

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BRUNO TAUMATURGO BANDEIRA

Memória, história e documentário brasileiro:
uma análise do filme Peões (2004), de Eduardo Coutinho

UBERLÂNDIA
2024

Bruno Taumaturgo Bandeira

Memória, história e documentário brasileiro: uma análise do filme **Peões** (2004), de Eduardo Coutinho

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-graduação em História, Instituto de História,
Universidade Federal de Uberlândia

Area de concentração: História, Cultura e Poder
Linha de Pesquisa: Linguagens, Identidades e Subjetividades

Orientação: Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campo

Uberlândia
2024



Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com
dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B214 Bandeira, Bruno Taumaturgo, 1991-
2024 Memória, história e documentário brasileiro:
[recurso eletrônico] : uma análise do filme Peões
(2004), de Eduardo Coutinho / Bruno Taumaturgo
Bandeira. - 2024.

Orientadora: Mônica Brincalepe Campo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
de

Uberlândia, Pós-graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em:
<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.61> Inclui
bibliografia.

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele

Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

BRUNO TAUMATURGO BANDEIRA

MEMÓRIA, HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO:
UMA ANÁLISE DO FILME PEÕES (2004), DE EDUARDO
COUTINHO

Dissertação aprovada como requisito
parcial, para obtenção do título de Mestre no
Programa de Pós-graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia (MG),
pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2024

Titulares

Prof.^a. Dr.^a. Mônica Brincalepe Campo (Orientadora), PPGHI/UFU

Prof. Dr. Eduardo Victório Morettin, USP/ECA/CTR/PPGMPA

Prof. Dr. Vinícius Alexandre Rocha Piassi, PPGHI/UFU

Suplentes

Prof.^a. Dr.^a Carla Miucci Ferraresi de Barros, PPGHI/UFU

Prof.^a. Dr.^a Juliana Muiyler Mager. UFF/Dep. História/ Pós-Graduação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 12, PPGHI				
Data:	Vinte e seis de fevereiro de dois mil e vinte e quatro	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	12212HIS005				
Nome do Discente:	Bruno Taumaturgo Bandeira				
Título do Trabalho:	Memória, história e documentário brasileiro: uma análise do filme Peões (2004), de Eduardo Coutinho				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Subjetividades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tempo de escrita da história: memórias e subjetividades nas narrativas audiovisuais				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [Vinícius Alexandre Rocha Piassi/PPGHI - UFU](#); [Eduardo Victório Morettin/USP - ECA- CTR](#) ; [Mônica Brincalepe Campo](#) orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

[Aprovado.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/03/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Victorio Morettin**, **Usuário Externo**, em 12/03/2024, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinícius Alexandre Rocha Piassi**, **Usuário Externo**, em 12/03/2024, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5264142** e o código CRC **9D543B04**.

AGRADECIMENTOS

Expresso meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram para realização desta pesquisa e conclusão da dissertação.

Primeiramente, agradeço à minha família pelo apoio inabalável e compreensão durante todo o período do mestrado, compreendendo algumas ausências que este caminho muitas vezes ocasionou. Agradeço profundamente.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização deste trabalho. Apoio financeiro fundamental para que eu pudesse dedicar-me integralmente à pesquisa e aos estudos.

Aos meus amigos e amigas, que fazem a caminhada mais acesa e menos difícil ao longo dos anos. À Isabella, Gabriela, Jude, Cristiele e Jurandir agradeço a companhia, trocas e amizade de vocês. Destaco a realização do Cine-Clube “Maio Proletário”, ao qual sou muito grato. Realizado em 2023, reflexões e conversas que enriqueceram decisivamente a elaboração deste trabalho.

Aos colegas de mestrado, que compartilharam conhecimentos, experiências e desafios ao longo deste percurso, agradeço pelas conversas e trocas ocorridas no ambiente enriquecedor de aprendizados. Em especial aos colegas da Linha de Pesquisa Linguagens, Identidades e Subjetividades: Gustavo, Amanda, Eduardo, Ualisson e Bárbara.

Expresso minha gratidão a todos que pude ouvir ao longo desses dois anos, em aulas e grupos de estudos. Agradeço aos professores(as) pelas contribuições, Ana Flavia Cernic Ramos, Maria Elizabeth Carneiro e Rodrigo de Freitas Costa; à Amon Pinho; aos professores Adalberto de Paula Paranhos, Cléber Vinicius do Amaral e Gilberto Cezar de Noronha. Sou grato também a Renata de Oliveira Andrade, secretária (PPGHI/UFU), sempre de pronto as demandas, dúvidas e percalços.

À contribuição da banca de qualificação, pelas observações e leitura, aos professores Vinícius Alexandre Piassi e Carla Miucci registro minha gratidão.

À Mônica Brincalepe Campos, orientadora, quem me acompanhou em todo processo nesses últimos dois anos. Com quem aprendi, entre a sala de aula e reuniões, a pensar o objeto de pesquisa desafiador.

A elaboração de um trabalho como este é sempre coletiva. Desse modo, agradeço a todos os demais que, de alguma forma, contribuíram, mesmo que através de uma palavra de incentivo. Por isso, meu muito obrigado!

“(…)

Tudo começou quando um ministro processou o jornal que o acusara de corrupto. O jornal comprovou, o Esquema cedeu, o ministro caiu. Então, os outros sentiram a ameaça, se uniram e iniciaram uma campanha cívica: ‘De que servem fatos como este para o país? O Esquema deve governar tranquilo’.

NOSSAS DEFESAS SÃO INVULNERÁVEIS. O ESQUEMA DESENVOLVEU OBRAS ESTRATÉGICAS NOTÁVEIS. OS OUTROS PAÍSES NOS TEMEM. Era esse o tom. Um governo constantemente atacado tem que passar o tempo respondendo acusações. E não pode governar tranquilo. O povo devia escolher. Se as más notícias continuassem, o Esquema não teria condições de administrar. Portanto não seria culpado se o país estacionasse, até regredisse. (...) O povo foi ficando orgulhoso do que tinha. Deixou de ler os jornais que enfocavam más notícias. Assim a grande campanha contra a devastação e concessão do **Amazonas** morreu. Ninguém queria ouvir falar em desmatamento, árvores caídas, pastos substituindo matas, formação de terras estéreis. REGOZIJEM-SE COM O OURO DE NOSSOS GARIMPOS, COM A MADEIRA QUE PODEMOS EXPORTAR, ORGULHEM-SE COM AS SAFRAS IMENSAS DAS TERRAS FÉRTEIS, ONDE, PLANTANDO, TUDO COLHEREMOS. CULTIVEMOS O OTIMISMO, A CONFIANÇA, ABAIXO OS NEGATIVISTAS.

(...) A última notícia sobre o que estava acontecendo ao norte foi dada por um Ministro, o dos Negócios Imobiliários, cargo criado pela necessidade de se controlar a especulação, não somente nas grandes cidades, como em toda área do litoral, onde os loteamentos se sucederam, velozes e devastadores. Na verdade, o Ministro cuidou voraz e imediatamente de proteger o seu grupo. Controlou a entrada de arrivistas, eliminou concorrentes. Uma tarde, célebre, ele declarou na televisão: ‘Devemos estar orgulhosos pela conquista que acabamos de fazer. Um grande feito deste governo que pensa no futuro. Porque, disse ele, a história vai nos registrar como o Esquema que deu ao país uma das grandes maravilhas do mundo. Não é apenas a África que pode se orgulhar do seu Saara, o deserto que foi mostrado em filmes, se tornou ponto turístico, atração, palco de aventuras, celebrado, glorificado. A partir de hoje — e ele sorriu, embevecido — contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnificante. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, dunas, o curioso leito seco dos rios.’ Os filmes da Agência Oficial mostraram, gradualmente, a desertificação, com as imagens mais sofisticadas que o povo tinha visto. Empresas de publicidade promoveram campanhas, induzindo revistas requintadas a realizar caravanas. Os ricos se divertiram, fantasiados de árabes”

Resumo: Este texto se dedica à análise do documentário *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, uma obra que revisita as greves no ABC Paulista ocorridas entre os anos de 1979 e 1984. Produzido em 2002, o filme busca conectar-se com os ex-operários(as) que participaram desse movimento histórico. Coutinho utiliza entrevistas e testemunhos para explorar as memórias e reflexões dos trabalhadores, promovendo também um diálogo com documentários do período grevista, como *Greve!* (1979) de João Batista de Andrade, *Linha de Montagem* (1982) de Renato Tapajós e *ABC da Greve* (1979-1990) de Leon Hirszman. Este estudo problematiza como o diretor apropriou-se das greves do ABC Paulista, reconstruindo discursivamente as memórias do sindicalismo e de seus participantes à partir da elaboração do filme. O documentário segue uma estrutura similar às obras anteriores de Coutinho, como *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002), centrando-se na entrevista e no testemunho. A novidade em *Peões* é o uso de cenas selecionadas de outros documentários do ciclo grevista – das décadas de 1970/80 –, o que levanta questões sobre a construção de novos sentidos para essas obras no contexto do filme de Coutinho. O trabalho contextualiza o uso desses recursos na obra do diretor e promove um diálogo com elementos presentes nos documentários produzidos durante as greves. Busca-se compreender partir da aproximação com as perspectivas de visualidade e de cultura visual, presentes na narrativa cinematográfica, observando como é a construção do “peão” para os filmes no ciclo grevista, como também na intimidade que se reconstitui nos anos 2000 em *Peões*. Ao final, este estudo propõe uma análise da construção do “peão” a partir de uma perspectiva subjetiva e nostálgica, duas décadas depois das greves, em meio às eleições presidenciais que ocorreram naquele período.

Palavras-chave: História do Brasil, História e documentário, visualidades, *Peões*, Greves no ABC Paulista, cultura visual, Eduardo Coutinho.

Abstract: This text is dedicated to the analysis of the documentary *Peões* (2004), by Eduardo Coutinho, a work that revisits the strikes in the ABC Paulista that occurred between 1979 and 1984. Produced in 2002, the film seeks to connect with the former workers who participated in this historic movement. Coutinho uses interviews and testimonies to explore the memories and reflections of the workers, also inserting scenes from other documentaries of the strike period, such as *Greve!* (1979) by João Batista de Andrade, *Linha de Montagem* (1982) by Renato Tapajós and *ABC da Greve* (1979-1990) by Leon Hirszman. This study problematizes how the director appropriated the strikes of ABC Paulista, discursively reconstructing the memories of trade unionism and its participants. The documentary follows a similar structure to Coutinho's previous works, such as *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) and *Edifício Master* (2002), focusing on the interview and testimony to elaborate the narratives. The novelty in *Peões* is the use of selected scenes from other documentaries of the strike cycle – from the 1970s and 80s – which raises questions about the construction of new meanings for these works in the context of Coutinho's film. The work contextualizes the use of these resources in Coutinho's work and promotes a dialogue with elements present in the documentaries produced during the strikes. It seeks to understand from the dialogue with the perspectives of visibility and visual culture, present in the cinematographic narrative, observing how the construction of the "pawn" for the films is carried out, in the strike cycle, as well as in the intimacy that is reconstituted in the 2000s in *Peões*. In the end, this study proposes an analysis of the construction of the "peão" from a subjective and nostalgic perspective, two decades after the strikes, in relation to the presidential elections that took place in that period.

Keywords: History of Brazil, History and documentary, visualities, *Peões*, Strikes in the ABC Paulista, visual culture, Eduardo Coutinho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 AS CÂMERAS ESTÃO NAS RUAS E OS <i>PEÕES</i> EM CENA: O USO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO NO FILME <i>PEÕES</i> (2004) E O CICLO GREVISTA NO ABC PAULISTA DA DÉCADA DE 1970/80.....	28
1.1 A simplicidade da imagem complexa: o videodocumentário de Eduardo Coutinho na palavra, no testemunho e na imagem.	38
1.2 Cinema brasileiro e o operário(a) (1960/1970)	45
1.3 Uma abordagem visual.....	50
1.4 Humanidades na cena grevista	52
2 ABC EM GREVE E AS NARRATIVAS VISUAIS EM <i>ABC DA GREVE</i> (1979-1990), <i>GREVE!</i> (1979), <i>LINHA DE MONTAGEM</i> (1982).....	59
2.1 A greve por João Batista de Andrade.....	62
2.2 As câmeras de Leon Hirszman, entre o documentário e a ficção no ABC.....	76
2.3 Linha de Montagem e as narrativas visuais em arquivo.....	92
2.4 Imagens operárias em arquivo.....	104
3. TRABALHO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADES EM <i>PEÕES</i> (2004)	117
3.1 A casa do operário.....	120
3.2 Peões no século XXI	132
3.3 “Peão é aquele que roda”, memória e sensibilidade em novos tempos.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
FONTES.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

INTRODUÇÃO

“Filmar um acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois” foram algumas das palavras escritas por Eduardo Coutinho, cineasta brasileiro (1933-2014), para o catálogo do *Festival Cinéma du Réel*, em 1992¹. Muitos filmes do gênero documentário ainda seriam realizados pelo diretor após este ano. Mas a atualidade das palavras, de algum modo, se fez e refez na produção de seus filmes ao longo de sua obra.

Considerando os de longa-metragem, e baseado em partes nesta premissa, o seu sétimo filme, *Peões*, colocou em cena ex-operários e operárias que participaram, direta e indiretamente, de um dos maiores movimentos de massa de trabalhadores no século XX no Brasil, ou seja, as Greves do ABC Paulista, que ocorreram, em síntese, entre os anos de 1978 e 1984.

Outro elemento também desapontava no filme: era 2002, ano eleitoral, um dos candidatos à presidência da República disputava com seu partido (Partido dos Trabalhadores) oriundo da experiência grevista que o filme tentava alcançar. Este ex-operário, no entanto, não esteve em cena, assim como outros que após as greves seguiram carreira política ou se nomearam, de algum modo, na esfera pública. Desse modo, o documentário quis observar o lado oculto das multidões, caminhando no processo de observação destes indivíduos, bem como num amplo processo de subjetivação que envolviam memórias, lembranças, afetividades e visualidades, considerando a presença decisiva do objeto cinematográfico neste filme.

O presente trabalho dedica-se a análise do filme *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, onde pretendemos analisar como as greves do ABCD Paulista estão apropriadas, participando de uma reelaboração discursiva sobre as memórias do sindicalismo e de seus participantes, resultando na composição de narrativas e visualidades que contribuem para escrita História do Brasil por meio do vídeo.

Como recurso narrativo, o documentário assemelha-se a uma cartela de filmes precedentes do documentarista, como *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). Denominada por diversos estudos com o momento de amadurecimento do seu estilo, situada nos anos 1990 e 2000, Claudio Bezerra², por exemplo, classifica esta fase como

¹ O texto está disponível na íntegra em: COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranagua. In.: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo, Cosac Naif, 2013, p. 15-20.

² BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus Editora, 2014.

a de “documentário de personagem”, onde os filmes se assentam numa exploração maximizada da figura – ou pessoa/personagem – diante da câmera. Um primeiro momento compreendido por Bezerra como “fase de experimentação”, em meados dos anos 1970, com trabalhos televisivos, como no Globo Repórter, momento em tipo que cineastas tiveram algum de liberdade de criação. A segunda fase iniciava-se com a produção de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), o famoso filme interrompido em 1964 e retomado nos anos 1980, teria sido momento de “experimentação” para o diretor. Promovendo o “acontecimento fílmico” com mais densidade após este filme. Entretanto, como observa o autor, a gênese da estética do “documentário de personagem”, momento em que “estimulou-se a transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual”³ já estavam presentes, de certo modo, em Theodorico Bezerra, no interior do Globo Repórter, ou em Elizabeth Teixeira e João Virgíneo, em *Cabra Marcado para morrer*. “Mas multiplica-se quando o diretor deixa de fazer documentários temáticos e ilustrativos para investir, exclusivamente, na capacidade de expressão por *atos de fala*”⁴

Peões estrutura-se, assim, por meio da entrevista e da fala (testemunho), que é elaborada na intimidade de seus personagens. Como elemento novo, *Peões* também se fez pelo uso da citação, cenas selecionadas entre os documentários filmados e lançados durante o ciclo grevista, que registravam assembleias, portas de fábricas, movimentações nas ruas, impasses frente a estrutura repressiva da Ditadura Civil-Militar, e em alguma medida, tentou explorar o universo do operariado da década de 1970. Estão entre as citações os filmes *Greve!* (1979) do diretor João Batista de Andrade; *Linha de Montagem* (1982) de Renato Tapajós; e *ABC da Greve* (1979-1990) do diretor Leon Hirszman.

Tendências do documentário brasileiro

Este estilo desenvolvido pelo cineasta dialoga e se relaciona com uma rede de produção brasileira ao longo do século XX, perspectivas e noções diferentes de como filmar o real. Inserido na esteira de reelaboração do “documentário sociológico”, predominantes nas décadas 1960-70, conforme classificou Jean-Claude Bernardet⁵, o cinema de Eduardo Coutinho trouxe contribuições fundamentais para a produção deste gênero no Brasil. Segundo Bernardet, o

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 14, (grifos do autor).

⁵ BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

cinema documentário brasileiro foi menos expressivo até os anos 1950, configurando-se como uma “sala de espera” para o cinema de longa-metragem. Nas décadas seguintes, o cenário se transforma substancialmente.

Em linhas gerais, as principais características do documentário “sociológico”, é a presença de uma voz narrativa (quase sempre do diretor ou locutor convidado) que direciona os personagens na cena em confirmação de uma tese já formulada *a priori*, fora do vídeo:

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada [...] Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente da imagem. De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que ates seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor.⁶

Esta tendência no cinema documentário, nomeada pelos estudos como uma “fase moderna”, predominante nas décadas de 1960/70, pode ser percebida pelo conjunto de filmes que se assemelham pela decisiva voz narrativa, em *off* ou *over*⁷, que direcionava as imagens, explorando-as ou não, com objetivo de orientar o espectador. A voz é externa, não está nos planos, mas inserida na montagem do filme. Novas experiências puderam oferecer um uso das imagens a partir da “(...) recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares [que] são dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno”⁸. Estabelecendo a premissa de

⁶ *Ibid.*, p. 17-18

⁷ Há diferentes classificações para a presença do som no cinema. A que nos interessa, a voz no documentário, como recurso narrativo, possui diferentes classificações. Como aponta Jacques Aumont e Marie Michel, “Em um filme, a voz define-se sempre em relação a imagem e à tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se situa em função dos elementos visuais dessa representação. Muitas tipologias foram propostas para dar conta de suas relações desde as preposições inglesas (*in*, *off*, *over*, que Serge Daney, em 1978, propôs completar com *through* e *out*) até considerações sobre o grau de ‘ligação’ ou de ‘liberdade’ de um em relação ao outro (Chateau e Jost 1979), passando por suas relação com a *diegese*”. AUMONT, Jacques; Michel, Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003, 301.

⁸ Vale ressaltar a importância do documentário moderno ou “sociológico” naquele período, ao trazer a cena sujeitos antes ignorados pelo vídeo documental. Para as autoras, “moderno” significa as obras de 16 ou 35 mm, de curta ou longa-metragem, de cineastas com alguma ligação com o Cinema Novo. O recurso de voz foi propiciado pelo advento da captação do som direto/portátil e câmeras mais leves. LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 20-21

“o que importam não são as ‘coisas’ propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas”⁹ no campo das imagens.

Claudia Mesquita contribui para esta discussão. Alguns aspectos são destacados por ela, tais como: a redução da abordagem e ou visão de mundo a poucos indivíduos; valorização da perspectiva pessoal, parcial, estampando uma atitude relacional e dialógica – consciente – entre quem filme e o que é filmado; em um regime de visibilidade, que pode ser instituído a partir de um lugar de auto exposição de sujeitos, o que diminui a dimensão representacional em favor da “performativa”, sendo o filme um ato, uma “performance contingente”, em detrimento de representações prévias, que segundo ela, pode estar relacionado com uma certa crise e a dificuldade de se representar a experiência social na atualidade¹⁰.

Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagem; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera¹¹.

O que não significa apenas a ruptura nas maneiras de filmar o real. As permanências são evidenciadas pelo interesse no universo de personagens subalternizados, às margens da sociedade, que também são comuns na videografia do Cinema Novo. De algum modo, tal interesse se recria, ao “tenta falar deles com precisão, captar seus movimentos, os ínfimos desvios, os acidentes, paradas, sem se prender aos grandes ‘tipos’ que perpassam o nosso cinema: o camponês, o favelado, o religioso, o classe-média, o operário”¹². Em geral, ocorre uma preferência por temáticas mais circunstanciadas, particularizantes, em detrimento do uso de personagens específicos, na busca de generalizações ou teses sociológicas muito amplas. Assim, o narrador quase sólido nos filmes, dão espaço a tentativas de utilização das imagens, no movimento reflexivo, que sobressaia a dinâmica de exemplificação de teses sociológicas formuladas e confirmadas em cena.

Este breve panorama é importante para historicizar o estilo de produzir documentário do Brasil, especialmente a partir dos anos 1990, momento em que nosso objeto de estudo é produzido e teve Eduardo Coutinho como um dos principais motivadores. Os documentários

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 86, pp. 105-119, mar. 2010.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² LINS, op. cit., 2004, p. 10

produzidos por ele, dentro deste esquema, repercutiram em diversos trabalhos no campo da História, mas também, de modo mais próximo, nos estudos de Comunicação e suas derivações, como o Cinema; nas Ciências Sociais, Linguística, entre outros.

Num balanço provisório, encontram-se com facilidade trabalhos que questionam a maneira de filmar e abordagem introduzida pelo documentarista, como descrevemos anteriormente, pensando no potencial comunicativo que sua obra trouxe ao formular problematizações sobre a forma, a linguagem e as possibilidades de filmagem que cercam os sentidos produzidas na tela. São trabalhos, como os já citados de Consuelo Lins, Claudia Mesquita e Esther Hamburger. Esta última autora sintetizou os elementos presentes na obra *Cabra Marcado para Morrer* (1982), percebendo as influências da prática cinematográfica presentes em cineastas vinculados, de alguma maneira, ao CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), problematizando as expressões que já caminhavam para uma constituição de alteridade tão presente na obra de Coutinho nos anos seguintes¹³.

Consuelo Lins manteve, e mantém, uma relação privilegiada, enquanto parte de equipe de produção cinematográfica de Coutinho em alguns filmes, como também produção de diversos trabalhos acadêmicos com base na obra de Coutinho. Entre eles, um livro, misto de memória e análise, intitulado *O documentário de Eduardo Coutinho*, lançado em 2004. Nele, a autora aborda, em cada capítulo, sua experiência na produção imediata dos filmes, bem como uma reflexão a partir do campo da Comunicação e Cinema. Os textos, divididos em capítulos direcionados a cada filme dirigido por Coutinho, exemplificam estratégias utilizadas pela equipe em cada filme, buscando uma reflexão sobre a contribuição de cada filme para o cinema brasileiro.

Trabalhos que avançam na problematização da narrativa documental de Coutinho e seus dispositivos¹⁴, a potencialidade linguística presente nas entrevistas¹⁵, bem como na compreensão da história do documentário brasileiro, partindo a classificações e na radiografia no documentário brasileiro recente, refletindo sobre as experiências de recepção nos regimes

¹³ HAMBURGER, Esther Império. Fronteiras entre meios e formas em *Cabra marcado para morrer*. **Galáxia**, São Paulo, n. 34, p. 73-84, jan-abr., 2017.

¹⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. O fim e o princípio. Entre o mundo e a cena. *Novos Estudos — Cebrap*, n. 99, pp. 49-63, 2014.

¹⁵ LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 41-53, abr. 2016.

documentais atuais e sobre os lugares que demarcam os princípios de experiência e testemunho imersivos pela imagem¹⁶.

Cabra Marcado Para Morrer foi um filme decisivo para discussão cinematográfica do gênero documentário no Brasil, por conseguir tematizar e avançar em sua produção com a interrupção ocasionada pelo golpe civil militar em 1964. Claudia Mesquita, em outro trabalho, percebe as aproximações entre a escrita fílmica do documentário e a escrita da história, tendo como fonte, inclusive, o filme *Peões*. Por elencar filmes que tematizam o passado – a ditadura civil militar pelas lutas camponesas em *Cabra* e a luta sindical nos anos 1980 em São Paulo em *Peões* – a autora centraliza o processo de diálogo do presente/passado feito em frente a câmera, no qual angústias, rupturas, violências e perspectivas de futuro são arrancadas pela memória e colocadas em xeque no presente¹⁷.

As aproximações entre história e documentário são trabalhadas por Rafael Hage Meyer e Alexandre Pedro de Medeiros¹⁸, que questionam o processo de produção do documentário *Peões*, observando suas etapas e procedimentos de criação, que, para os autores, se assemelham as operações historiográficas de produção de conhecimento. Ao fazê-lo, demonstram um discurso produzido pelo filme, que é feito a partir de uma cultura política, enquanto memória coletiva, instituída *a priori*, ou seja, consolidada muito antes do documentário. Que reforça, em síntese, a imagem das greves com a imagem de Lula e a formação do PT (Partido dos Trabalhadores). A tentativa do cineasta de ir ao encontro na intimidade e em ambientes privados dos ex-operários(as) conflui na atualização da narrativa oficial, sem margem para divergências. “Sendo assim, a ‘narrativa oficial’ de um PT nascido a partir do sindicalismo das grandes greves é atualizada em *Peões* [...], nesta via, a narrativa fílmica é construída a identificar Lula como líder sindicalista do ABC que se tornou Lula presidente pelo PT”¹⁹.

Esta observação também foi feita por Marina Soler Jorge²⁰, que analisa o filme a partir de seu elemento nostálgico. Com as transformações sociais e econômicas ocorridas entre 1980-2004, os peões falam de um mundo que não existe mais. E esta nostalgia se projeta na

¹⁶ LINS, Consuelo; PICADO, Benjamim ; FRANCA, Andrea. Figuras da imersão visual do espectador na imagem : a construção dos “lugares de experiência” nas práticas documentais contemporâneas. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 10, p. 31-48, 2013.

¹⁷ MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016

¹⁸ HAGEMEYER, Rafael; MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da narrativa a identidade: as representações das Greves no Abc Paulista e os depoimentos contidos no documentário *Peões*, De Eduardo Coutinho (2004). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 219-241, ago. 2012.

¹⁹ HAGEMEYER; MEDEIROS, *Ibid*, p. 237.

²⁰ JORGE, Marina Soler. *Peões*, Lula e nostalgia da classe operária. **Ideias**. Campinas, ano 3, nova série, p. 11-25, jun.-dez 2011.

possibilidade de seu ex-líder se tornar a liderança política maior no Brasil. Para a autora, diferente do que Coutinho fez em outros filmes, em *Peões* ele reforçou discursos oficiais formuladas fora filmagem, não se tratando de um filme sobre os peões, mas sobre a personagem Lula.

Isso colabora para um aspecto de indeterminação do filme, e para uma sensação de que o estilo até então repetido por Coutinho começa a dar indícios de esgotamento. *Peões* não é um filme no qual os anônimos parecem dotados daquela graça e singularidade que sentimos em outros filmes do cineasta [...] Quando os anônimos começam a se referir a uma celebridade, algo da força e do interesse dos anônimos se perde, e é transferida para a celebridade²¹.

Em outra direção, Claudio Lins Penteado analisa *Peões* a partir da problemática da figura pública e privada de Luís Inácio Lula da Silva, viabilizando a visualização de uma liderança política em vias de origem subalternizada, seja como grande destaque na luta sindical nos anos 1970/20 ou no cargo de Presidente da República. Ressaltando as transformações na sociedade brasileira, no enfraquecimento do movimento operário gerado pela reestruturação das forças produtivas em níveis globais nas décadas finais do século XX, ele conclui que o filme possibilita uma história a contrapelo. Dialogando com Walter Benjamin, observa “que os perdedores relatem a sua própria história e recuperem a sua memória e identidade. O documentarista recupera e nos conta através de sua lente momentos ‘esquecidos’ do movimento operário que gerou o personagem Lula. Para o autor, os relatos encontrados em *Peões* permitem construir um novo olhar sobre o ‘nosso personagem’, Lula ou os trabalhadores(as) brasileiros²².

Outros trabalhos investem em recortes específicos na obra do diretor. Mariana Duccini Silva apresenta um exame da questão da autoria na obra de Coutinho. Para ela, o cineasta trabalhou com frequência na utilização da voz e o testemunho de seus personagens. Mas feitos, sobretudo, diante de uma câmera. O que é preciso não deixar de lado o essencial: fala, a voz, o texto e o testemunho estão *feitos concomitante com imagem, e não fora, ou ausente dela*. A autoria está, nesse sentido, na prática de conduzir as memórias juntamente com o processo de reconstrução de identidade dos personagens *por meio* da filmagem:

A encenação da fala é, assim, matéria-prima das filmagens. Postos diante da câmera, os personagens instauram uma auto-representação suscitada pela especificidade do encontro, em remetência à figura autorizada do realizador, mas, além disso, aparentemente conscientes da dimensão do acontecimento fílmico: participam dele pelo reconhecimento de protocolos – sobretudo no

²¹ JORGE, *Ibid.*, p. 19

²² PENTEADO, Claudio Luis C. Entre Peões e Atos: o personagem Lula. **Espaço Plural**, vol. VII, núm. 14, jan.-jun., 2006, p. 37.

que diz respeito à colocação em cena de um tom marcado pelo respeito em relação ao transcendente²³.

Herdeiro de uma filiação que considera a verdade enquanto “verdade da filmagem”, a autora considera que *Peões* é um exemplo perfeito de uma tendência cinematográfica. Que se autoexplica, como, por exemplo, no estímulo à memória dos entrevistados, na utilização de filmes de arquivo e legendas que situam o espectador. Uma catalização entre presente, passado e futuro, que conduz as memórias objetivas (fotos de arquivos, vídeos, etc.) a uma reconstrução de identidade, onde o documentário encontra um lugar e propósito.

As referências selecionadas contemplam as perguntas que motivam esta pesquisa. Diante deste breve quadro, entendemos o interesse das ciências humanas, em suas diversas áreas, nos filmes feitos por Eduardo Coutinho. Também podemos buscar arestas, limites, tendências, e possibilidades de inserção no debate, na revisão ou no avanço de algumas questões.

Assim, foi possível compreender que *Peões* pode ser interpretado como um reforço à memória política de um grupo, ou personagem político. Outra tendência também na ênfase ao testemunho, enquanto fala textual, deslocando-a de seu dispositivo. Começamos a propor, desta maneira, a possibilidade de questionar a versão histórica apresentada pelo filme por meio do caminho de investigação do complexo de visualidades²⁴, tensionando a dimensão complexa da imagem, em seus diversos recursos: legendas, citações de filmes de arquivo – recurso pouco utilizado na obra de Coutinho.

Avançando na investigação, outros textos encontrados problematizam questões importantes referente as greves do ABCD paulista pela ótica das transformações ocorridas no mundo do trabalho na conjuntura 1980 aos anos 2000. E, por isso, a historiografia sobre a temática do movimento operário, da industrialização, e dos temas relativos ao mundo do trabalho contribuem para elaboração este projeto²⁵. Nessa bibliografia encontramos três questões importantes: as movimentações na sociedade que repercutiram na formação das greves

²³ SILVA, Mariana Duccini J. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. **Doc On-line**, n.07, dez. 2009, p. 100.

²⁴ O complexo de visualidade é um conceito trabalhado pelo historiador estadunidense Nicholas Mirzoeff. Para ele, o direito ao olhar é um direito a visualização, que possui historicidade, passando por um complexo jogo de organização, seleção e estetização do olhar. É também um procedimento metodológico, que descreveremos melhor nos tópicos a seguir. Cf. MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**. Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

²⁵ A historiografia operária é apurada por Claudio Batalha, que observa um apogeu nos anos 1980 de produções, e um acentuado desaparecimento dos programas e produções historiográficas posteriores. Ver BATALHA, Claudio Henrique de Moraes. A historiografia da classe operária no Brasil: trajetória e tendências. In: FREITAS, Marcos Cezar de. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo, 2007, Contexto, pp. 145-158.

em 1978; o processo de formação deste movimento operário em específico; e, por último, as transformações ocorridas no mundo do trabalho pós 1980, ou seja, o novo contexto encontrado pelos operários filmados já nos anos 2000.

Momento importante da história do sindicalismo brasileiro, as greves do ABCD foram deflagradas em momento de crise da ditadura civil-militar. O apogeu do sindicalismo no Brasil, na década de 1950, entrou em crise devido ao golpe em 1964, resultando em controle dos sindicatos, a castração de líderes sindicais, aparelhamento das organizações, gerando mesmo afastamento de grupos de esquerda das organizações sindicais. O que não resultou o seu desaparecimento, pois conforme descreve Marco Aurélio Santana, diante do arrochamento do aparato repressivo da ditadura, houve isolamento dos grupos e suas organizações sindicais, que ficaram restritas ao chão da fábrica²⁶.

E na década de 1970, impulsionada pelas experiências de resistência sindical que se manifestam naquela década, as greves do ABC servirão de retomada da força sindical, atuando, por outro lado, com a transição do processo democrático, corroborando com esgotamento do regime militar. Assim, é possível definir as experiências sindicais no ABC paulista como um “novo sindicalismo”, como define Santana, “o retorno dos trabalhadores foi marcado, também, pelo aparecimento do que se convencionou chamar de ‘novo sindicalismo’, supostamente caracterizado por práticas que indicariam sua novidade na recente história sindical brasileira. Dessa forma, os trabalhadores foram escrevendo seu nome, de forma indelével, na luta pelo retorno do regime democrático em nosso país²⁷.

É presente nos textos que analisam *Peões* uma cristalização do método do Coutinho, recorrendo ao testemunho, em alguns momentos, deslocado do contexto da imagem. O que sugeriu questionar até que ponto *Peões* poderia apresentar-se de modo disruptivo com a obra do documentarista, ou ainda quais as permanências confirmam uma estética que esteve em elaboração desde os anos 1960. Como afirma Consuelo Lins²⁸, procedimentos que se atualizam a cada filme. Tomando as palavras utilizadas por Tania Regina de Luca, *reforçar/rivalizar/negar* interpretações vigentes²⁹ debruçando-se na dimensão das imagens, das visualidades que estão constituídas juntamente com o testemunho.

²⁶ SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores, sindicatos e política no Brasil: do golpe à redemocratização (1964-1985). In: DELGADO, Lucília A. Neves. FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano Vol. 4.** O tempo do regime autoritário. Ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

²⁷ *Ibid.*, p. 305.

²⁸ LINS, op. cit., p. 13

²⁹ LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em história.** São Paulo, Contexto, 2020, p. 129.

Ao assistir ao filme, muitas perguntas surgiam. Por que investir num documentário em momento tão preciso de conexão entre passado e futuro, tendo a figura de uma liderança operária chegando ao poder? Como está abordada a questão histórica que o filme tangencia e como ele o fez? Como se adapta a estética do diretor diante das memórias e lembranças que se conectam com o presente?

Organizando: como se produz e se reproduz o discurso grevista nas imagens de *Peões*? Quais meios inventados e reinventados, os dispositivos, formas e procedimentos de filmagens utilizados para acesso as memórias dos trabalhadores, firmando um testemunho em frente às câmeras? Qual significado da produção do filme frente ao contexto eleitoral da virada do século, ou seja, pensar a greves frente as eleições 2002 com um ex-líder sindical favorito eleições? Como o filme constitui a relação entre greve, trabalhador, sindicato e documentário em sua montagem? Para que servem as citações de filme de arquivo, quais cenas são citadas e quando? Qual a relação do filme com as produções cinematográficas feitas durante o ciclo grevista em 1978-1980?

Como uma motivação, a questão posta por W. J. T. Mitchel, “O que as imagens realmente querem?”³⁰, questionamos: o que quer o documentário *Peões* ao tratar das greves do ABC em 1979-80 vinte anos depois? O que quer as imagens de ex-metalúrgicos grevistas, enquadradas imagens de planos simples, quase retratos em movimento sonoro? Pensando além da interpretação dos signos, caminhos propostos pela semiótica e a hermenêutica, o autor propõe um deslocamento:

É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros³¹.

Ao longo do processo de pesquisa, percebemos a centralidade da figura do “peão” para o filme. Aos poucos, tal compreensão parecia extrapolar qualquer direcionamento discursivo, na tentativa (re)elaborar as memórias do ABC grevista pela ótica de anônimos, que se contrastam com um líder sindical carismático que tomara outros rumos. Por isso, motivados pelos estudos que encontramos, passamos a direcionar as questões tendo como fundo a pergunta

³⁰ MITCHEL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In.: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-190.

³¹ *Ibid.*, p. 185.

norteadora do trabalho: o que é peão? O que significa ser peão para as narrativas visuais dos documentários produzidos no ciclo grevista (1970-1980)? O que é ser peão para *Peões*? Quais continuidades e permanência estabelecem nas narrativas visuais da amostragem de documentários selecionados para nossa análise?

Sobre Eduardo Coutinho e a Historiografia, mais uma vez³²

As afinidades entre a historiografia do Ocidente e a videografia de Eduardo Coutinho são muitas. Um parentesco seria aquele da prática de pensar, e repensar, perenemente, sua própria natureza. Mas em qual dimensão? A história, através de seus representantes, esteve ao passo de refletir – arriscamos dizer, desde já, em tempos muito afastados na antiguidade – sobre a capacidade de se fazer conhecer o passado, em suas diversas implicações. Com Coutinho, encontramos a tentativa crescente, ao longo de seus trabalhos, de interrogação do que é um documentário, um filme, o real e o ficcional, quais suas possibilidades narrativas, dentre outros, que levavam a sua preocupação direta sobre como se faz um filme. Nos cabe brevemente refletir nas semelhanças em termos de narrativa, ou melhor, do lugar de reflexão sobre como se narra história e como se narra documentário.

Vale, em primeiro lugar, uma definição do que é em si um “documentário”. Para Fernão Pessoa Ramos,

Podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados³³.

³² O título é uma referência ao capítulo “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez” do historiador Carlo Ginzburg, publicado no Brasil na obra *Relações de Força*, em 2002. Trata-se de um debate do pensamento histórico ocidental, em curso, da antiguidade a contemporaneidade. Está em questão as compreensões que as sociedades atribuem a História, suas práticas, saberes e procedimentos. Cf. GINZBURG, Carlo. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez. In.: Idem. **Relações de força**: História, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 47-63.

³³ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008, p. 22, (grifos do autor)

A busca de autorreflexão de ambas conflui nesta característica fundamental: filmes e a historiografia ganham corpo por meio de um processo narrativo. Textuais e imagéticas. O cinema pode falar de história, e fala. Mas seu circuito opera na condução de fins bem diferentes da historiografia. Ela, ainda que já vislumbre novas possibilidades no século XXI, também conflui em narrativa, mas essencialmente, ainda, em narrativa escrita/textual³⁴. O narrar por meio das palavras é uma capacidade exigida dos historiadores(as), que também podem investir em vídeos, áudios/*podcast*, TV, entre outras linguagens. Todavia, é primeiro pela escrita que se organiza, profissionalmente, o processo investigativo que ocorreu ao se tentar conhecer o passado, bem como os seus resultados, sinalizados por quem, onde, como e quando se obtiveram tais interpretações.

A questão das atividades do historiador(a) não é contemporânea. Na antiguidade já se estabeleciam tensões sobre o limite da história enquanto saber. Aliás, ao narrar os feitos passados, é conhecimento? É filosofia, ou arte?

Aristóteles se questiona. Seu objetivo foi desenvolver uma estrutura filosófica em torno da poesia da sua conhecida Poética. Nas palavras de Ronaldo Silva Machado, “o conhecimento proporcionado pela História [para Aristóteles] é menor do que o dado pela Poesia, pois sua preocupação é para com o que aconteceu, para o particular, âmbito menor do que poderia acontecer, do universal”³⁵. Nas palavras de Aristóteles, em comparação do poeta e do historiador, afirma:

[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com princípio de verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...] diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular³⁶.

A história é, pra Aristóteles, incapaz de elaborar os fatos históricos de forma cognoscível em seu encandeamento. A história para ele é casual, não universal. É, no máximo, descritiva. É

³⁴ Característica apontada com muita atenção por Hayden White. Ao compreender a História narra discursivamente – textual –, se equivalem aos recursos narrativos da ficção e da história, aproximando a historiografia da poética. Ao comentar, por exemplo, a historiografia do século XIX ele afirma: “Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético”. Cf. WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In.: Idem. **Trópicos do discurso**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 141.

³⁵ MACHADO, Ronaldo Silva. História e Poesia na Poética de Aristóteles. **Mneme – Revista de Humanidades**, v. 1, n.º 1, ago./set. 2000, p. 6.

³⁶ ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 54.

uma diegese, mimese, análise, explicação, traços fundamentais da sua filosofia. Os fatos podem ser ditos, mas não explicados. Por isso não é cognoscível. O que define a história é o aleatório, o casual, o acidental, o singular. Não pode ser universalizável. Não tem validade para além de si mesma, num contexto pequeno e casual. É do universo do particular. Descreve diferentes fatos singulares, sem ser capaz de interligar tais fatos. Não há nexos causais. Pode ser um conjunto, mas não se alinham numa narrativa explicativa.

Um alicerce importante para o debate que se estenderá no Ocidente até o século XX. Será a História capaz de falar do passado? Sua narrativa, afinal, é confiável? A história representa o passado? Ela ensina, ou descreve? A história no movimento do conhecimento, serve para o quê? E de fundo, a pergunta: como se faz História? Como se narra História?

Nesta última questão, François Hartog traz uma dimensão desta problemática, definindo-a enquanto um processo um minguante. Nos seus diversos percursos epistemológicos, a História enquanto disciplina não teria enfrentado, decisivamente, a sua dimensão narrativa. A polarização com o historicismo realizada no século XX não teria ultrapassado essa barreira. Os historicismos, alemão e francês, no século XIX, teria se ocupado, principalmente, de suas operações científicas. A história- *Geschichte*, formada principalmente após os séculos XVI e XVIII, postulava a História com seu início e fim em si mesma. E isso significa que a narrativa se separava do processo de reconstrução do passado. Ocultando a preocupação com sua dimensão narrativa. Para o autor, mesmo com as incursões promovidas pelos *Annales* na primeira metade do século XX, “a narrativa não estava na ordem do dia; exceto para rejeitá-la sob a forma de história-narrativa³⁷.”

O que vale ressaltar, é que a ambição por delimitações científicas, no século XIX, foi decisiva nas disputas dentro dos campos do conhecimento, como também na profissionalização do trabalho laboral do historiador. Atribuindo a história um potencial explicativo, com o estabelecimento de nexos causais entre fatos históricos, a história conseguiria explicar processos históricos complexos, por meio de procedimentos e operações à pulsão das ciências naturais que ganhavam força naquele período. O que não é, em si própria, uma preocupação que surge do vazio. Em alguma medida, há um precedente deste debate, efetivado por Cícero³⁸

³⁷ HARTOG, François. Disputas a respeito da narrativa. In.: Idem. **Evidência da história**. O que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011, p. 182.

³⁸ CÍCERO, Marco Túlio. Do Orador; Ad Familiares. In: HARTOG, François (org.). **A história de Homero a Santo Agostinho**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

e Luciano de Semosata³⁹. Em síntese, atribuíam a história um conhecimento que pode ser considerado verdadeiro, pondo, assim, uma crítica Aristóteles.

E se questionamos, aos documentos, encontramos questões que promovem um diálogo importante com a perspectiva apresentada por Hartog. Veremos, como é o caso do historicismo francês. Ao discorrer detalhadamente da tarefa da história, Langlois e Seignobos destacam:

[...] não significa, é evidente, que a “forma” não tenha importância e que o historiador, desde que se faça entender, tenha o direito de usar de uma linguagem incorreta, vulgar, crua e frouxa. O desdém da retórica, dos fatos brilhantes e das flores de papel não exclui o gosto de um estilo puro, firme e sadio [...] Ao contrário, havemos sempre de repetir que o historiador, dada a extrema complexidade dos fenômenos que deve tratar, não tem o direito de escrever mal. Deve sempre escrever bem, sem, contudo, usar de linguagem domingueira⁴⁰.

A dimensão da narrativa, que a forma como a História enquanto disciplina se apresenta, foi um ponto de debate entre diferentes perspectivas que apontam da antiguidade ao século XX. A questão proposta por Hartog é fundamental: questionar à História em sua dimensão narrativa é primordial, visto a confluência dos nossos trabalhos em páginas textuais, sejam impressas ou digitais.

No Brasil, após o período civil ditatorial, na década de 1960, Eduardo Coutinho transitou em diversos lugares com pouquíssimos equipamentos de audiovisual, filmando seu encontro⁴¹ com pessoas nas suas mais diversas identidades, questões, crenças, artes e histórias; almejando pensar e repensar as condições e, em certo sentido, a natureza do processo de filmar o real, do labor do *vídeo*. Suas questões eram trabalhadas na construção da imagem, do vídeo, do cinema documentário⁴². No dito cinema sobre a realidade/verdade, que se oporia ao cinema de ficção. Nesta busca pelo entendimento do que o vídeo proporciona, Coutinho construía uma maneira possível de investigar pelo cinema documentário suas questões sobre o cinema e suas potencialidades⁴³.

³⁹ SAMÓATA, Luciano. Como se deve escrever a história. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

⁴⁰ LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Editora Renascença, 1944, p. 218.

⁴¹ FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 01, n. 29, pp.125-138, jan./mar. 2009.

⁴² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

⁴³ Ver MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016; e SILVA, Mariana Duccini J. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. **Doc On-line**, n.07, p. 97-105, dez. 2009, Rio de Janeiro, 2010.; e PAZIANI, Rodrigo Ribeiro.; SOUZA, Aparecida Darc de. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de

A história se repensa, ela tem historicidade. O vídeo também, a filmagem. Aristóteles questiona a história, será confiável, ela serve a todos? Coutinho questiona o vídeo, será ele em si o real? O que narra a História? É real, imaginado ou ficcional? O documentário, é verdade ou ficção?

Este passado, objeto do(a) historiador(a), nos chega em fragmentos. Concordam Cícero e Humboldt. O documentário não pode ser verdade, é uma distorção, um fragmento muito bem planejado sobre real. Em certo sentido, até casual, diria Aristóteles, se os vídeos pertencessem ao seu universo. É suspensa a sua capacidade de representar o real? Não. Para história, diante de todas as questões conferidas ao seu percurso disciplinar no Ocidente, é incapaz de falar sobre o passado? Também não. O diálogo com a poética e a ficção não precisam afastar-se, como uma encruzilhada. Ao historiador, requer a elaboração de seu enredo, cuidando do processo de pesquisa, que delimitam-se a partir de operações específicas, que são apresentadas em forma narrativa. É assim que o passado chega aos interessados: pelo texto.

Terminamos com uma lembrança. Um encerramento que não é bem um fim, e vem de uma pergunta: como responder à questão da narrativa se questionamos a Walter Benjamin. A Tese VII em “Sobre o conceito de história”, age como um vislumbre de questões que estão para além do enredo. Ao criticar o historicismo de Ranke, ele diz:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. *Significa apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo.* O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-lo [...] *O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente aquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso.* E esse inimigo não tem cessado de vencer⁴⁴ (grifos nosso).

aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de história social. **Espaço Plural**, vol. XVI, n. 32, p. 171-203, jan.-jun., 2015.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Tese VII. In. LOWY, Michael. **Walter Benjamin, um aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.

Estrutura do trabalho

O trabalho está dividido em três partes. No primeiro capítulo, identificamos e refletimos sobre o elemento novo na obra do documentarista, da intertextualidade direta dos filmes produzidos no ciclo grevista no ABC Paulista. Questionando como *Peões* recuperou ou construiu novos sentidos para estes documentários; atuando como uma “dimensão estética”, tomando as palavras de Ismail Xavier⁴⁵ ao analisar o documentário brasileiro do período silencioso (1920-1930). Acreditou-se que o uso do documentário de arquivo atuava além da provocação à memória dos personagens, inseridos o universo fílmico, por meio de fotos, vídeos, reuniões, onde se identifica e se promove o testemunho frente a câmera. Por outro lado, estes filmes também estão presentes na montagem, surgindo entre cenas com as personagens, situando o espectador, por meio de um testemunho de imagens produzidas no passado grevista. Desta forma, este “efeito cinematográfico” é privilegiado neste momento como percurso de pesquisa, que busca analisar o movimento de inserção nas memórias, imagens e visualidades presentes no ABCD Paulista. Feito vinte anos depois, frente as eleições de 2002, tendo como fio que interliga o passado e o presente por meio da possibilidade de vitória do Partido dos Trabalhadores, um dos desdobramentos daquele movimento sindical.

No segundo capítulo, perguntamos quem é o “peão”, aglutinando as identidades do trabalhadores, operários, sindicalizados, presentes na elaboração dos filmes, entre 1978 e 1982, nos detendo especialmente nos documentários utilizados por Coutinho: *Greve!* (1979) do diretor João Batista de Andrade; *Linha de Montagem* (1982) de Renato Tapajós; e *ABC da Greve* (1979-1990) do diretor Leon Hirszman, finalizado apenas nos anos 1990.

Por fim, adentramos no universo dos operários elaborados por *Peões* nos anos 2000. Quem são agora, com quais perspectivas são apresentados ao mundo, e como testemunham, no dispositivo cinematográfico, suas asserções sobre o passado e o futuro que os provoca em 2002.

⁴⁵ XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In.: KORNIS, Mônica Almeida; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro, FGV, 2012.

1 AS CÂMERAS ESTÃO NAS RUAS E OS PEÕES EM CENA: O USO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO NO FILME *PEÕES* (2004) E O CICLO GREVISTA NO ABC PAULISTA DA DÉCADA DE 1970/80

As primeiras cenas de *Peões* são de uma viagem. O som de um automóvel antecipa brevemente a imagem, deixada há poucos instantes pelas inscrições que informavam como foi possível fazer aquele filme⁴⁶. Som de carro, vozes ao fundo e uma janela de um automóvel, na perspectiva das lentes de uma câmera, são apresentadas como abertura de um filme sobre ex-operários(as) metalúrgicos. A legenda se apressa e nos situa: é “Várzea Alegre, Ceará, outubro de 2002”. Uma equipe de filmagem, nas arestas da cena, se dirige ao Nordeste do Brasil, lugar aonde supostamente retornaram às origens alguns dos sujeitos que tematizam o filme.

Trata-se da procura por peças que pareciam fundamentais de um jogo político entre trabalhadores, empresas e indústrias paulistanas em fins da década de 1970, incluindo o Estado, dominado pelo regime militar em sua fase final. Estamos falando das greves ocorridas no ABC⁴⁷ Paulista na passagem de fins de 1970 para 1980. Denominados “peões”, o documentário introduz sua busca dos ditos sujeitos “anônimos” indo ao Nordeste do Brasil. A história a ser contada é a partir do encontro com aqueles que foram imersos nas multidões de operários(as) grevistas, talvez dissolvidos pela história, em detrimento dos que seguiram, de alguma maneira, uma carreira pública ou burocrática após as greves ocorridas naquele momento. Como Lula, fora deste recorte, realizava, nas mesmas semanas, campanha eleitoral do primeiro e segundo turno das eleições de 2002.

Este primeiro movimento do filme pode ser pensado como o símbolo das outras excursões realizadas a seguir: ao passado experienciado, compartilhado, pelo fio da memória,

⁴⁶ As filmagens foram realizadas em 2002, no mês de outubro, momento que ocorriam no Brasil as disputas eleitorais que levaram o candidato Lula à Presidência da República. Paralelamente, como informa o encarte do filme em DVD, João Moreira Salles rodava o seu filme *Entreatos* (2004), que acompanhava, à sua maneira, os bastidores da campanha eleitoral do candidato Lula. Apesar de distintos, *Peões* e *Entreatos* podem ser entendidos como uma motivação de observação e construção daquele processo eleitoral e suas implicações, discutidos no cinema. Ambos foram produzidos pelas *Videofilmes*, com recursos de captação da Lei Nº 8.685, de 20 de julho de 1993, lei de incentivo fiscal, que possibilitava apoio a projetos cinematográficos independentes. Regulada pelo Ministério da Cultura, por meio da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Atualmente, a lei está em extinção e em PL 3203/2021, que dispõe sobre as reduções. Para ver a lei na íntegra, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Último acesso em 01 de julho de 2022. Modo de captação de recursos que solicitavam ao filme a inserção de patrocinadores e logos nos primeiros minutos do filme, configurando-se quase como um recurso estético comum no cinema brasileiro. O lançamento em DVD de *Peões* foi em 2006, dois anos após a distribuição nos cinemas.

⁴⁷ A sigla refere-se a região metropolitana de São Paulo composta pelas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema.

do pertencimento e a nostalgia que veremos adiante nas próximas cenas⁴⁸. Algum tipo expectativa oriunda da obra produzida até aquele momento pelo diretor, Eduardo Coutinho, se apresenta. Talvez a força do testemunho e das palavras constituídas em seus filmes desde *O cabra marcado para morrer*, finalizado em 1984, mas sobretudo, de um processo de constituição de asserções sobre o mundo, realizado por meio da criação cinematográfica, e mais especialmente no campo do documentário.

De imediato, *Peões* apresenta uma ponto incomum nos filmes anteriores do diretor. Uma construção fílmica que, desta vez, recorreu às imagens de outros filmes, vídeos e fotografias, produzidas há mais de duas décadas, não coincidentemente da mesma conjuntura em que os personagens do filme irão rememorar diante da câmera. Elemento este que nos ocuparemos neste capítulo.

São recortes de vídeos inseridos na narrativa fílmica de *Peões*, como também na aproximação que se estabelece entre estes “peões” e equipe de filmagem, tendo o material como fio condutor, funcionando quase como uma moeda de troca, articulando lembranças, afetividades e identidades que emergem da força provocativa de um registro audiovisual, feitos naquele “encontro” onde se produz a “verdade da filmagem”⁴⁹. Assim, a figuração da palavra⁵⁰ e do testemunho no cinema documentário de Eduardo Coutinho coabita, em *Peões*, com esta camada de imagens do passado, que parece funcionar como como um testemunho visual da história, a mesmo que está sendo (re)elaborada em cena, pela palavra, pela câmera e por visualidades.

Em função da proposta de analisar como a temática das greves do ABC Paulista estão inseridas e elaboradas na obra deste documentarista, pretendemos problematizar, em primeiro lugar, como este recurso a que nomearemos de “citações” estão constituídas em seus trabalhos,

⁴⁸ JORGE, Marina Soler. Peões, Lula e nostalgia da classe operária. **Ideias**. Campinas, ano 3, nova série, p. 11-25, jun.-dez 2011.

⁴⁹ A verdade da filmagem é uma característica do cinema elaborado por Eduardo Coutinho ao longo de sua obra. Alguns trabalhos discutem abertamente o caminho elaborado pelos dispositivos de filmagem, e não por um roteiro sistemático, rígido, em que a filmagem configura um passo. Estes trabalhos observam como o processo de interação, filmagem, encontro com o mundo, que a essa visão, não está pronto para ser filmagem, mas depende de uma interação única, promovida pelo momento e pelas estratégias de filmagem. Ver trabalhos como SILVA, Mariana Duccini J. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. **Doc On-line**, n.07, p. 97-105, dez. 2009, Disponível: www.doc.ubi.pt. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2010, p. 99-100; LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004, p.9-10; e LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **CADERNOS de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2002, p. 39-51.

⁵⁰ MAGER, Juliana Muijlaert. **História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007)**. 2014. 193f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014, p. 95.

analisando a partir de uma abordagem que se aproxime de uma história e cultura visual⁵¹. Uma intertextualidade realizada por *Peões*, compreendida aqui, em princípio, como uma sinalização de diálogo com o testemunho visual, por meio de atividades que envolviam a produção de filmes, vídeos e circulação de imagens no ABC Paulista na virada dos anos 1970 para a década de 1980.

Toda imagem tem história, e quando realocas de seus contextos, ora transitando impulsionadas pela força de significações que emergiram em determinado contexto, cabe a nós questionarmos como estes símbolos são forjados, distribuídos e reapropriados em outros momentos. Com base nesses questionamentos, a historiadora Ana Maria Mauad explica:

Compreende-se a produção das imagens como um ato simbólico e as imagens nascem da necessidade de simbolização. Trata-se de uma experiência histórica, pois as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes da sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam⁵².

Em *Peões*, falamos do uso de outros filmes, fotografias e vídeos oriundos da década de 1970 e 1980, produzidos à motivação do ciclo grevista no ABC Paulista, ou seja, com fins e objetivos outros, que analisaremos neste trabalho. Uma dimensão que suscita aquele processo histórico recente, no Brasil, não apenas como “[...] um movimento eminentemente político, ou seja, dentro do marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, reivindicação por estrutura sindical e contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito a greve [...]”⁵³, como definiu Katia Rodrigues Paranhos ao analisar a experiência de grupos de teatro no ABC Paulista. Contudo, como define a autora, compreende-se, também, este “novo sindicalismo”⁵⁴ como um processo constituído em multiplicidade, por diferentes sujeitos e agentes, tratando as ações do ciclo grevista como conjunto de diálogo entre cultura e política:

⁵¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

⁵² MAUAD, A. M. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, p. 115.

⁵³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Os trabalhadores em cena: a experiência dos grupos de teatro Ferramenta e Forja no ABC. In.: CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História: narrativas plurais, múltiplas linguagens**. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 198.

⁵⁴ O termo “novo sindicalismo” é utilizado nos estudos das greves do ABC Paulista como instrumento de compreensão da insurgência em grande proporção de movimento de trabalhadores operários que se viu desde o golpe civil-militar em 1964 no Brasil. O apogeu do sindicalismo no Brasil, na década de 1950, entrou em crise devido ao golpe em 1964, resultando em controle dos sindicatos, a castração de líderes sindicais, aparelhamento

Primeiro, a emergência do chamado *novo sindicalismo* no ABC deve ser entendida como um entrecruzamento da política e da cultura nos anos 70 e 80. Segundo, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido como uma construção apenas dos sindicalistas, mas sim como uma operação que abrange práticas e representações de múltiplos personagens, como sindicalistas, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias – incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, ex-presos políticos e artistas.⁵⁵

Dentre as produções presentes, especialmente após 1977, época das campanhas salariais mais intensas, podemos encontrar filmes mais curtos, até médios e de longa metragens. Realizados por diferentes frentes, que tentavam articular, em alguma medida, o protagonismo do proletariado em cena, em urgência ao seu alargamento na cena pública do país naquele momento⁵⁶. A temática do mundo operário se expande para além do ciclo grevista no ABC Paulista, característica que retomaremos mais adiante neste trabalho.

Assim, há filmes provenientes de diferentes grupos e ações na conjuntura grevista. A variedade de títulos, nomes, durações etc., já demonstram uma rica atividade videográfica no ABC. Convém observarmos os filmes encontrados, que classificamos aqui a partir da duração que cada filme resultou⁵⁷. São filmes de curta e média duração, como: *Trabalhadoras*

das organizações, ocasionando o afastamento de grupos de esquerda das organizações sindicais. O que não resultou o seu desaparecimento. Na perspectiva elaborada pelo historiador Marco Aurélio Santana, diante do arrochamento do aparato repressivo da ditadura, houve isolamento dos grupos e suas organizações sindicais, que ficaram restritas ao chão da fábrica. E na década de 1970, impulsionada pelas experiências de resistência sindical que se manifestam naquela década, as greves do ABC servirão de retomada da força sindical, atuando, por outro lado, com a transição do processo democrático, corroborando com esgotamento do regime militar. Assim, é possível definir as experiências sindicais no ABC paulista como um “novo sindicalismo”, como define o autor “o retorno dos trabalhadores foi marcado, também, pelo aparecimento do que se convencionou chamar de ‘novo sindicalismo’, supostamente caracterizado por práticas que indicariam sua novidade na recente história sindical brasileira. Dessa forma, os trabalhadores foram escrevendo seu nome, de forma indelével, na luta pelo retorno do regime democrático em nosso país”. SANTANA, Marco Aurélio. *Trabalhadores, sindicatos e política no Brasil: do golpe à redemocratização (1964-1985)*. In: DELGADO, Lucilia A. Neves. FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano Vol. 4. O tempo do regime autoritário. Ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 305.

⁵⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Op. cit.*, p. 198. Grifos da autora.

⁵⁶ SILVA, Maria Carolina Granato. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. 2008. 446p. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. 2008.

⁵⁷ Os termos “curta”, “média” e “longa metragem” são definições regulamentadas no Brasil pela medida provisória número 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Para a legislação, são filmes de curta metragem os que atingem até quinze minutos; com duração superior a quinze minutos até setenta minutos são classificados como média metragem; e por fim, os longas são aqueles com duração superior a setenta minutos. Compreendendo que estas são classificações mais recentes, mantemos o parâmetro, mas arriscamos uma classificação própria a partir dos filmes encontrados, intuindo uma dinâmica de produção que não se dirigia exclusivamente às salas de cinema, como é o caso das leis e normas oriundas da ANCINE. O que requer uma compreensão dos sistemas de produção e divulgação na década de 1970, em que a circulação, não necessariamente passava pelo cinema comercial. Para leitura completa da Medida, acessar: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Último acesso em: outubro de 2022.

Metalúrgicas (1978), na direção de Olga Futemma e Renato Tapajós, com duração de 15 minutos; *Acidente de Trabalho* (1977), com 19 minutos, *Teatro Operário* (1978) com 10 minutos, *Um Caso Comum* (1978), de 22 minutos e *CUT pela Base* (1983), de 24 minutos, todos dirigidos por Renato Tapajós; e *ABC, Brasil* (1979), dirigido por Sérgio Péo, Luiz Arnaldo Campos e José Carlos Asbeg, com 18 minutos. Filmes com duração média, como *Greve de Março, um dia nublado* (1979), na direção de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, com duração de 34 minutos; *Trabalhadores, Presente!* (1979), do diretor João Batista de Andrade, de 36 minutos; *Operários da Volkswagen* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Wolf Gauer de 26 minutos; mais três filmes médios do diretor Renato Tapajós, *Fim de Semana* (1976), 31 minutos, *Nada Será Como Antes. Nada?* (1984), 43 minutos, e *A Luta do Povo* (1980) de 30 minutos.

Os longas, são *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), na direção de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, com 76 minutos de duração; *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1984), de Cláudio Kahns e Antônio Paulo Ferra, 56 minutos; e *Em Nome da Segurança Nacional* (1984), de Renato Tapajós, com 48 minutos.

Por último, e propositalmente, estão os mais conhecidos. São eles: *ABC da greve* (1979-1991), dirigido por Leon Hirszman durante as greves, mas finalizado apenas na década de 1990, com duração de 84 minutos; *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, de 37 minutos; e por fim, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, com duração de 88 minutos⁵⁸. Estes últimos compõem aquilo que denominamos como a citação no documentário *Peões* (2004), pois são os que aparecerão entre legendas e conversas com os ex-metalúrgicos(os) do ABC.

A viagem até Várzea Alegre, no Ceará, pela equipe de Coutinho, com a finalidade de abertura do filme com operários que retornaram às suas origens, se sucede a ida à região do ABC Paulista, também em outubro de 2002, vésperas das eleições presidenciais, a fim de falar

⁵⁸ Os filmes foram mapeados por meio de trabalhos e instrumentos de pesquisa diverso. É oportuno assinalar a origem destas informações que foram agrupadas, configurando uma amostragem, como expressão do reforço a iniciativas coletivas nos últimos anos, no assunto história, cinema e documentário. Foram utilizados trabalhos como o já citado SILVA, Maria Carolina Granato. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. op. cit., p. 424-437; o trabalho CORRÊA, Marcos. **Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980**. 2015. 275p. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2015, p. 265-274. Ferramentas de pesquisa de projetos, tais como o projeto **História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação**, do Grupo de Estudos do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo (USP), registrados e disponíveis para pesquisadores por meio do site <http://historiaaudiovisual.weebly.com/> (Último acesso em setembro de 2022). Outro projeto importante, **Doc.br**, do grupo de pesquisa "Documentário e Fronteiras", vinculados a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); o acervo pode ser acessado em <http://documentariobrasileiro.com.br/>, (último acesso em julho de 2022). Por último, o acervo de preservação do audiovisual brasileiro da **Cinemateca**, disponível para consulta em: <http://bases.cinemateca.gov.br/> (último acesso em junho de 2022).

com aquelas pessoas comuns, que não estavam nem nos palanques nem na burocracia do Estado, ou ainda, sendo parte integrante da cúpula dirigente do sindicato.

Cabe ressaltar que esta é uma escolha realizada pelo diretor do filme. *Peões* pretendeu colocar em cena ex-operários, metalúrgicos(as), grevistas e trabalhadores(as) que participaram das greves do ABC paulista entre 1978 e 1982, mas que não seguiram, de certo modo, carreira na política institucional nos anos seguintes. Paralelamente, também foi realizado o documentário *Entreatos*, dirigido por João Moreira Salles. Os dois filmes abordariam a disputa política em vias eleitorais em 2002, entre os partidos políticos do PT e PSDB, que sinalizam nas pesquisas, franco favoritismo. Salles filmaria os bastidores da campanha do candidato Luís Inácio Lula da Silva (PT). E Coutinho a trajetória eleitoral de José Serra (PSDB), mas sugeriu resgatar um projeto antigo. Falar com operários e operárias que participaram das greves do ABC⁵⁹ paulista no final da década de 1970⁶⁰, no entanto, especialmente os que permaneceram no anonimato. Lançados em conjunto, *Peões* e *Entreatos* identificavam um capítulo importante da história no Brasil em andamento. É a tecitura desse capítulo da história recente do Brasil, videografado por documentárias, o motivador deste trabalho.

A proposta de Coutinho foi adaptar a ideia ao seu modo. Como definiu em entrevista, durante o lançamento do filme em novembro de 2004, sua inquietação era de buscar outro lugar para a temática das greves. Segundo ele, “era saber que fim levaram aquelas pessoas comuns que haviam participado dos movimentos operários sindicais do ABC [...] o que me interessou não foi ponto de vista do palanque, mas aquelas carinhas que estão lá aplaudindo. De onde elas vieram? O que houve com elas?”⁶¹.

A motivação desta pergunta – que seria investigada pelo processo de construção do videodocumentário – parecia genuína. Compreender e assimilar as individualidades dos operários presentes nas multidões do ABC do período grevista (1978-1982), sujas trajetórias pós ciclo grevista e as implicações daquele processo. De outro ponto de vista, não parecia se tratar apenas da tentativa de compreensão de quem eram os sujeitos sindicalizados nas multidões, mas se relacionar subjetivamente com as implicações de uma esfera produtiva e social já alterada, vinte anos depois. Ou seja, como afirma Boris Fausto, em sua *História do Brasil*, no ano de 1978, aproximadamente 125 mil trabalhadores estavam empregados na

⁵⁹ A sigla refere-se a região metropolitana de São Paulo composta pelas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, entre outras.

⁶⁰ LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 175.

⁶¹ A entrevista está na íntegra no encarte do DVD, lançado em novembro de 2006. Ver PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2006. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color

indústria mecânico-metalúrgica em São Bernardo, para se tomar um exemplo. Desse número total, 67,2% estavam alocados em empresas que contavam com mais de 1 mil trabalhadores. Comparativamente, em 1976, na cidade de São Paulo, no mesmo setor industrial, cerca de 421 mil operários estavam empregados. Entretanto, somente 20,8% desses trabalhadores estavam vinculados a empresas com mais de 1 mil operários⁶².

Estas dimensões se alteram drasticamente nas próximas décadas, e nos 2000 as regiões do ABC já não se estabeleciam como nos mesmos moldes que circundavam as greves, à maneira dos anos 1970-1980. Diversos estudos avaliam este processo de desindustrialização e reestruturação produtiva da região. Conforme afirma Luiz Claudio do Monte Martins, reestruturação produtiva é

[...] é o termo comumente empregado para designar essas transformações no mundo da produção e do trabalho. A forma e intensidade dessas mudanças dependem das interações existentes entre os diferentes agentes econômicos em cada país, das políticas macroeconômicas adotadas, do grau e forma de inserção das economias nacionais na economia global⁶³.

Diante das multidões operárias, grevistas ou sindicalizadas, visualmente bem estabelecidas nos filmes da virada da década de 1970 para 1980, temos em *Peões* um contraste, que não se trata apenas de uma escolha estética e narrativa documental. Vários estudos apontam fatores desta transformação: uma cadeia produtiva alterada pela racionalização do processo produtivo, com mecanização e automação dos processos, tendo nos anos 1990 uma queda de mais de 30% de operários na região⁶⁴; globalização e terceirização dos empregos⁶⁵; melhoria da estrutura industrial do interior do Estado de São Paulo e avanço o setor agropecuário⁶⁶; entre outros ⁶⁷.

Dentre planos e enquadramentos fixos, realizados com uma câmera com pouca movimentação – exceto quando se dirige até o local onde se encontra seus personagens –

⁶² FAUSTO, Boris, **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 499.

⁶³ MARTINS, Luiz Claudio do Monte. **Reestruturação produtiva na indústria brasileira: evolução e seus principais impactos**. 2006. 110f. Dissertação (Mestrado em Economia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política. São Paulo/SP, 2006, p. 12.

⁶⁴ NOBRE, Eduardo A. C. Impactos da Globalização Econômica no Complexo Metropolitano Expandido de São Paulo: possibilidades de ação. **Anais do II Encontro Brasileiro de Estudos Urbanos e Regionais**. São Paulo, 2002.

⁶⁵ ANAU, Roberto Vital. As transformações econômicas no Grande Abc de 1980 a 1999. **Pós-FAUUSP**, São Paulo, n. 11, p. 46-59.

⁶⁶ FERREIRA, Josué Catharino. Aspectos históricos e geográficos da industrialização de Santo André. **Anais do XI Congresso Brasileiro de História Econômica. 12ª Conferência Internacional de História das Empresas**. Vitória/ES, 2015.

⁶⁷ Cf. SPOSITO, Eliseu Savério (org.) **O novo mapa da indústria no início do século XXI**. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

afirmando, de alguma maneira, o momento em que suas sujeitos são criadas em cena, se caracterizou no cinema de Eduardo Coutinho de modo mais latente a partir de *Santo Forte* (1999). Em *Peões* surgem amostras de imagens em preto e branco, figuras do passado, estabelecendo uma apropriação, intertextual, dos três filmes documentários citados acima. Recurso que avisa que neste filme há mais uma camada de testemunho, que excede a fala e a conversa, que ganham corpo por meio da filmagem em seus filmes.

Através da seleção e recorte destas cenas, fotos e amostras de vídeos, os filmes *Greve!* (1979), *ABC da greve* (1979-1991) e *Linha de Montagem* (1982), são acolhidos com duas finalidades em *Peões*. Primeiro, provocação, quando é inserido no seu universo fílmico, por meio da materialização realizada pela equipe de Coutinho que, estrategicamente, utiliza-os como forma de identificação dos personagens, um procedimento de pesquisa e localização destes operários duas décadas depois na região de São Bernardo do Campo e adjacências. São “as regras do jogo”, e assume papel central na montagem do filme. Se apresentando logo após as cenas no Nordeste, e algumas legendas e citações dos filmes em questão, Coutinho e sua equipe se reúnem com diversas pessoas que passam a ser reconhecer no material apresentado. Nas cenas seguintes, ao longo do filme, o testemunho quase sempre é iniciado a partir de uma interação com este material em que a personagem se visualizará em meio a greve. Um processo que foi analisado por Rafael Hagemeyer e Alexandre Pedro de Medeiros⁶⁸, que observam as similaridades com as operações historiográficas, visto que o universo metalúrgico no ABC é acessado por meio de uma metodologia, estratégias, hipóteses, que se entremeiam as possibilidades, neste caso, de filmar.

E segundo, este material também está vinculado à montagem de *Peões*. Isso significa que uma narrativa se articula, desta vez, com espectador, que não assiste apenas interação outra com os documentos audiovisuais que sinalizam determinado passado, mas passa, ele mesmo, a interagir com este testemunho visual no filme. Por certo, estabelecendo algum “efeito cinematográfico”⁶⁹, palavra de ordem na análise do documentário brasileiro do período silencioso, por Ismail Xavier. Uma estratégia que nos possibilitou pensar algumas abordagens ao cinema documentário como interesse primário de nossa pesquisa.

⁶⁸ HAGEMEYER, Rafael; MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da narrativa a identidade: as representações das Greves no Abc Paulista e os depoimentos contidos no documentário *Peões*, De Eduardo Coutinho (2004). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 219-241, ago. 2012

⁶⁹ XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In.: KORNIS, Mônica Almeida; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro, FGV, 2012, p. 50.

Uma atenção a sua análise é atraente, pois ao verificar certa “descontração fabril” dos operários no documentário *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922) – filmado a intenção de comemoração do Centenário da Independência em 1922 no Rio de Janeiro – as dimensões desta narrativa são postas na perspectiva de que o acesso ao ambiente da fábrica e do universo operariado é feito por meio de procedimentos e “cálculos retóricos” que apresentam uma harmonia entre os processo de urbanização e industrialização que tiveram na imagem sua materialização, por meio da tranquilidade dos trabalhadores diante deste processo. Não significa desconfiança às imagens, como afirma o autor, mas questionar qual a “dimensão estética” que se configurou, compreendendo que há uma “retorica de visita guiada”, maneira de apresentação e celebração do universo apresentado:

Isso traz o desafio de constatar a evidência e, ao tempo, não tomar apressadamente e de modo ingênuo tal igual como verdade [...] por outro lado, também não se acomodar na hipótese de uma performance induzida. Ou seja, não descartar a imagem como mentira, encenação, mas toma-la como ponto de partida para um novo impulso de pesquisa e interpretação que possa fazer dela um motivo para o refinamento do quadro em discussão [...] O que acontece confirma a filmagem como ocasião especial que requer tais cuidados na leitura, ao mesmo tempo que abre um leque de possibilidades de ressignificação conforme as imagens estejam articuladas com textos ou falas que projetem outras interpretações sobre elas⁷⁰

A partir das estratégias de análise realizadas por Ismail Xavier, nos permite, então, afirmar que há uma dupla dimensão do uso de documentários de arquivo no filme de Eduardo Coutinho, como descrevemos, que solicitam nossa atenção; aproximando, também, de um certo “cálculo retórico” para apreciação da memória dos metalúrgicos que se organizam em torno no sindicato nas regiões do ABC em São Paulo, com propostas de enfrentamento aos problemas apresentados a categoria naquele período.

Portanto, passamos a compreender que a presença de outros filmes na construção de *Peões* se fez como um elemento primordial, e fundamental para a interpretação do documentário. Isso acontece concomitantemente com a estratégia já bem articulada nos trabalhos anteriores do diretor Eduardo Coutinho. Àquela da construção de personagens a partir de um encontro, situado um processo de filmagem, à grosso modo.

Aqui, talvez nos referenciamos especialmente a fase com nome de “Documentário de personagem – terceira fase”, se pensarmos dentro da cronologia proposta por Claudio Bezerra⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

⁷¹ BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus Editora, 2014.

ao analisar o desenvolvimento da estilística de Coutinho. Uma fase em que estabelece uma formalização maior de procedimentos e características que passam a definir o *estilo* do diretor. Segundo Bezerra, a principal característica deste período, a partir de 1999, com o filme *Santo Forte*, “[...] é a de ser um tipo de cinema falado fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual, realizando uma *performance*”⁷².

E por meio de conversas estrategicamente moduladas para a composição de um filme, esta arte de encontro em *Peões*, desencadeiam o confronto do personagem entrevistado com seu passado, gerando uma impactante fusão entre o presente e as memórias. A experiência de se reconhecer e reviver momentos passados provoca um choque subjetivo, onde a surpresa vivenciada é acompanhada pela reflexão imediata sobre as ramificações desse reencontro. Nesse sentido, a presença destas imagens de arquivo está posta em questão.

Assim, como se estabelece o diálogo dos filmes da conjuntura grevista no ABC na narrativa de *Peões*? O uso destes filmes produz quais significações às greves do ABC? Quais imagens são mobilizadas? Quais personagens são evocadas e como estão construídas? Qual a fisionomia tem a ideia de “peão” quando olhamos para as imagens mobilizadas dentro de um acervo amplo de filmes do ciclo grevista? Há sintonia ou problema entre os documentários de arquivo e *Peões*? Quem é o personagem peão/operário/metallúrgico/sindicalista nestes filmes?

Estas questões norteiam nossos primeiros passos, no qual tentamos compreender qual narrativa, memória e história do movimento grevista foi composta no cinema documentário de Eduardo Coutinho, no caso de *Peões*, proposta que contempla uma abordagem a partir da compreensão de uma história e cultura visual. O que significa observar a história e memória a partir de uma abordagem de cultura visual. Desse modo,

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. É nesse sentido que a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural. Nesse sentido, as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais.⁷³

⁷² *Ibid.*, p. 29, grifos do autor.

⁷³ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, p. 114.

Antes, retomaremos alguns pontos que caracterizaram o cinema de Eduardo Coutinho. No entanto, observá-los à luz deste recurso incomum em sua obra. Ou seja, a presença de imagens outras, imagens não oriundas do perímetro imediato das suas personagens, frente ao momento de construção dos seus documentários, no momento da filmagem.

1.1 A simplicidade da imagem complexa: o videodocumentário de Eduardo Coutinho na palavra, no testemunho e na imagem.

Uma primeira questão é compreender a partir de qual momento da carreira do documentarista buscaríamos um conjunto de características que nos situem do uso do documentário de arquivo no filme *Peões*. A trajetória de Eduardo Coutinho com o cinema brasileiro data dos anos de 1960 até recentemente, com um filme finalizado após seu falecimento, em 2014⁷⁴. Seu desenvolvimento como profissional do cinema passou pelo jornalismo, produção de roteiros, direções e aproximações com o cinema dito de ficção, ainda que de modo menos significativo que seu trabalho no cinema documentário. Passou pela TV, pelo jornalismo impresso, até se constituir, como definiu em diversas entrevistas, como freelancer, se aproximando da produtora Videofilmes nos anos 2000⁷⁵. Sua carreira, como observou Juliana Muylaert Mager⁷⁶,

é marcada por uma permanência no campo do cinema brasileiro – e desde os anos 1970 no documentário – que é rara na cinematografia nacional. Entretanto, vale mencionar que essa constância da carreira do cineasta ao longo de tantos anos não foi isenta de momentos de descontinuidades, alternando entre altos e baixos, como o período entre *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo forte* (1999), durante o qual os filmes do diretor estiveram fora das salas de cinema – oscilações que se assemelham às vividas pelo próprio cinema brasileiro no mesmo período

⁷⁴ O filme *Últimas Conversas* (2015) estreou postumamente, finalizado por sua equipe. Diversas atividades, mostras e ações foram realizadas após o seu falecimento, articulando o legado deixado pelo artista para o cinema brasileiro. Estas atividades podem ser encontradas no site do Instituto Moreira Salles: <https://ims.com.br/>

⁷⁵ A Videofilmes é uma produtora de audiovisual brasileira, autointitulada independente. Surgiu em 1987, no Rio de Janeiro. Até 2020, havia lançado mais de 100 projetos de filmes de ficção, documentários, séries, programas de TV e outras produções de vídeo. Produziu e distribuiu importantes diretores de cinema no Brasil, no campo da ficção ou documentário, como o próprio Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Meirelles, Luis Fernando Carvalho, entre outros. Lançou sucessos como *Central do Brasil* (1998), que foi indicado em 1999 ao Oscar de melhor filme estrangeiro; *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely*, de Karim Ainouz; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Aquarius* (2015), Kleber Mendonça Filho; e etc. É responsável pelas produções de Coutinho desde 2001, com o lançamento de *Babilônia* 2000, seguidos de *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2015), este último com lançamento póstumo. A produtora pertence aos irmãos João Moreira Salles e Walter Salles, oriundos da família Salles, proprietária do antigo Unibanco que se fundou ao Banco Itaú.

⁷⁶ MAGER, Juliana Muylaert. **História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)**. Op. Cit.

Partimos para o momento em que as produções realizadas em fins da década de 1990 se estabelecem. Esta escolha se dá pelo conjunto de filmes lançados desde *Santo Forte* (1999), momento em que seus trabalhos se delimitaram a partir de um procedimento específico de filmagem, fronteirando com outras tradições no cinema. Radicaliza-se, assim, uma linguagem de alcance do real. Fernando Frochtengarten descreve sucintamente: “[...] são (filmes) compostos por uma sucessão de entrevistas após as quais caem os letreiros. Nada mais”⁷⁷. Entrevistas em convergência com uma de série personagens que foram construídos nestes documentários, circunscritos por determinada especificidade, a partir de qualquer coabitação e marcos geográficos; na participação de acontecimentos passados e históricos; crenças e religiosidades, ou no fato de exercerem um mesmo trabalho ou atividade. Foi assim em *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2015)⁷⁸.

Se observados em conjunto, estes filmes nos apresentam uma perspectiva de filmagem e construção de linguagem que podem ser apreendidas por um modo de construção fílmica específica, que elencam determinados elementos, tanto na imagem, quanto na montagem. Ausência de dados, estatísticas gerais e informações generalizantes. Nada que o espectador se perca nas imagens, acreditando naquilo como uma realidade genuína captada e representada com muita fidelidade pela câmera. Vários elementos nestes filmes possibilitam, a todo instante, um autocomentário, sugerindo maneiras que situem como aquele filme está sendo realizado (Imagens 1 a 9).

Ainda que não ambicionemos realizar uma genealogia do cinema documentário brasileiro nesta parte do trabalho, é importante estabelecer aqui um diálogo com determinadas tradições deste gênero no cinema brasileiro, encontrando determinados distanciamentos. Neste ponto, se polarizam processos de filmagem que resultam em tratamentos adversos das respostas que solicitam e se obtêm por meio da filmagem, que ajudam a compreender o tipo de cinema feito por Eduardo Coutinho, especialmente a partir de 1999, momento que temos dedica maior atenção.

O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet⁷⁹ descreve como o cinema documentário brasileiro foi substancial até os anos 1950, nos seus modos de filmar e elaborar assuntos em

⁷⁷ FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 01, n. 29, jan./mar. 2009, p. 125.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

cena, configurando-se como uma “sala de espera” para o cinema de longa-metragem. Processo que se transforma ao longo da década de 1960. Neste momento, em linhas gerais, encontram-se em diálogo com frentes no Cinema Novo um documentário de caráter “sociológico”, como define. Que pode ser identificado na presença de uma voz narrativa (quase sempre do diretor ou locutor convidado) que direciona os personagens na imagem cinematográfica, em confirmação de uma tese já formulada, *a priori*, fora do vídeo:

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada [...] Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente da imagem. De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que ates seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor.⁸⁰

As movimentações deste cinema acontecem enquanto Coutinho estabelecia relações com representantes do Cinema Novo ao longo da década de 1960 e 1970⁸¹. O que é preciso estabelecer é a dinâmica de produções que almejavam explicações para a sociedade por meio da filmagem. Eram filmes que abordavam, de modo inédito, problemas e questões de classes populares, tanto urbanas quanto rurais, onde a fala emerge como um elemento central, mas mobilizado em torno de uma tese ou argumento.⁸²

Este interesse pelo outro continuará marcando o documentário brasileiro pós 1970, mas a inserção de personagens marginalizados na cinematografia brasileira apresenta algumas variações, demonstrando outras possibilidades de filmar o real⁸³. E neste movimento estético,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17-18

⁸¹ Seu desenvolvimento enquanto diretor de cinema está bem articulado no capítulo “Encontro com o cinema, ou Coutinho e a geração cineastas dos anos 1960”, da dissertação **História, memória e testemunho: o método do documentário de Eduardo Coutinho**, de autoria de Juliana M. Mager. Ainda com altos e baixos, a autora destaca a longa carreira do diretor, uma característica incomum na cinematografia brasileira. Sua abordagem da está articulada com transformações na sociedade brasileira, com o Cinema Novo, o surgimento e crise da Embrafilme, o surgimento de legislações para o cinema brasileiro, bem como o crescimento de produções do gênero documentário no Brasil mais recentemente, dos anos 1990-2010. Insere e percebe as influências com intelectuais e cineastas ligados ao Cinema Novo e as frentes dos Centros Popular de Cultura (CPC), vinculados UNE, bem como sua breve passagem pela TV, no programa Globo Repórter. Cf.: MAGER, Juliana Muylaert. **História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)**. Op. Cit., p. 31-90.

⁸² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 18-19.

⁸³ Os filmes e tendências estão discutidas no livro de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, que estabelecem um diálogo entre o contemporâneo e o moderno no cinema documentário feito no Brasil. Ver nota 74.

retórico que os filmes de Eduardo Coutinho apresentam uma evidência de distanciamento, ao acreditar no processo da filmagem como aquele que dará sentido ao filme, mas também de diálogo, ao apresentar permanências de interesse por personagens subalternizados⁸⁴.

Imagens 1 e 2 –

Cenas do filme *Santo Forte* (1999). Observa-se uma estética da imagem limpa, fixa, que enquadra e observa o testemunho, mas sinaliza (lado esquerdo) possibilidades de captação deste real.

Fonte: *Santo forte*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: CECIP, 1999 (80 min.), son., cor.



Imagens 3 e 4 –

Personagens de *Edifício Master* (2002). Do lado esquerdo, enquanto canta a câmera se apresenta quase como um personagem, estetizando uma relação de filmagem e performática.

Fonte: *EDIFÍCIO Master*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2002 (110 min.), son., cor.



⁸⁴ SILVA, Mariana Duccini J. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. *Doc On-line*, Op. Cit., p. 99.

Imagens 4 e 5 –

Coutinho chega a casa de sua primeira personagem em *Peões* (2004). Nota-se que neste filme, ainda que com aparições mais discretas, o diretor e seus dispositivos não estão ocultos em cena.

Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004 (85 min.), son. color.



Imagens 6 e 7 –

Cenas de *O fim e o Princípio* (2005). A presença, por meio do diálogo e da negociação, não é despropositual. Esteticamente, se estabelece o procedimento de negociação, fundamental, para o diretor, no momento de criação do filme.

Fonte: O FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2005 (110 min.), son., cor



Imagens 8 e 9 –

Babilônia 2000 (2000), os enquadramentos, enxutos, sem a presença dos dispositivos de filmagem à direita, e a equipe, sempre presente, sinalizando um autocomentário sobre como o filme é feito.

Fonte: BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: CECIP, 2000 (80 min.), son., cor.



É nesse sentido, que os filmes da última fase deste diretor apresentaram mediações com uma abordagem do particular, do íntimo, da suspensão de elementos variados na composição de suas imagens, constituindo um minimalismo estético, onde se elenca o discurso a partir de uma possibilidade de encontro, como demonstra Cláudia Mesquita:

Esses peculiares filmes históricos são também *filmes sobre encontros*, ou melhor, *filmes baseados no encontro* – os testemunhos sobre o passado sendo motivados pelo diálogo atual entre o diretor e seus personagens. Na montagem, a memória coletiva é tecida pela justaposição de rememorações individuais, nunca subsumidas a uma totalidade anterior; o desenho desta memória, feito assim de muitas camadas⁸⁵.

Essa subtração⁸⁶ no documentário de Coutinho não pode ser interpretada como se o filme fosse, essencialmente, realizado apenas por meio, e apenas, dos seus personagens. A narrativa é fecundada, por outro lado, no ato de encontro entre cineastas e personagens. Disse Coutinho, em conferência que “[...] o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro, para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver o que acontece”⁸⁷. Os temas, assuntos e objetos de interesse do filme são feitos a partir da “relação dialógica”, uma negociação entre quem filme e o que é filmado, permitindo emergir, em cena, atos performativos, que se distanciam de abordagens totalizantes e generalizadas, como se predominou no documentário moderno, trazendo o interesse para um “movimento de particularização”⁸⁸. Assim, no lugar da categoria, do trabalhador, da dona-de-casa, do operário, volta-se para *este* trabalhador, *esta* dona-de-casa, *este* operário⁸⁹.

Uma tendência minimalista que influenciou a linguagem do cinema documentário na contemporaneidade, como definiram Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, “trata-se de uma operação de “subtração” de tudo o que não lhe parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real”⁹⁰.

⁸⁵ MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 31, abr. 2016, p. 56.

⁸⁶ SILVA, Mariana Duccini J., *Op. cit.*, p. 99.

⁸⁷ COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra)ordinário. In.: LABAKI, Almir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo, Cosac Naif, 2014, p. 175.

⁸⁸ MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 86, pp. 105-119, mar. 2010.

⁸⁹ FROCHTENGARTEN, Fernando. *Op. cit.*, p. 126.

⁹⁰ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. *Op. Cit.*, p. 13

A emergência de personagens dentro desta perspectiva cinematográfica, provoca a possibilidade de classificação de um “documentário de personagens”, perspectiva analisada por Claudio Bezerra:

Dessa forma, em termos estéticos, o *documentário de personagem* de Coutinho distancia-se ainda mais da estilística do documentário clássico e redimensiona certos procedimentos associados aos cinemas diretos e interativos. O que se pretende mostrar é que, na formatação do seu estilo, o diretor desloca, mescla e ultrapassa as técnicas da tradição documentária. Se, por um lado, Coutinho filmava sem roteiro e com as novas tecnologias (vídeo) de som sincrônico, por outro, privilegiava a câmera no tripé, investindo na potência do “plano fixo” para capturar cenas e falas reveladoras[...] Trata-se, portanto, de um cinema que se fez não em função dos acontecimentos da vida em seu transcorrer, como a maioria dos filmes inspirados na narrativa clássica ou nas técnicas observacionais, mas por meio da produção de um “acontecimento fílmico”, baseado em certos procedimentos, que Coutinho chamava de dispositivo de filmagem⁹¹.

Diante desta perspectiva, observada pelos estudos que mostram subtração estética, minimalismo, particularização, performance, construção do personagem sujeito e subjetivação, compreendemos que a articulação com imagens externas, citações e intertextualidades, não marcaram presença como elementos narrativos, ou quem sabe estéticos, nos filmes mais recentes de Coutinho. Não houve, até *Peões*, presença desta intertextualidade explícita.

O que requer encarar a comparecimento de filmes de arquivo em *Peões*, ao compor uma narrativa das greves do ABC Paulista, como uma escolha situada em sua obra, mas contextualizada a partir de um marco simbólico: as eleições de 2002. Duas décadas separam o filme de Coutinho e o ciclo grevista, juntamente com seu material visual e sujeitos. Tratando-se de algo fundamental em suas subjetividades, os seus personagens rememoram o acontecimento tendo o seu líder Lula com grandes chances de pleito do alto cargo da política nacional, após três disputas frustradas nas eleições presidenciais de 1989, 1994 e 1998, chegando em algumas ao segundo turno.

A partir da relação que a narrativa fílmica tece entre a figura envelhecida do peão, e da materialidade visual daquele marco histórico, é produzido um diagnóstico do evento passado. Em meio a estes elementos, há a composição de uma história, que perpassa também pela expectativa do filme sobre quem são os operários, no presente e em suas memórias motivadas pela apresentação de um material provocativo. Que repercutem decisivamente no presente,

⁹¹ BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus Editora, 2014, p. 31

sobre quem é Lula, quais transformações em suas vidas ocorreram nos últimos vinte anos, como veem o passado, constituindo saudade, e como avistam o futuro a partir da esperança.

Para tanto, partiremos para a análise deste material visual criado pela década de 1970-1980, promovendo o diálogo com as narrativas visuais apreendidas naquela conjuntura. Motivados pelo recurso da citação e do uso destes filmes, como observamos, produzidos durante o ciclo grevista paulista, seu uso, vinte anos depois, passamos a questionar qual a atribuição das imagens produzidas em vídeo daquele período, como se visualiza o “peão” nestes documentos, a greve, e como foram produzidos, dentre quais motivações e circularidades destas imagens. Portanto, passamos para uma análise destes filmes, privilegiando aqueles selecionados na produção de *Peões - ABC da greve* (1979-1991), de Leon Hirszman; *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade; e *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; mas sem se distanciar de outras produções subjacentes, visto a diálogo que se estabeleceu entre os próprios filmes. Seguindo nossa análise, retornaremos, em seguida, aos momentos em que estas referências surgem e se mesclam no documentário de Coutinho, possibilitando um caleidoscópio de memórias, afetividades e visualidades.

1.2 Cinema brasileiro e o operário(a) (1960/1970)

Tracejar uma interpretação de *Peões*, foi oportuno recuar até a década de 1970, a fim de questionar o universo visual emergente nas greves nas regiões do ABC Paulista, utilizada, como vimos, na construção e montagem do documentário nos anos 2000. Antes mesmo da perspectiva da citação e intertextualidade com os filmes documentários deste período, parte também da centralidade do sujeito “peão” na narrativa de Eduardo Coutinho. Que é, em alguma medida, constituída a partir de uma historicidade no qual o cinema brasileiro situou e tentou elaborar coletivamente. E a década de 1970 parecia particularmente interessada na investigação de uma outra identidade, mais voltada para o urbano, mais voltada para o operário.

Ao longo do século XX, o cinema brasileiro embarcou numa estética que incluía a disposição em centralizar narrativas que tinham como eixo personagens subalternizados. São inúmeras as referências. Dar conta da compreensão do “operário”, ou “peão”, nas narrativas audiovisuais em questão, nos remete as frentes do “nacional” e do “popular” no cinema brasileiro após a década de 1950⁹². Um caminho de reflexão que articula as próprias questões

⁹² Conferir Capítulo 02 – “A arte do nacional-popular: crises, perspectivas e revisões” da tese defendida em 2014 por Reinaldo Cardenuto. O autor elabora uma reflexão a partir de filmes e peças realizadas por integrantes do CPC, das representações do fracasso que atravessaram artistas e intelectuais de esquerda. No capítulo, se concentra nos

da história do cinema – neste caso, o brasileiro – ou da incorporação do cinema como fonte, com abordagens de ordem estéticas e teóricas, seja do cinema, seja da disciplina histórica, realizando uma pulverização entre abordagens que se distanciaram no interior da disciplina histórica, conforme apontou Francisco Santiago Jr.⁹³

O cinema, assim como qualquer outra imagem, afeta os campos discursivos que o rodeiam, inclusive o historiográfico. Suplantada a abordagem tradicional que vê o cinema como uma “fonte da história”, interessa pensar o domínio do que é influenciado pelo cinema e pela imagem. É necessário que essa questão se torne um tópico de investigação do trabalho historiográfico. Dessa forma, é fundamental que se estabeleça um debate entre a teoria da história e os estudos do cinema. Nos últimos anos, conforme aponta Santiago Jr., houve uma superação do distanciamento da história do cinema e dos estudos do cinema, com a incorporação das abordagens dos estudos visuais pela historiografia. Enquanto os estudos fílmicos foram pioneiros na construção dos “estudos visuais” no final do século passado, a história do cinema já realizava essa discussão desde a década de 1980, enquanto os estudos históricos da visualidade são uma área em desenvolvimento. Com isso, uma historiografia do cinema pode aproveitar, arremata o autor, essa “virada visual” para definir o cinema como um objeto historiográfico interdisciplinar ou transdisciplinar.⁹⁴

Voltando a personagem operária, o debate sobre a cultura e a arte no Brasil durante o período em questão (1960-1970) foi influenciado pela intersecção entre engajamento artístico e político, que se relacionava com projetos políticos de esquerda e sua dimensão revolucionária. As categorias de “nacional” e “popular” eram centrais nesse debate, assim como a relação com o povo e o papel do intelectual de classe média. O Cinema Novo estava inserido em um movimento de mudanças técnicas, éticas e estéticas no campo do cinema mundial, que incluía outros movimentos como o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* na França. Essas questões estavam presentes e eram discutidas no teor do papel dos intelectuais e a consciência de classe

debates entre artistas que foram influenciados pelo nacionalismo pré-1964, interessados em propor uma reestruturação da dramaturgia de esquerda em tempos de regime autoritário. Fala do movimento peculiar dentro do campo artístico da época, que percorreu um caminho que vai da angústia diante do colapso revolucionário aos revisionismos em nome da continuidade do cinema e do teatro político. O autor articula uma reflexão sobre alguns dos projetos que buscaram, na época, recuperar as escrituras e práticas criativas em torno da classe popular. Embora existisse um eixo comum nesse processo de revisão, incluindo autocrítica e afastamento em relação à dimensão teleológica anterior ao golpe, as perspectivas que surgiram apontam para múltiplas possibilidades de se prosseguir realizando uma arte vinculada às leituras do povo. Cf. CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. 427p. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: SP, 2014.

⁹³ SANTIAGO JR., Francisco das Chagas F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 8, abr. 2012, p. 151-173.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 167.

que eram temas relevantes, com a participação de entidades decisivas, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a União Nacional dos Estudantes (UNE). Apesar das diferenças de concepção e postura, a cultura nacional e popular eram temas centrais⁹⁵. Pois “o contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política de sua época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”⁹⁶.

Um texto publicado já em fins da década de 1970, do crítico e historiador Jean-Claude Bernardet⁹⁷, questionava a ausência do operário nas telas do cinema brasileiro, questão que surgia à luz de um contexto de debate público em torno da figura operária, e com o crescente interesse evidenciado nas produções recentes. Afora como pano de fundo ou em filmes institucionais do período silencioso no início do século XX, a personagem do operário é, para o autor, quase oculta. São poucos os registros, por exemplo, encontrados nos anos anteriores aos 1970. Em linhas gerais, havia um operário constituído nas telas quase exclusivamente pela ótica da subserviência, traçado pela e no interior dos interesses da burguesia; e neste caso, Bernardet referencia-se aos filmes *Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, e *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sergio Person.

Não é o operário que estava no alvo do Cinema Novo, aquele com potencial de representação do trabalhador urbano. Por outro lado,

operários não aparecem. Faz as vezes de proletário o vagabundo, o “baixo mundo” preenche a ausência de classe operária. Ou então o sambista de morro espoliado pela gravadora. Ou então o “malandro carioca”, que sempre dá um jeito. Ao não identificar operários ou camponeses no conjunto social, e ao ver a burguesia antes como café-society (a importância do colunista social no cinema popularesco dos anos 50) que como burguesia, o cineasta evita apresentar uma sociedade estruturada em classes sociais e pode projetar seu próprio marginalismo (ou impressão de) sobre os vagabundos e os malandros. Quando o Cinema Novo constrói uma atitude crítica diante da sociedade brasileira, é no camponês, o nordestino principalmente, que o cineasta vai buscar a representação do popular oprimido (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e outros). Nessa primeira metade da década de 60, em que se elabora uma imagem, que para nós foi forte, dos oprimidos, o operário continua ausente do cinema brasileiro⁹⁸.

⁹⁵ MAGER, *Op. cit.*, p. 40-41.

⁹⁶ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. Cinema novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: CosacNaify, 2012, p. 13.

⁹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. AVELAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70 – 4 Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.

⁹⁸ O texto original foi reeditado para plataforma digital e pode ser encontrado no site do Instituto Moreira Salles. Não há uma versão estruturada em páginas, para download, impossibilitando a indicação de páginas. Conferir em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/> Último acesso em abril de 2023.

A paleta de personagens no cinema brasileiro incluía estas figuras, pois o cinema, ainda que oriundo de círculos sociais abastados, politizava-se nessa direção à medida que projetos cinematográficos que almejavam uma industrialização e hegemonia no país, como o caso no cinema Vera Cruz em São Paulo e a Atlântida no Rio de Janeiro, criavam fronteiras com a recente disseminação dos aparelhos de TV, e se esgotavam. Dominando uma ideia de “modernidade” neste cinema, Ismail Xavier define esta transição como uma “passagem agressiva”, ensaiando uma nova consciência crítica para a nação, por meio do cinema:

Não por acaso, os anos 50 e 60 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país. A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da chanchada e de enterro precoce de um incipiente “cinema industrial” brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda [...] Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura do audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reforças de estrutura do país [...] ⁹⁹

Um ideário que produziu uma nova estética, em que os temas sociais eram enfrentados a partir de uma nova experimentação que ocorria sem as mesmas condições técnicas que um cinema de mercado, o que para Xavier, significou a voz mais alta das esquerdas em detrimento da figura isolada do cineasta ¹⁰⁰. Neste ponto, tendo como referência o conceito de “nação”, era preciso encara de vez o projeto de revolução, mais amargo com a derrota em 1964, com o golpe militar-empresarial. Era preciso que uma estética se aliasse a temas centrais do povo, como o sertão, as formas de consciência do oprimido, os camponeses, a rebeldia, a violência etc. Assim, o “popular” trata-se de uma preocupação que os filmes realizem uma ponte com o “povo”, tendo como matéria prima elementos de uma dita “cultura popular” ¹⁰¹.

Logo,

⁹⁹ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰¹ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema III**. Disponível no site Instituto Moreira Salles. Não há uma versão estruturada em páginas, para download, impossibilitando a indicação de páginas. Conferir em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/> Último acesso em abril de 2023.

A situação social e política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das ideias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira após a quase estagnação dos anos 1940, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural “digna”, a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre cinema no Brasil a adquirir uma originalidade, que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente. Neste contexto, as ideias de “nacional” e de “popular” se imbricam uma na outra, o que não acontecia anteriormente.¹⁰²

Mas o operário não estava lá. É na década de 1970 que se estabelece uma atenção para esta personagem, tendo chegado às telas do cinema dito de ficção, mas também nos documentários. Assim, na “[...] aproximação entre o cinema brasileiro e os trabalhadores operários até hoje nenhum momento superou a virada da década de 1970 para a de 1980”¹⁰³. A justificativa para este não-lugar do operário nas telas de cinema é objeto de reflexão por Bernadet em seu texto “Operário, personagem emergente” – visto que a “ausência” agenciaria uma quase naturalidade de uma suposta presença, quando na verdade se tratava de uma disposição, via esforço de grupos e projetos políticos/artísticos que incluíam outros personagens do mesmo universo do trabalhador, sem chegar, necessariamente, ao chão de fábrica. Sem oferecer um arco conclusivo desta não relação com a figura industrial subalternizada até meandros dos 1970, o autor elaborava hipóteses para tal. Talvez pela própria profissionalização dos agentes envolvidos na produção cinematográfica, ou pela movimentação econômica recente no país, que inserir um novo contexto mais bruto do “cineasta no capitalismo”. Era cedo para afirmar. Sem se ancorar na tese imediata de que a produção artística é pressionada pela realidade social em que está inserida. Pois não há uma relação direta e mecânica entre a arte e a sociedade, “basta lembrar que o Brasil já conheceu amplos movimentos operários que, pelo conhecimento que temos atualmente do cinema brasileiro, não se refletiram tematicamente nos filmes”¹⁰⁴

A cosmologia visual emergente na aproximação entre cultura e política desta conjuntura, inclui a produção de filmes, fotografias, peças de teatro e impressos no ABC, que já foi objeto de estudos em diferentes trabalhos, que interrogaram, por exemplo, a presença do operário na tela de cinema e, em alguma medida, a presença do próprio cinema na greve. Isso faz crer em relações distintas que se manifestam no conjunto de produções audiovisuais

¹⁰² BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema II**. Disponível no site Instituto Moreira Salles. Não há uma versão estruturada em páginas, para download, impossibilitando a indicação de páginas. Conferir em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/> Último acesso em abril de 2023.

¹⁰³ SILVA, Maria Carolina Granato. *Op cit.*, p. 11.

¹⁰⁴ Ver nota 85 e 86. BERNARDET, Jean-Claude. “Operário, personagem emergente”. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/> Último acesso em abril de 2023.

oriundas da conjuntura grevista em São Paulo. Na pluralidade de projetos, encontraríamos um cinema interlocutor da greve e outro cinema capaz de se mobilizar juntamente a greve, de forma institucional, servindo como uma extensão ou representando, em certa medida, uma ação da própria greve. No que diz respeito a este cinema documentário, o estudo realizado por Maria Carolina Granato Silva afirma que

A partir dessa associação de imagens, foram construídas diferentes visões da greve que atribuíam a estes sujeitos papéis variados conforme os projetos dos cineastas no momento das filmagens e montagens. Projetos estes que se completavam nas exibições, quando cumpriram ou não seus propósitos no momento da filmagem¹⁰⁵

1.3 Uma abordagem visual

Deste modo, imerso em tradições e estilos distintos de confecção e agenciamento destes filmes, convém ressaltar alguns pontos que contribuem para a abordagem destas produções no interior deste trabalho, a partir de uma compreensão de *visualidade*. O que nos leva ao entendimento deste objeto visual para além de sua materialidade imediata feito para ser, em alguma medida, visualizado por grupos específicos, ou pela sociedade como um todo, no qual se convencionou chamarmos de “imagens”, como além de artefatos e elementos figurativos não verbais do real, imbuídos de signos. Também produtos de complexas relações sociais, objetos que solicitam o olhar, trazendo em si, direcionamentos e possibilidades de leitura, pois *ver* também é histórico, como assinalou Nicholas Mirzoeff em seu ensaio “O direito a olhar”¹⁰⁶.

O ensaio constitui uma reflexão a partir dos estudos de cultura visual e decolonialidade, questionando os processos de visualização do “real” na modernidade. A capacidade de “ver”, “olhar”, “observar” etc. são postas por ele em análise diante de uma perspectiva filosófica e histórica, cavando questões que desnaturalizem determinadas apreensões visíveis, que são constituídas pelo controle e pela organização social de grupos, historicamente.

A restrição do olhar, como se viu na formação das sociedades modernas, nas estruturas de organização e segmentação, da escravidão até o processo imperialista que tem seu curso ao longo do século XX, tem constituído como força política das imagens? Ele questiona. O que vemos, é fruto de uma capacidade apenas sensorial desprovida de forças ou são filtradas discursiva e historicamente? Olhar tem sido um direito ou capacidade? Quem autoriza o olhar, também o constitui?

¹⁰⁵ SILVA, Maria Carolina Granato. *Op cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ MIRZOEFF, Nicholas. *Op. Cit.*

O autor nomeia visualidade aquele produto material, mas também imaginário, discursivo, simbólico, disperso e organizado, não mimético e tão-somente sensorial, que direciona a relação com o mundo físico e psíquico; que se compôs a partir de relações de poder, desde os processos de escravidão, colonização e imperialismo. Procedimentos históricos no qual, segundo ele, se sustenta tal “complexo da visualidade”. Em síntese, a dominação sobre grupos, tal como seu processo de subalternização, edificou complexos de criação e manutenção do olhar. A resposta para “visualidade”, ele propõe, é a busca por composição da “autonomia do olhar”, o que resume em “direito a olhar”, um processo de disputa e desnaturalização de símbolos e imagens que visualizam determinado real. Ao mesmo tempo, não se trata de uma totalidade de imagens e dispositivos visuais identificadas e postas em conjunto, mas de uma identificação as referências de visualização da história, que organizam o mundo físico, acessado pela sensibilidade do olhar, produzindo significações para os sujeitos e suas relações com o meio.

O direito a olhar não é, portanto, um direito relativo à declaração de direitos humanos ou defesa de pautas. O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética [...] O direito a olhar é, então, a reivindicação por um direito ao real. É o limite da visualidade, o lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva¹⁰⁷ (p. 749).

Em síntese, no interior da historiografia, a visualidade acata uma abordagem que inclui a atenção da *qualidade visual* do objeto em questão. É a maneira como o visual é percebido, interpretado e experimentado pelos nossos sentidos coletivamente, o que requer interpretar e pensar circuitos de experimentação, em que não somente a dimensão do visual é constituído para além do objeto em si.

No Brasil, esta abordagem dialoga com um campo multidisciplinar intitulado, entre outros, de Estudos Visuais. Oriundo de discussões interdisciplinares da arte e da antropologia nos cenários europeus e estadunidenses da virada do século XX para o XXI, em nosso contexto, o estudo pioneiro foi o texto do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes, intitulado “Fontes visuais, cultura visual”¹⁰⁸. Nele, o autor promove um enfrentamento das imagens como um instrumento rico de entendimento da sociedade. É possível se falar em uma História Visual, não como campo de estudo, mas como possibilidade de melhor entendimento das imagens naquele

¹⁰⁷ *Id.*, p. 749

¹⁰⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

momento. Constituir uma história visual não requer estabelecer os detalhes semióticas do documento imagético, mas antes, analisá-lo dentro de um sistema maior, de sentidos, em que está inserido. Ou seja, compreender a historicidade do documento é verificar sua relação com a sociedade, e não com os sentidos produzidos em si mesma, ou como fonte de informação e ilustração para teses prévias, oriundas de outros estudos e documentos. Um campo que se expandiu e já apresenta uma multiplicidade de trabalhos¹⁰⁹.

Dito isso, a questão que permeia a análise deste material é compreender como estão constituídas as figurações do ser “peão” ou “operário” no cinema, tendo como base os filmes utilizados diretamente por Eduardo Coutinho em *Peões*; promovendo um diálogo com a chave de *visualidade*, buscando circularidades onde se assentam e se elaboram, visto que, diante da complexa dinâmica de uma visualidade, o sentido destas construções visuais é disperso, mas não oculta. Se o operário é uma personagem crescente no cinema brasileiro da década de 1970, nosso esforço é tentar ensaiar e delimitar esta dimensão visual do ser “peão” a partir do material selecionado. Pois a chave de interpretação daqueles recortes promovidos na montagem de *Peões*, passa pela construção de uma visualidade do operário que acreditamos se inscrever a partir da década de 1970 no cinema.

Se a narrativa fosse única, se ponderaria uma mudança substancial do sertão para as calçadas e ruas dos centros urbanos, e talvez as regiões do perímetro industrial, fábricas e indústrias da região do ABCD Paulista, que em crescimento, vem junto os cenários adjacentes da favela e sujeitos em circulação, que mais que compõe, são estes lugares.^{8d}

1.4 Humanidades na cena grevista

Em curso com o cinema que se mobilizava naquele período das greves do ABC, as ciências humanas se movimentavam também, frente ao que parecia um dos grandes momentos da história operária no Brasil, ou que assim parecia se definir. No intervalo de mais de vinte

¹⁰⁹ Cf. PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011; KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura** – Revista do Instituto de História da UFU, v. 8, nº 12, Uberlândia, p.97-115, 2006; JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura**, v. 10/11, p. 14 - 28, 2003; MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005; MAUAD, Ana M. Olhos para ver e conhecer: imagem, história e conhecimento. IN: **Pintura e Imagem: representações do mundo antigo**, Rio de Janeiro: Apicuri, 2011; CONTRERAS-MEDINA, Fernando Ramón. Elementos dos estudos visuais: uma análise crítica da visão desde o essencialismo visual até os regimes escópicos. **Palavra Clave**. 2018, vol.21, n.4, pp.1189-1213; ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015; entre outros

anos após as greves de 1979, enquanto *Peões* era produzido, a historiografia e as ciências humanas, em geral, já haviam mobilizado reflexões em torno da atividade dos trabalhadores mobilizados daquela conjuntura.

São trabalhos que realizam a reflexão em diferentes recortes do que seria – identificado na própria conjuntura – um marco importante da história operária e do sindicalismo no Brasil, realizando comparativos com o pré-64. Reflexões que apontavam para o surgimento de um *novo sindicalismo*, um debate com perspectivas diferentes acerca do movimento operário e das lutas trabalhistas nas décadas de 1970 e 1980 na região do ABC paulista.

Em *Trabalhadores, sindicatos e industrialização*, Leôncio Martins Rodrigues discutia a relação entre o processo de industrialização em São Paulo e a organização dos trabalhadores em sindicatos. Para o autor, a consolidação do modelo sindical brasileiro, que envolveu a articulação entre o Estado, a classe empresarial e os sindicatos pelegos, foi determinante para a subordinação dos trabalhadores ao projeto de desenvolvimento econômico do pós-golpe. Nesse sentido, os sindicatos teriam se restringido a mecanismos de controle da classe trabalhadora, ainda que assim, fossem um instrumento decisivo de instrumentalização da luta dos trabalhadores¹¹⁰.

Estas contradições foram apontadas também por Maria Hermínia Tavares de Almeida, na obra de 1975, *O sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas*, apontando para a necessidade de um novo modelo sindical como forma de organização dos trabalhadores, ao observar as experiências que surgiam ao longo da década de 70. A autora argumenta que os sindicatos no Brasil sofrem com problemas estruturais antigos, como a influência das elites empresariais e políticas, além da falta de representatividade real dos trabalhadores. Almeida também aponta para o surgimento de novos problemas, como a crescente fragmentação do movimento sindical ao longo da primeira metade do século XX e a falta de democracia interna e a burocratização que caracterizavam estas organizações. Apesar da existência de sindicatos combativos em determinados setores, para ela, a maioria das entidades sindicais seguia uma lógica de conciliação de interesses e cooperação com o empresariado, em vez de atuar de forma independente e autônoma em defesa dos trabalhadores.¹¹¹

Enfrentando diretamente as experiências grevistas pós-78, Amnéris Maroni, em *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*, analisou como a conjuntura paulista se destacou por meio de uma estratégia de recusa dos trabalhadores em relação às propostas de

¹¹⁰ RODRIGUES, Leôncio Martins. **Trabalhadores, sindicatos e industrialização**. São Paulo: Brasiliense, 1974.

¹¹¹ ALMEIDA, Maria Herminia T. de. **O sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas**. Debate & Crítica, São Paulo, nº 6, 1975, p. 49-74

aumento salarial apresentadas pelos patrões e pelo governo, via aqueles modelos tradicionais de negociações patronais. Para a autora, essa estratégia de recusa demonstrou a capacidade dos trabalhadores em construir suas próprias formas de organização e de luta, rompendo com a subordinação aos sindicatos pelegos e à estrutura sindical oficial¹¹².

Este ciclo oferecia um novo sujeito coletivo e uma nova linguagem para os trabalhadores da indústria no Brasil. Foi *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-80*, Eder Sader destacava a emergência de novos sujeitos sociais e políticos, como os trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista, durante as décadas de 1970 e 1980. Para o autor, esses novos personagens foram responsáveis por questionar as formas tradicionais de organização e de luta dos trabalhadores, “diante de uma passagem de padrões de legitimação da ordem, para outros, de contestação”¹¹³. Se inserindo na própria história que escrevia, Eder Sader afirmava em primeira pessoa:

Eu estava, sim, diante da emergência de uma nova configuração das classes populares no cenário público. Ou seja, não apenas em comparação com os padrões do início da década, mas também e sobretudo com os de períodos históricos anteriores, o fim dos anos 70 assistia à emergência de uma nova configuração de classe. Pelos lugares onde se constituíam como sujeitos coletivos; pela sua linguagem, seus temas e valores; pelas características das ações sociais em que se moviam, anunciava-se o aparecimento de um novo tipo de expressão dos trabalhadores, que poderia ser contrastado com o libertário, das primeiras décadas do século, ou com o populista, após 1945¹¹⁴

A emergência destes sujeitos na cena, era para Ricardo Antunes um processo de inflexão dos trabalhadores contra o regime militar e suas políticas econômicas. No seu livro *A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista, as greves de 1978/80*, destaca a importância das greves de 1978 e 1980 como marcos de um novo momento no sindicalismo brasileiro, marcado pela emergência de lideranças operárias e pela construção de novas formas de organização e mobilização dos trabalhadores. O autor destaca a importância dessas greves na construção de uma nova perspectiva política e sindical, que se contrapõe ao modelo sindical tradicional. Antunes enfatizava a importância dos sindicatos como organizações de luta dos trabalhadores, mas também ressalta as limitações dessas estruturas, que muitas vezes estavam cooptadas pelo Estado ou pelos patrões. Ele destaca a importância da articulação entre as

¹¹² MARONI, Amnérís. **A estratégia da recusa**: análise das greves de maio/78. São Paulo: Brasiliense, 1982

¹¹³ SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-80. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 36.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

diferentes categorias de trabalhadores, bem como o papel das lideranças sindicais, especialmente a de Luiz Inácio Lula da Silva, na mobilização e organização das greves¹¹⁵.

O debate que se inscrevia apresentava abordagens complementares e críticas em relação ao modelo sindical brasileiro e a importância das lutas dos trabalhadores na construção de novas formas de organização e mobilização. Enquanto alguns destacam a necessidade de uma superação radical do modelo sindical atual naquele momento, as contradições eram expostas, mas ao mesmo tempo era observado uma nova forma de organização e força dos trabalhadores, impulsionada pela experiência grevista no ABC da década de 1970 até meados de 1980.

Cabe lembrar que esta perspectiva apontou os desafios de trabalhar com história recente, e formou-se quase que exclusivamente por uma perspectiva política, ou social e econômica. A dimensão da cultura nesta experiência do ABC foi estudada nos anos 2000 pela historiadora Kátia Rodrigues Paranhos em sua tese *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*¹¹⁶. A autora argumenta que a cultura política desses trabalhadores foi influenciada pela conjuntura histórica e pelas formas de organização sindical que se desenvolveram na região do ABC Paulista. Um dos principais argumentos de Paranhos é que as práticas culturais e políticas dos metalúrgicos de São Bernardo eram baseadas em uma forte identificação com a figura de Lula, líder sindical e político que representava suas demandas e aspirações. Além disso, a autora destaca que a cultura política desses trabalhadores era marcada por uma forte tradição de resistência e luta contra a ditadura militar, bem como pela valorização da solidariedade e do coletivismo em detrimento do individualismo, construído por meio de práticas culturais que avançavam na formação da identidade e consciência política dos metalúrgicos. Segundo ela, as atividades culturais, como saraus, festas e peças de teatro, não eram apenas formas de lazer, mas também serviam como espaços de mobilização e conscientização política. Dessa forma, a cultura se tornou um elemento fundamental para a formação da identidade coletiva dos trabalhadores. Que foram fundamentais para o fortalecimento do movimento sindical na região do ABC Paulista e para a construção de uma nova forma de fazer política no Brasil.

Nesta dinâmica, a presença de câmeras e cineastas foram elementos fundamentais na construção de uma história de imagens que não estava sendo veiculada pelos meios tradicionais

¹¹⁵ ANTUNES, Ricardo. **A rebeldia do trabalho**: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992

¹¹⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo**. 2002. 394f. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2002

de comunicação, como a TV e a imprensa; num jogo contraditório que envolvia cineastas, jornalismo e peões. Isso porque o próprio curso destes profissionais estava meio próximo, meio distante da televisão, dando abertura para um processo de investigação de cineastas, que se constituíram a partir de um recorte de classe média em meio a uma produção cinematográfica, não em termos de força, mas em seus limites.

Se nos determos aos nomes que compõe a intertextualidade de *Peões*, ou seja, João Batista de Andrade, Leon Hirszman e Renato Tapajós. Ao fazer o contraponto das narrativas documentais destes cineastas com a cobertura televisiva, Rafael Hagemeyer observa que há uma transição evidente entre o cinema documentário de rua, produzido durante o ciclo grevista, com a própria presença em produções institucionais, no caso a TV Globo.

Essa luta de Davi contra Golias, encarnada pelos metalúrgicos do ABC contra as grandes montadoras de automóveis no final da ditadura militar, tinha sua contraparte na disputa do “cinema documentário contra a televisão”. Evidentemente, a situação é mais contraditória do que o modo como está disposta, pois tanto João Batista de Andrade como Renato Tapajós produziram documentários para o Globo Repórter, tinham contatos na televisão e algumas imagens que vemos nos documentários que eles produziram procedem da televisão, segundo eles me informaram em várias entrevistas, mas nem sempre com a autorização das emissoras, o que os leva ainda hoje a manterem o anonimato dos profissionais de televisão que colaboraram com eles naquela época [...]¹¹⁷

Há uma janela interessante de conexões neste período. Não apenas João Batista de Andrade e Tapajós passaram pela televisão, como também Eduardo Coutinho. Apesar deste trabalho centralizar o seu filme dos anos 2000, sua carreira no cinema remonta ao mesmo contexto da arte engajada da década de 1960, bem como os desafios das décadas seguintes no cinema brasileiro. Basta lembrar de sua obra mais conhecida, *Cabra marcado para morrer*, de 1984, a título de exemplo, que fora iniciada e interrompida no mesmo ano do golpe em 1964. Sua carreira evidencia uma situação excepcional, pois trata-se de um período largo de atividade, somando mais de sessenta anos de carreira¹¹⁸, algo bastante incomum para os cineastas brasileiros, mais radicalmente se observando pelo campo do gênero documentário.

Coutinho circulava pelos espaços do cinema carioca, passando pelos grupos do Cinema Novo e do CPC, ainda que não fizesse parte do núcleo cinemanovista – vale destacar aqui a relação de Coutinho com Alex Viany e, principalmente, com Leon Hirszman, com quem trabalhou por vários anos, tendo feito o roteiro de *A falecida* (1965) e substituído este cineasta na direção de um episódio do filme *ABC do amor*

¹¹⁷ HAGEMEYER, Rafael Rosa. A cobertura televisiva da Rede Globo – Um contraponto necessário no vídeo “Um dia nublado: o cinema nas greves do ABC. In. Busetto, Áureo. **História Plugada e antenada**. Estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 216.

¹¹⁸ MAGER, *Op. cit.*, p. 31.

(1966). Assim, pode-se afirmar que a formação política e cinematográfica de Coutinho enquanto diretor ocorreu dentro dos valores e perspectivas de sua geração¹¹⁹

O que reforça a hipótese de uma historicidade de construção visual da personagem peão por meio do filme de Coutinho, visto que, nos anos 2000 a trajetória deste cineasta já era permeabilizada de uma cosmologia cinematográfica construída ao longo de várias décadas, e de certo modo, bastante coletiva e pública.

Lançado *O Cabra*, em 1984, Coutinho chegou na TV para filmar no Globo Reporter, em 1975. Este momento é analisado pela historiadora Juliana Muylaert Mager, que a partir de uma ideia de trajetória, fruto da crítica aos estudos biográficos apontados por Bourdieu, apresenta aspectos ricos da movimentação destes sujeitos em meio a uma sociedade de cineastas que produziam e pensavam cinema nas décadas de 60 e 70; e na ausência de bases sólidas de um cinema brasileiro – de um modelo industrial etc. –, passavam, vez ou outra, pela TV. Segundo ela, o programa funcionou como um espaço de criação de documentários na TV brasileira, com nomes expressivos como os já citados Tapajós e João Batista de Andrade, e outros, como Walter Lima Jr., Maurice Capovilla, Hermano Penna, Silvio Back, Jorge Bodanski e outros, formados, em maioria, de uma relação direta e indireta com a perspectiva de esquerda no interior no Cinema Novo¹²⁰. Este momento significou uma primeira geração de cineastas envolvidos com o programa, que, em detrimento da censura:

O Globo Repórter ocupou um lugar intermediário entre os programas ao vivo e o jornalismo da emissora. Por ser gravado, era possível censurar antes de ir ao ar; por outro lado, com documentários de crítica social, equipe de cineastas de esquerda e gozando de relativa autonomia, devido ao formato em filme (16mm) reversível e ao fato de se localizar fora da sede, o resultado produzido no Globo Repórter era muito menos pasteurizado e controlado do que outros programas jornalísticos [...] Essa autonomia de “liberdade vigiada” tornou possível que diretores como Coutinho pudessem realizar filmes ligados ao ideário nacional popular tratando de problemas sociais graves, a exemplo de *Seis dias de Ouricuri*, sobre a seca no Nordeste¹²¹.

Esta é uma janela importante. Ainda que Coutinho não tenha diretamente se envolvido com produções no ABC paulista com o seu ciclo grevista entre 1978-1982, período mais denso de atividades sindicais em locais públicos, de alguma maneira mantinha-se conectado uma rede onde se circulavam concepções de mundo e de cinema, que tensionaram essas produções ao longo dos anos.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 55.

Feito este preambulo, contextualizamos a intertextualidade expressiva que ocorre em *Peões*, diante da mobilização de filmes realizados no interior do processo histórico que o documentário reelabora nos anos 2000; passando pelo debate em torno da figura do “peão”/operário para o cinema brasileiro, bem como do balanço historiográfico para aquele sindicalismo, balizando tendencias, perspectivas do que significava uma nova abertura das multidões pós-1964, passamos agora a etapa de inventaria tais narrativas, e refletir de modo mais próximo das produções visuais que coabitaram o desenrolar das greves.

2 ABC EM GREVE E AS NARRATIVAS VISUAIS EM *ABC DA GREVE* (1979-1990), *GREVE!* (1979), *LINHA DE MONTAGEM* (1982)

Quem é a personagem “peão” – operários e operárias metalúrgicas – nos filmes do ciclo grevista no ABC Paulista, naquele contexto de crise dos projetos de modernização do cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970, que na década seguinte esgota-se, o afastando-se de suas temáticas e estilos tradicionais, abandonando a estética da fome que o caracterizava, emergindo uma abordagem que priorizava a técnica cinematográfica e uma mentalidade profissional¹²². Neste cenário, que mobilizamos no capítulo anterior, quem são os “peões” e como são construídos nesta conjuntura grevista no ABC Paulista, a partir de escrituras visuais, e para ser mais exato, da ação cinematográfica, aproximando-se da ideia de “escrituras videográficas”, realizando aqui um diálogo como conceito colocado por Mauad¹²³.

Na diversidade de materiais que a produção grevista no ABC, a partir do eixo da cultura e do audiovisual possibilitam¹²⁴, apresentamos uma leitura dos filmes selecionados, privilegiando aqueles definidos como a “tríade heroica”¹²⁵ do movimento no ABC. São eles os filmes *ABC da greve* (1979-1990), *Greve!* (1979), *Linha de Montagem* (1982), dos diretores Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós, respectivamente. Trata-se de uma parcela do material audiovisual produzido na conjuntura grevista em São Paulo¹²⁶, e utilizados na montagem e condução da filmagem do documentário de Coutinho, anos depois, como um desvio e confronto, para se utilizar os termos utilizados por Patrícia Machado ao analisar o uso de imagens de arquivo no cinema¹²⁷.

A partir deste ponto, nos debruçamos sobre este material a fim de observar qual a construção da personagem operária, mirando na ideia de uma *visualidade* ou contra *visualidade*, visto que a legitimidade das greves era abordada pelos meios de comunicação de modo

¹²² XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 40.

¹²³ MAUAD, Ana M. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos (LABHOI, 2010). **História Oral (Rio de Janeiro)**, v.1, p.141 - 151, 2010.

¹²⁴ Ver nota número 103.

¹²⁵ HAGEMEYER, Rafael; MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da narrativa a identidade: as representações das Greves no Abc Paulista e os depoimentos contidos no documentário Peões, De Eduardo Coutinho (2004). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 219-241, ago. 2012.

¹²⁶ Ver nota número 103.

¹²⁷ MACHADO, Patrícia. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **ALCEU**, v.18, n.36, p. 185 a 195, jan-jun./2018

enviesado, e o cinema vai se apresentar como uma alternativa a este debate, de confronto e disputa de narrativa¹²⁸.

Ainda que pareçam abordagens opostas, o processo de leitura e análise do material inicia-se a partir do enfrentamento da sua linguagem, aquele processo de decupagem material, que ocorre no contexto cinematográfico como um processo de dividir o roteiro em partes e observar a composição visual de cada uma delas pelo entendimento da cena: uso de planos, enquadramentos, movimentos de câmera, cortes, entre outros elementos. É uma etapa fundamental na produção de um filme, e ocorre quando as equipes (produção, direção, criação etc.) necessitam visualizar e planejar a execução da construção de um filme. A decupagem do ponto de vista dos estudos das ciências humanas tenta realizar o caminho inverso, atuando a contrapelo daquele percurso que cineastas, diretores e sujeitos do audiovisual trilharam para constituir um filme. Concluída esta etapa, nesta dinâmica, o segundo momento se realizaria o processo de “síntese” e a articulação do “[...] cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra”¹²⁹ com a sociedade, onde tais elementos decodificados pelo pesquisador se articularia agora com outros documentos, externos ao filme, a fim de compreender as questões postas pela pesquisa, almejando, ao final, uma reflexão destas imagens com uma dinâmica mais complexificada.

Este segundo momento, especificamente, tentamos nos aproximar das abordagens dos “estudos visuais”, que incorporam com mais densidade as dinâmicas e circularidades que as imagens operam pela história. Os estudos visuais, no campo historiográfico, referem-se a uma abordagem interdisciplinar que investiga a produção, recepção e significado das imagens visuais na história, problematizando como elas têm sido utilizadas ao longo do tempo para comunicar ideias, produzir valores e construir narrativas. Por “inventário”, entende-se como fontes históricas uma ampla gama de materiais visuais, como pinturas, fotografias, filmes, propaganda, cartazes, gravuras, esculturas e outros meios de expressão visual. Que inserem numa abordagem que explora questões como a produção e circulação, seu contexto social e cultural, seu impacto político e suas construções simbólicas. Além disso, essa abordagem busca

¹²⁸ HAGEMeyer, Rafael. A cobertura televisiva da Rede Globo – um contraponto necessário no vídeo “Um dia nublado: o cinema nas greves do ABC. In.: BUSETTO, Áureo. **História plugada e antenada**. Estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 215-246.

¹²⁹ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 274

examinar as práticas e os discursos relacionados à visualidade, investigando como as pessoas olham, interpretam e respondem às imagens em diferentes épocas e contextos históricos¹³⁰.

Assim, realizamos uma observação a partir da decupagem inicial e ao mesmo tempo ensaiando com a abordagem descrita acima, vislumbrando possíveis circularidades e ideias do que é ser operário no cinema da sociedade industrial estabelecida em São Paulo na década de 1970, tendo o cinema como um articulador fundamental ao processo grevista e a memória que se elaborava naquele momento.

A análise do material selecionado se concentra em examinar como o cinema, em parceria com a disputa narrativa no movimento sindical de São Paulo durante o período em questão, contribuiu para a construção de uma compreensão do que é ser um(a) operário(a). E se justifica pela ótica que *Peões* privilegiará anos depois ao tratar das greves, ou seja, o trabalhador metalúrgico sindicalizado dito “comum”, o que não se estabeleceu publicamente aos moldes de Lula e outros sujeitos que seguiram carreira política. Durante a década de 1980, Lula e outras lideranças sindicais proeminentes que surgiram das greves do ABC Paulista passaram a se concentrar mais nas disputas eleitorais. As lideranças sindicais optaram por buscar melhorias nas condições de vida e trabalho por meio da via eleitoral, que teve uma forte ressonância na base do sindicato do ABC. Esse processo, repleto de nuances, teve como uma de suas principais consequências a redefinição do rumo da militância no ABC, que passou a ser feito via construção do partido (PT) e pelas disputas eleitorais¹³¹.

Grande parte dos integrantes do sindicato voltaram-se para as eleições, lançando-se como candidatos a prefeituras, e deputados. Como exemplo podemos destacar o caso de Djalma Bom, que era tesoureiro do sindicato de São Bernardo, liderança ativa durante as greves, concorreu e foi eleito Deputado Federal pelo PT em 1982. Feijó, metalúrgico da Ford da diretoria do sindicato do ABC, foi membro da 1ª comissão de fábrica da Ford, também se candidatara a Deputado Federal em 1982. Benedito Marcílio do Sindicato

¹³⁰ Cf. MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003; PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011; KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura** – Revista do Instituto de História da UFU, v. 8, nº 12, Uberlândia, p.97-115, 2006; JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. *Aletria* – **Revista de Estudos de Literatura**, v. 10/11, p. 14 - 28, 2003; MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005; MAUAD, Ana M. Olhos para ver e conhecer: imagem, história e conhecimento. IN: **Pintura e Imagem: representações do mundo antigo**, Rio de Janeiro: Apicuri, 2011; CONTRERAS-MEDINA, Fernando Ramón. Elementos dos estudos visuais: uma análise crítica da visão desde o essencialismo visual até os regimes escópicos. **Palavra Clave**. 2018, vol.21, n.4, pp.1189-1213; ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015; entre outros.

¹³¹ MOURA, Alexandre. Movimento operário do abc paulista (1978-2010): contestação, intermediação e colaboracionismo. **AURORA**, ano IV, n. 6 – Ago. 2010, p. 48.

dos Metalúrgicos de Santo André, também candidatou-se a Deputado Federal em 1982. Em 1982 Gilson Meneses será eleito o primeiro prefeito do PT no Brasil, a frente da prefeitura de Diadema a partir de 1982. Jair Meneguelli, ferramenteiro, presidente do sindicato de São Bernardo de 1981 a 1986, presidente da CUT, de 1983 – 1994 será eleito Deputado Federal em 1995, reeleito em 1999, ainda, passou ao executivo da FIESP. Vicentinho, vice-presidente do Sindicato de São Bernardo em 1982, é eleito Deputado Federal em 2002 e reeleito em 2006. Luiz Marinho, que era pintor e que também foi companheiro de Lula em muitas das lutas sindicais, em 2002 concorrera a eleição para vice-governador do Estado de São Paulo vice de José Genuíno pelo PT. Lula disputa as eleições para Governador do Estado de São Paulo em 1982 e para Deputado Federal em 1986, em 1989 disputa as eleições presidenciais, o que se repete em 1994, 1998, 2002 e 2006 (grifos nosso)¹³²

A partir do esforço e da dinâmica sindical que se modificava naquele momento¹³³, a inserção de cineastas neste processo pode ser confrontada a partir de uma compreensão de visualidade, visto que o debate público em torno das greves solicitava, então, a mobilização de imagens para tal.

Os filmes do ciclo grevista possuem uma característica visível aos olhos do espectador: são filmes de rua. A cena é realizada a partir de lugares abertos e abrangentes, fora de estúdios ou similares; são feitas nas calçadas, no sindicato – como é o caso de *Linha de Montagem* que faz a narrativa em 1982, refletindo sobre os acontecimentos de 1979 e 1980 –, no Estádio da Vila Euclides, favelas, ruas de terra e acessos as fabricas ainda pouco urbanizados. E este é um traço fundamental que configura uma extensão antes oculta nas mobilizações sindicais nos últimos anos de chumbo e Estado antidemocrático. *Linha* talvez se aproxime mais daquela imagem do cinema como produção mais sistemática e institucionalizada, feito a partir de um estúdio ou lugar. Porque os filmes vão tematizar, essencialmente, as greves que estruturavam uma dinâmica social complexificada para alcançar seus objetivos definidos em assembleias, alastrando-se pelos bairros, igrejas, conduzindo o processo grevista para além das salas de reuniões do sindicato.

2.1 A greve por João Batista de Andrade

O filme *Greve*, dirigido por João Batista de Andrade, foi produzido em 1979, em São Paulo/SP, Brasil. Com uma duração de 37 minutos, foi realizado em 35mm, utilizando tanto cores quanto preto e branco, ocupando uma extensão de 1002 metros de rolos. Enquadrado nas

¹³² *Ibid.*, p. 48.

¹³³ SANTANA, Op. Cit., p. 287.

categorias de filme sonoro e não ficção, aborda os acontecimentos principais da greve dos metalúrgicos do ABC, especialmente do ciclo de atividades dos operários em greve no mês de março de 1979. O documentário tentava narrar estes eventos de maneira imersiva, falando especialmente junto com os metalúrgicos, enquanto contextualizava a greve dentro do momento político brasileiro da época. Através de depoimentos de operários militantes, o filme revela as razões objetivas que os conduziram a esse movimento.

No gênero documentário, utiliza termos descritores como “greve”, “política”, “trabalho” e “indústria”, com descritores secundários como “sindicato” e “metalurgia”¹³⁴. A trama se passa em São Bernardo do Campo, SP, e recebeu reconhecimento no Festival Internacional do Cinema Latino-Americano, onde foi premiado. A produção do filme foi realizada pela Raíz Produções Cinematográficas¹³⁵, com associação da Stopfilme. A direção de produção ficou a cargo de Wagner de Carvalho, e a produção executiva foi de responsabilidade de Assunção Hernandes, conhecido por sua participação em outros filmes da Raiz Prod., como *A Hora da Estrela* (1985) e *O Homem que virou suco* (1981).

O argumento e roteiro foram desenvolvidos pelo próprio João Batista de Andrade, que também assumiu a direção do filme. A equipe de fotografia contou com Aloisio Raulino e Adilson Ruiz na direção de fotografia e câmera. O som direto foi captado por Romeu Quinto, enquanto a montagem ficou a cargo de Reinaldo Volpato. A narração foi realizada por Augusto Nunes, completando a equipe responsável pela criação do filme *Greve*.

Sujeitos que já estavam, em alguma medida, inseridos nas dinâmicas de produção cinematográfica. João Batista de Andrade, diretor e roteirista deste filme, estudou na USP, participou de movimento estudantil, por meio da UNE. Suas atividades concentram-se em São Paulo. Nos anos 1970, antes de filmar *Greve*, já possuía uma larga produção de documentários e trabalhos na televisão¹³⁶. Aloisio Raulino, o câmera, formou-se em cinema na primeira turma

¹³⁴ Consulta realizada na base da Cinemateca Brasileira, por meio do site: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=026838&format=detailed.pft>. Acesso em outubro de 2022.

¹³⁵ A produtora foi criada na década de 1970 pelo cineasta João Batista de Andrade e pela produtora Assunção Hernandes. Seu período de produção data de 1974, com uma série de curta-metragens, até 2015, com o longa *Qualquer Gato Vira-Lata 2*. Produziu, ao longo deste período diversos filmes de longa e média metragem, seriado e filmes para TV. Em descrição oficial, no site da produtora rapizprod.com.br encontra-se o texto oficial que afirmam que a produtora “Tendo alcançado 40 anos desde sua fundação e atingido o total de 64 filmes produzidos e co-produzidos, nacional e internacionalmente, a Raiz Produções segue produzindo conteúdo para TV e salas de cinema com qualidade técnica e artística, objetivando ocupar o mercado com produtos de relevância cultural, divulgando a língua portuguesa e a cultura brasileira”.

¹³⁶ A videografia de João Batista de Andrade, até 1979, incluía *Wilsinho Galileia* (1978), *Doramundo* (1978) *Caso Norte* (1977), *Buraco da Comadre* (1976), *Guitarra contra Viola* (1976), *Tribunal Bertha Lutz* (1976), *Bóias Frias* (1976), *O Jogo do Poder* (1976), *Mercúrio no pão de cada dia* (1975), *Restos* (1975), *A escola de 40 mil ruas* (1974), *A batalha dos transportes* (1974), *Migrantes* (1973), *Ônibus e Pedreira* (1973), *Vera Cruz* (1972), *Eterna*

da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo (ECA-USP). Fundou a Associação Brasileira de Documentaristas. O montador do filme, Reinaldo Volpato também se formou em cinema pela ECA-USP, tendo se especializado em técnica de som de sonoplastia, mas acabou se transformando em montador de cinema e televisão. Em 1975, trabalhou no jornalismo da TV Cultura, no programa “A Hora da Justiça” com Wladimir Herzog. No entanto, após o assassinato de Wladimir Herzog durante a ditadura, ele passou a trabalhar na TV Globo. Lá, fez parte da equipe pioneira que criou o programa Globo Repórter em São Paulo, onde passou vários anos editando diversos curtas-metragens de cineastas brasileiro, associando aquele traço entre documentaristas e televisão, no qual discutimos brevemente acima¹³⁷. Por último, destacamos a figura de Assumpção Hernandez, mulher, e produtora de *Greve*, que também produziu diversos filmes na Raiz Produções, entre eles *A Hora da Estrela* (1985), *O Homem que virou suco* (1981). É da geração de militantes da UEE, juntamente com Luiza Erundina e Ruth Cardoso, enquanto estudante de Ciências Sociais na USP. Criou, juntamente com o parceiro, João Batista de Andrade, a Raiz Prod. Atuou no cinema e foi premiada¹³⁸.

Entre o material selecionado para nossa reflexão, *Greve* de João Batista de Andrade é o primeiro filme realizado, ainda em 1979. Agora, diante da efervescência sindical do ABC, mais do que nunca, as câmeras – nas mãos de Aloiso Raulino e Adilson Ruiz – estão nas ruas e os operários em cena.

O primeiro contato do espectador com *Greve!* são imagens que definem como se operacionalizou a narrativa. “Agora eles vão lá, tomar um cafezinho na Volkswagen” ouvimos um personagem na tela afirmar enquanto observam uma movimentação longe, na

esperança (1971), *Paulicéia fantástica* (1970), *Em cada coração um punhal* (1969), *Gamal, o delírio do sexo* (1969), *Cândido Portinari, um pintor de Brodósqui* (1968), *Liberdade de Imprensa* (1967), entre outros que participara como personagem ou produtor. Para mais informações sobre a videografia pós anos 1980, conferir trabalhos: DIAS, Rodrigo Francisco. **Documentarista-historiador: a “escritura fílmica da história” no filme Céu aberto (1985), de João Batista de Andrade**. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia/MG, 2014; FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007 202 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2007

¹³⁷ Conferir entrevista completa no site da UFSCAR: <https://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-reinaldo-volpato/>. Acesso em outubro de 2022.

¹³⁸ Para uma reflexão que contemple o papel da figura do produtor(a) de cinema, ver o trabalho de Ana Maria Giannasi, intitulado “O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros”, onde a autora tenta definir o que é o processo de produção cinematográfica no Brasil, observando o papel do(a) produtor(a) nesse processo, dentro dos modelos utilizados pela indústria cinematográfica. A partir dessa análise, ela traça um panorama da história do Cinema Brasileiro, destacando seu desenvolvimento no século XX e os desafios enfrentados na contemporaneidade. Ao contrário de outros países, nos quais o cinema é utilizado como meio de preservação da história e cultura, o Brasil está ligado a uma produção sazonal, sem um projeto político que assegure sua expressão mais livre. Cf. GIANNASI, Ana Maria. **O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros**. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes de São Paulo da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP. 2007.

profundidades da cena e para onde todos os rostos estão virados, longe. Há uma introdução de dois minutos antes dos letreiros amarelos com fundo azul escrito GREVE surgirem na tela. É quando uma cavalaria cruza a faixa de pedestres em direção a um grande prédio. E é observada por pessoas, que logo são identificadas como trabalhadores da fábrica da Volkswagen. A câmera está ao lado dos homens, que emolduram, com o olhar, a cena dos policiais se dirigindo até lá. Em segundos, o filme demarca seu lugar de observação, como também contextualiza, num quadro, o lugar e o tempo: Brasil, 1979.

Esta introdução constrói um ponto de observação. As cenas seguintes mostram movimento em torno da fábrica com a narração fora da cena, realizada, sabemos, pelo jornalista Augusto Nunes. Movimentos de câmera lineares e panorâmicos mostram carros por uma avenida que conflui no prédio da indústria, identificada, no alto, com símbolo da Volkswagen (Imagem 10).

A câmera está na rua, no chão, não sobrevoa o local ou fala por cima dela. O narrador contextualiza e parece pertencer ao universo das imagens apresentadas. (Imagem 11 a 13). A cacofonia de vozes que depois tomam rosto. As tomadas que observam o entorno da fábrica com a voz *over* ao fundo, agora são substituídas por planos fechados em rostos que estão nas ruas observando a entrada de trabalhadores que furam a greve. Mediante a isso, surge um plano que se trata quase de uma citação. O cinema fala com a TV. Vemos a tela de um televisor e um jornalista que noticia, emoldurado por um dos primeiros modelos de televisão. Não estamos mais nas ruas, mas situados em algum ambiente doméstico com um televisor posto em uma mesa vinil, verde claro, ao fundo garrafas e imagens da Coca-Cola. Pode ser um bar, ou o próprio sindicato. O som da TV fala que as imagens são do presidente Ernesto Geisel cumprimentando o empossado presidente João Figueiredo.

Uma outra voz, firme como os locutores clássicos do rádio, descreve a imagem que vemos na tela da TV: “Março de 1979. O Brasil vive um clima de mudança no governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do estado de exceção”. O narrador vai contextualizar politicamente o Brasil em 1979: as propostas de aberturas democráticas. A câmera filma a TV, que tem imagem a cores, uma sucessiva amostragem de homens de terno escuro se cumprimenta.

Ao mesmo tempo, o narrador dialoga com a voz do presidente. Mostra agora imagens da imprensa. Jornais que noticiavam, dois dias antes, “os 800 mil metalúrgicos do Estado de São Paulo se lançam numa greve geral contra os índices governamentais de aumento salarial”. Liderados pela FIESP, segundo o narrador, os empresários negam os delegados sindicais,

prometendo o desconto de 11% ganhos em greves passadas. Várias páginas de jornais são filmadas. O tom denunciativo do narrador elabora uma possível ausência na TV: talvez não sejam nas imagens que se movimentam nestes aparelhos que os trabalhadores conseguiram lugar. As páginas da imprensa mostram um movimento contrário de abertura democrática apresentada pelo televisor.



Imagem 11 e 12

Cena de abertura de *Greve!* Emoldurada pelos operários, a cena é construída com a perspectiva ao fundo da fábrica e da cavalaria, símbolos materializados das questões postas pelo filme, tendo o operário como figura central deste embate. Ao longe, em zoom in e out, a câmera tensiona a distância entre operários, que estão na calçada, a polícia, no meio do caminho, e a fábrica ao longe. Este bloco de abertura simboliza a distância de interesses presentes, entre, de um lado operários, e à distância polícia e fábrica. Fonte: *GREVE!* Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Stop Filmes, 1979 (37 min.), son., color



Imagem 13 e 14

Operários estão ao lado de cineastas, elemento primordial de construção da narrativa de *Greve!*. Fonte: *GREVE!* Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Stop Filmes, 1979 (37 min.), son., color

Mas os trabalhadores, segundo narrador, recusaram. As últimas fotos que os jornais imprimiram, de braços levantados e gritos, recusaram as propostas. A greve continua. As câmeras voltam as ruas. Ao longe uma comitiva. A câmera balança.

O contradiscurso está sendo elaborado. Em detrimento da fala do presidente da TV. Enquanto descreve a intervenção nos sindicatos, Lula vem acompanhado de uma comitiva. “Sexta-feira, 23 de março de 1979, Lula, o líder dos metalúrgicos, deixa o sindicato interditado pelo governo”. Há tensão no ambiente filmado. Um policial passa diante da câmera, uma música de tensão, tremula e se aproxima de um edifício, onde há dois policiais na porta. O narrador, imponente, afirma: “O ato do governo repete outros momentos da história brasileira, com dezenas de sindicatos colocados sob intervenção; e seu líderes silenciados, através de uma legislação trabalhista que mantém os sindicatos atrelados ao Ministério do Trabalho”. Ao se aproximar do edifício e dos policiais, o tom de denúncia se elabora e as cenas seguintes irão descrever o que é a violência instaurada pelas intervenções feitas pelo Estado.

A filmagem é sempre feita ao mesmo nível dos objetos filmados: os metalúrgicos, o trabalho, a movimentação na rua etc. Elabora a tensão ao visualizar policiais nas ruas, juntamente aos trabalhadores. Há muitos cortes. Imagens em preto e branco mostram o Estádio Presidente Arthur da Costa e Silva, onde ocorreu assembleias de até 100 mil trabalhadores, fechado, às grades, com intervenção policial. “O ABC se torna uma praça de guerra”. Vale ressaltar, apesar da autonomia de informações que a voz *over* oferece, está em constante interação com as imagens que visualizamos pela câmera que transita entre o cenário de tensão. Cenas de agressão física aos manifestantes. Trabalhadores correm e gritam imagens de ordem.

Um novo bloco de cenas vai definir o que é o ABC: “Esta é a região do ABC”, diz o narrador. Uma panorâmica com a câmera é apresenta região. Uma música ao fundo, enquanto a câmera visualiza uma região em desenvolvimento, onde pastos e prédios coabitam, o narrador descreve: o ABC é Santo André, São Bernardo e São Caetano. “O centro industrial do país. Aqui se concentram multinacionais como a Ford, a Volkswagen, a Mercedes, a General Motors. Empresas que aqui se instalaram, aproveitando vantagem de uma política favorável ao capital estrangeiro. E para aproveitar o baixo nível salarial do trabalhador brasileiro. O melhor do mundo, o mais barato do mundo. Para isso, o governo proibiu as greves e reteve o direito exclusivo de fixar os índices de aumento salarial [...] O regime de acumulação forçada, de capitalismo selvagem. Em 14 anos desta política, conhecida como arrocho salarial, o poder aquisitivo do trabalhador caiu quase pela metade, gerando lucros extras para as empresas”.

Diante do lugar que vai ao cenário nacional, o filme retoma aquele lugar. A câmera se aproxima aos poucos de um ambiente visivelmente precarizado: chão de terra, muros de madeira improvisados e retalhados, provavelmente construídos a partir dos restos. Agora emerge nas arestas da intimidade dos trabalhadores que vivem os dias de tensão. Há um trabalhador abordado. A câmera se aproxima lentamente. Seu semblante é de angústia e resignação, e afirma que ninguém aguenta mais a greve. Sua fala é cortada pela edição do filme. Um corte, e vemos uma mulher se aproximar, atrás de uma cerca, que descreve a atual situação financeira que está submetida. É esposa de um operário. Algumas cenas de crianças brincando na rua, outras cenas que a câmera perpassa pelo ambiente.

Mas o operário não está restrito apenas ao núcleo familiar (Imagens 15 a 21). Sem tocar na questão das migrações do Norte e Nordeste para o Sudeste, busca o universo do operário para composição do clima grevista. Em preto e branco, o narrador informa sobre a moradia de “pensão”, aproximando-se de uma casa, com muros baixos, arquitetura modernista e uma placa, grande, escrita “Pensão São José”. A abordagem se dá e a interação se dá pela série de perguntas: “Como é a vida do metalúrgico?”, “Você faz o que lá na Volks?”, “Todo mundo diz que operário da Volks ganha bem, que lá é onde eles pagam melhor?!”, “Como é sua vida fora da fábrica?”, “Por que você não faz outros programas?”, “Como é a vida na pensão?”, “Você acha justa a luta do sindicato?”. O trabalhador demonstra ambivalência com a greve, mas critica a abordagem da polícia e da violência.

Ambivalência que o filme não terá com o dono da pensão (Imagem 17). Como afirmou Marina Soler Jorge, *Greve* atua como um interlocutor da classe trabalhadora, um instrumento de luta.¹³⁹ Os atos de *Greve* se inserem numa dinâmica de construção imediata, mas bem delimitadas. A apresentação do ponto de vista do filme é seguida por esta busca de legitimidade da greve, apresentando pontos que pareciam definir e justificar o processo grevista naquelas proporções. Proporções que estão interligadas a construção visual do operário. O operário das multidões e da coletividade.

¹³⁹ JORGE, *Op. cit.*, p. 134.



Imagens 15 e 16

Buscando a legitimidade das greves a partir do encontro as moradias, Greve não se instala na intimidade, mas flerta com observação das condições de vida dos operário na região ainda em desenvolvimento, no ABC, no que tange as moradias dos trabalhadores



Imagens 17 e 18

Do lado esquerdo a imagem da pensão, uma alternativa de moradia aos operários. Onde o filme estabelece os limites dos interesses dos operários e empresários. Do lado direito a casa de Enoque Batista. Sua esposa, Maria da Penha, é construída como aquela representante das “esposas”, e narrativa mostra seu apoio se ancorando por meio do trabalho doméstico.



Imagens 19 e 20

Maria da Penha se transforma neste momento na narradora, sua voz, over, segue as imagens seguintes onde Enoque, fora do ambiente familiar, se transforma no sujeito coletivo, onde a câmera elaborará a extensão do sentido do “operário metalúrgico”. Ela narra: "Nossa posição de esposa é seguinte, nós estamos passando dificuldade, mesmo o esposo ganhando razoável [a introdução desta cena o narrador define "a casa de Enoque Batista, um operário especializado"], pela inflação. Tudo duplica o preço, na feira. Meu esposo se levanta às 5h da manhã para trabalhar e chega quase 18h ou 19h e nós não temos quase tempo para diálogo. Meu esposo é ferramenteiro, como se diz por aí, ferramenteiro ganha o mundo e os fundos, mas nós só temos 2 cômodos para morar". Ao fim, enquanto Maria da Penha afirma a legitimidade das greves, sua voz sobrevoa as imagens seguintes do lar e de Enoque na rua, juntamente com outros operários, que abre a perspectiva e estende o operário fora do lar

Fonte (Imagens 15 a 19):

GREVE! Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Stop Filmes, 1979 (37 min.), son., Color



Imagens 20 e 21

Cenas de *Peões*. Enoque assiste em 2002 o trecho de *Greve!* referente as imagens anteriores (18 a 20). Desta vez, investigando a partir da intimidade, o dispositivo visual provoca a saudade, busca síntese do acontecimento a partir do diálogo com o presente

Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

Esta ideia pode ser interpretada pela narrativa do filme e as cenas seguintes. Voltamos ao preto e branco no filme quando estamos novamente na rua, com uma roda de homens e crianças que conversam. Enoque¹⁴⁰ está no meio. Falam de histórias dos últimos dias de violência e companheiros machucados. O assunto é cortado quando o entrevistador, que está com a câmera, pergunta “Então a intervenção no sindicato é uma derrota pra vocês?!”. O grevista responde que não. “A classe trabalhadora, nós metalúrgicos, nos unimos. Com o Lula, deu a nós o exemplo de que nós devemos ir até o fim. E nós vamos até o fim. Com Lula ou sem Lula, todos nós somos Lula. O nosso comportamento hoje, a nossa razão de tudo isso, é ver que hoje nós quando comemos um prato de comida, temos que comer pela metade, para comer amanhã. Nosso sentido não é passar fome, e deixar os patrões ricos. Nós temos que encher a barriga dos nossos filhos”. Fala das estratégias. Diz que a praça está liberada. O Estádio não está. As Igrejas estão disponíveis para reuniões. Falam que caçaram a diretoria, “mas tem 80 mil Lula aqui”.

A intervenção do sindicato é uma questão central para o filme. As cenas confluem na retomada da diretoria, na busca por legitimidade da direção sindical, solidificando com a perspectiva que a câmera cava nas falas e movimentações dos operários pelos locais públicos que compunham a atmosfera da greve no filme.

“Mas a intervenção do sindicato foi um duro golpe no movimento. Pela primeira vez, toda a sociedade civil se mobiliza para protestar contra a intervenção, e em apoio a greve. A greve, assim, continua, sustentada mais pela convicção e rebeldia de cada um”. O narrador afirma enquanto a câmera faz panorâmica dos trabalhadores reunidos em multidão. Transita entre homens e mulheres. Sobe ao palanque e observa. Volta a multidão e de lá observa o palco. A imagem está em todos os lugares sendo produzida. Ao fundo, uma voz projetada pelo microfone tenta falar com multidão agitada que grita “Lula, Lula, Lula”. “Mas sem as lideranças, sem a organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem, e chega quase ao desespero”, afirma o narrador interagindo com as imagens que a câmera compunha: o entusiasmo e a dispersão do movimento.

Ela perpassa vários trabalhadores, no mesmo local, agitados. Se detém em alguns e os ouve. A câmera tenta não filmar de fora, mas de dentro. Davi de Moraes sobe ao palco. A voz

¹⁴⁰ Enoque é um dos personagens de *Peões*. Uma das cenas utilizadas em citação é de sua esposa, já falecida em 2002. Em *Greve* ela dá seu depoimento e tem uma fala austera frente aos problemas enfrentados pelos trabalhadores e sua família. Neste momento, no filme, sua voz toma a narrativa. Outras cenas, da rua, enquanto fala, mostra Enoque panfletando. Ela é assertiva em descrever a situação devido a inflação. Mede custos, faz planilhas mentais e racionaliza da inviabilidade de sobreviver com os salários de metalúrgicos. A imagem toma cor. Este bloco finaliza com filmagens de Enoque em meio a uma multidão de trabalhadores ao fundo

ao palanque descreve os últimos movimentos das reuniões. Os trabalhadores se atentam, e se dispersam, na imagem, a desorganização que até então se estabelecia. O orador tem dificuldades. A dificuldade do movimento grevista, elaborada pelo documentário, da ausência de Lula na direção do sindicato, aos poucos sai de cena.

Esta tomada se encerra com a apresentação de fotografias, som de sirene e narrador descrevendo que mesmo sem uma unidade forte, os trabalhadores seguem em passeata. Em detrimento também da violência. O som de sirene continua. Vemos a fachada do sindicato. Trata-se agora da cena de entrevista com o atual dirigente do sindicato. Guaraci Horta, interventor. “Como está agora a situação do sindicato”. Ele nega a greve e constrói um sindicato burocrático e administrativo, onde o associado busca apoio médico e afins. Está em preto e branco.

A montagem neste bloco tem um movimento interessante. Os planos fechados e abertos, que fitam o interventor, são interrompidos com cenas coloridas de poucos segundos, com Lula sendo carregado pelos trabalhadores, em meio a alguma assembleia; cenas de repressão policial. A voz fala, a imagem também. Guaraci Horta nega a legitimidade do movimento grevista, o documentário, por outro lado, trabalho na direção oposta. O entrevistador do filme o coloca contra a parede ao ser questionado sobre como se sente ao estar no lugar do Lula. O constrangimento, a negação, estão bem elaborados pela imagem.

“Quem fez a greve não foi o Lula, foi 110 mil trabalhadores de São Bernardo do Campo”. A voz é de Lula, vem de um rádio nas mãos de um operário, rodeado de trabalhadores, que ouviam atentos. Estão no cenário doméstico, fora de casa, nas ruas precárias que o filme já visualizou. A imagem é de incerteza e vulnerabilidade. “Com a volta da liderança a direção do movimento a greve se afirma, apesar dos boletins com falsas estatísticas de volta ao trabalho”. O narrador mostra sua afirmação com cenas de trabalhadores agrupados. Operários reafirmam a greve e denunciam as mentiras. “A graxa dos nossos macacões uniu a nossa raça”. Falam dos direitos, direitos humanos; falam da legitimidade de lutar pelo melhor, mesmo sem Lula, o governo, segundo o operário, não cassou sua vontade de lutar.

Por fim, um último bloco narrativo constrói a retomada da constituição de unidade das greves. É “Terça-feira, 27 de março de 1979”, Lula é libertado e volta, nos braços dos trabalhadores operários. O operário em multidão está agora no Estádio da Vila Euclides. Lula está de camisa branca. Esta cena foi citada em *Peões*. “Com a persistência das greves, o governo é levado a dialogar com líderes caçados, buscando uma solução para o impasse. Com o aval da Igreja, promete reiniciar as renegociações suspensas com a intervenção. E promete conseguir

dos empresários o atendimento das reivindicações do ABC: garantia do emprego, pagamento dos dias parados, os 11% ganhos em greves passados e a volta dos líderes caçados ao sindicato”. O narrador dá o texto em meios as imagens de agitação e felicidade, de Lula sendo carregado pelos trabalhadores até o palanque.

Lula então fala. Momento que será utilizado em *Peões*. A câmera está em meio do acontecimento. Agora sobrevoa o povo numa panorâmica acima do palco. A agitação se dissipou. Todos os rostos estão atentos a voz que ecoa do palco e que é de Lula, retomando a direção do movimento grevista. A montagem o fez assim, silenciosa e conflui para o palanque. A dispersão e a insegurança, de momentos atrás, não existem mais. “Companheiros e companheiras, vivemos hoje mais um momento histórico da classe trabalhadora. E eu não estou falando como presidente de direito, mas me sinto no direito de falar como presidente de fato como representante dos trabalhadores. Existe hoje...”

A voz do narrador do filme se sobrepõe, enquanto seguem imagens da grande assembleia. “Com 14 dias de greve, 4 dias de intervenção, nesta assembleia os metalúrgicos suspendem a greve por 45 dias”. A voz de narração, over, volta a Lula: “É um voto de confiança que eu peço a vocês. Pra não dizerem que somos radicais, nós vamos aceitar ao pedido do governo. Nós vamos voltar a trabalhar! E se não for cumprido o nosso pedido, nós paramos outra vez! E eu assumo um compromisso aqui com vocês: eu mesmo decreto a greve outra vez. O que nós precisamos provar, às autoridades, a opinião pública em geral, e aos empresários, é de nós estamos conscientes daquilo que queremos. E que essa greve sirva de demonstração para os patrões nunca mais, nunca mais, duvidarem da classe trabalhadora. E ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores”. Esta fala sai do momento em que a greve é interrompida. Não está claro se houve ganhos efetivos. Do ponto de vista do filme, a vitória foi concreta, pois, a órbita apresentada em suas cenas eram de um sindicato perdido, disperso e vitimado pelo Estado que prendera suas lideranças. Resolvida esta etapa, a greve não continuava, mas as atividades do sindicato pareciam mais fortes do que nunca.

A voz do narrador e de Lula encerram o filme. Visualizamos mãos dadas, para o alto, a partir do olhar da extensão das multidões. O documentário foi feito ao calor dos acontecimentos de março de 1979. É fruto do imediato, da movimentação, do corpo do cineasta com o mundo. Busca sua legitimidade e unidade e problematiza a ausência de liderança. A história da greve é aqui resgatada a retomada de Lula a direção do movimento. Finaliza com a canção “Mote e Glosa” de Belchior.

Greve se insere em nossa análise desta maneira, de modo mais descritivo, e em sequência, por uma escolha que se justifica na observação da sua própria narrativa: imersiva, imediata, sequencial, absorvente, instantânea, lógico. Que se constitui a partir da imersão das figuras públicas que são elaboradas como discurso que explicam e justificam a greve: o lugar, a extensão – o estádio, a assembleia. E o operário é, assim, também a figura pública que a sociedade precisa reconhecer e apoiá-lo. O documentário incorpora o próprio processo de luta grevista e se insere diretamente no contexto que está sendo filmado. Ele busca ser didático e objetivo, ao mesmo tempo em que promove reflexões por meio da linguagem audiovisual, criando um narrador que está imerso na narrativa cinematográfica.



Imagens 22 e 23

A relação que se estabelece na montagem do filme estabelecer as extensões que os operários ocupam, que são colocadas estrategicamente como nas imagens acima. O Estádio da Vila Euclides interditado, cenas em preto em branco, com o narrador em over afirmando que chegavam a 100 mil trabalhadores. E em seguida constrói a ocupação do Paço Municipal pelos operários, criando uma narrativa de inevitabilidade do movimento



Imagens 24 e 25

Cenas do Paço Municipal, na narrativa do filme, os operários se dirigem ao espaço amplo, público, pois com a interdição do Estádio e dirigentes sindicais presos, os espaços do Sindicato não são mais suficientes a extensão do movimento



Imagens 26 e 27

Alguns blocos visuais de coletividade operária são elaborados em *Greve!*. Que transacionam entre filmagens de rua, com pequeno grupos reunidos discutindo o desenrolar dos acontecimentos, que o filme se coloca em imersão. E depois cenas de assembleias, em que a câmera narra sua extensão. Com tomadas feitas em meio a multidão e em locais estratégicos e elaboram a coletividade operária. Acima, cenas finais do filme após Lula e outros líderes sindicais serem liberados da prisão

Fonte (Imagens 22 a 27): GREVE! Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Stop Filmes, 1979 (37 min.), son., Color

O que não é o mesmo caso de *ABC da Greve* (1990), ou mesmo *Linha de Montagem* (1982). O filme de Hirszman contempla os mesmos episódios de *Greve* de João Batista de Andrade, ou seja, o ciclo de atividades sindicais e grevistas entre março e maio de 1979. Enquanto *Linha*, ainda que colado no contexto grevista, apresenta distanciamentos, fazendo referência a greve em retrospecto já passados alguns anos, inseridos na década seguinte, como quem observa e já descreve, conscientemente, um processo histórico memorável.

A figura do operário no primeiro filme é a figura pública do trabalhador que ocupa a cidade enquanto aporte de um direito legítimo, mas tensionado pelo contexto em que tais atividades eram proibidas pelo Estado ocupado por militares, via Lei n. 4330, de 1964¹⁴¹, que delimitavam um cenário bastante divergente com o que materializavam em março de 1979 nas regiões do ABC paulista.

¹⁴¹ Texto integral da lei e as alterações posteriores, podem ser encontradas em <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=4330&ano=1964&ato=ff9c3aq5UNVRVT419> Acesso em janeiro de 2023.

2.2 As câmeras de Leon Hirszman, entre o documentário e a ficção no ABC

ABC da Greve pretendia, na filosofia de um cineasta ligado aos intelectuais e artistas de esquerda revolucionários vencidos pela ditadura, e uma sociedade que ao longo dos anos não correspondeu a estes ideais¹⁴², apresentar uma abordagem que conduzisse o proletariado a uma autovisualização no cinema. “Em oposição ao próprio idealismo de juventude, o cineasta desejava uma representação mais complexa do popular, mais humanizada, distante da leitura ortodoxa que impunha ao outro a caricatura do sujeito histórico à frente de uma teleologia revolucionária de fundo marxista”¹⁴³.

A despeito de fazer um filme que dialogasse e intervisse naquele processo que surpreendida em extensão e forma em São Paulo, o filme foi finalizado apenas no início dos anos 1990 por Adrian Cooper. O que o torna um objeto bastante específico entre os demais, ainda que a captação e a montagem tenham acontecido em meio a estas movimentações de 1979, e o trabalho com o material tenha ocorrido nos anos seguintes, deixando o filme quase pronto¹⁴⁴, foi finalizado e entregue à sociedade dez anos após o processo que pretendia dialogar e intervir. Por interseção, entende-se a construção fílmica de captação e construção de público, para estes cineastas, era fundamental que os filmes chegassem aos operários.

Essa discussão foi realizada conjuntamente em entrevista à revista *Escrita Ensaio*. Com circulação bimestral, as edições anteriores – a de número 4, intitulado “O poder sindical”, de 1978, e número 6, de 1980 “Movimento operário: novas e velhas lutas” – haviam tratado do assunto, e uma terceira edição da questão metalúrgica operária de São Paulo daquele período foi elaborada com entrevista coletiva com alguns dos cineastas que “[...] ao documentarem as greves, demonstraram sensibilidade política e estética”¹⁴⁵. Eram Sérgio Segall, Roberto Gervitz, Renato Tapajós, João Batista de Andrade e Olga Futemma, que aparece fortuitamente no texto, sem ser apresentada no índice, e em determinados momentos da entrevista, inserida com falas menores em detrimento das várias estrofes dedicadas as considerações dos outros cineastas.

A entrevista teria ocorrido em uma noite fria de junho de 1979, meses após o primeiro ciclo grevista mais expressivo no ABC. E o ponto importante é a observação do papel do

¹⁴² CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. 427p. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: SP, 2014.

¹⁴³ CARDENUTO, Reinaldo. *ABC da Greve, de Leon Hirszman: a escrita da história em confronto*. **Revista Rumores** – Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011, p. 2.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7

¹⁴⁵ **REVISTA ensaio**, ano IV, nº 7. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, abr. de 1980.

cineasta naquela conjuntura. Expressão que era similar a apresentada por Leon Hirszman também. O diagnóstico era semelhante a percepção do “novo sindicalismo”. Era possível verificar também uma nova espécie de filmes, que pareciam acarretar também naquela nova “marca do documentarismo” que eles descreviam. Ao serem questionados do consumo de seus filmes, a reflexão passava por um tipo de público que era também o realizador.

Para Renato Tapajós, ligado ao Sindicados dos Metalúrgicos de São Bernardo desde 1975, era prioritariamente o público operário o alvo da cinematografia, pois eram também sujeitos do filme. Há um consenso quanto a isso entre os demais. Porém, por se tratar de diferentes e divergentes propostas – João Batista de Andrade, por exemplo, afirma que começou o filme *Greve* sem nenhum contato com as direções sindicais – as elaborações em torno das propostas apresentavam diversas nuances, como para Andrade, a necessidade de distribuir os filmes para além do público operários, talvez pela Dinafilmes, como cita em entrevista.

Acho extremamente importante que o público operário veja o filme. Tanto o filme do Renato, quanto o meu, foram terminados antes da assembleia do dia 15. Dessa forma eles foram exibidos durante o processo de discussão das negociações, servindo também como elemento que ajuda na discussão, porque o filme é um negócio que agride muito, o filme é algo que aguça bastante a discussão. O filme que registra uma realidade agressiva como essa acaba provocando fatalmente uma discussão. Na época, como o filme do Renato estava sendo exibido lá na igreja em São Bernardo, eu queria que o meu fosse exibido em outros locais, fazendo uma ação suplementar, como nas sociedades amigos de bairro, nos clubes de engenheiros, no Sindicato dos Jornalistas, enfim, para a classe média toda e para a burguesia. Isso porque ficou comprovado que a própria greve do ABC se resolve, em parte, na medida em que há uma participação social mais ampla, que acaba encampando o projeto que está lá no ABC e que acaba, inclusive, mudando um pouco a própria greve do ABC. A gente, então, não pode desprezar a importância que o filme assume pelo fato de atingir outros setores. O filme acaba sendo feito para a sociedade toda e para os operários, ele tem uma função específica a ser cumprida.¹⁴⁶

Apesar de divergências, que provavelmente estavam ligadas às diferentes trajetórias no audiovisual brasileiro, na formação política e filosófica de cada cineasta, a questão central era que os filmes atuassem como uma chama. Olga Futemma sintetiza afirmando “quem melhor soube definir o que eles queriam do filme foram eles mesmos ‘A gente precisa de um filme que ajude a manter acesa a chama. Virem-se!’ E a gente tentou descobrir o que era isso. Segundo o Expedito, que estive na exibição no Sindicato dos Jornalistas, foi essa definição que o pessoal deu pro filme: ele ajudou a manter acesa a chama”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ **REVISTA ensaio**, ano IV, nº 7. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, abr. de 1980, p. 91.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 95-96.

Voltando a Hirszman, a questão não era diferente. E vale ressaltar que mesmo que *ABC da Greve* não tenha desempenhado a sua função inicial, objetivo que pertencia a uma rede de cineastas que se interessavam pela greve, este diretor estava com o trabalho em andamento da adaptação do texto teatral “Eles não usam black-tie”. Leon Hirszman estava afastado da direção de longas-metragens desde S. Bernardo, em 1972, quando conseguiu recursos para um novo projeto em 1979, recebendo apoio financeiro da Embrafilme para adaptar a peça a obra escrita por Gianfrancesco Guarnieri e encenada pelo Teatro de Arena em 1958. Juntamente com o dramaturgo, Hirszman trabalhou em São Paulo, atualizando o texto da obra para refletir o contexto histórico pós-golpe militar, em que a esquerda comunista enfrentava dificuldades políticas. No entanto, durante o processo de adaptação, em 13 de março de 1979, ocorreu a greve geral no ABC, liderada pelo sindicato de São Bernardo, desafiando a repressão governamental e reivindicando ajustes salariais, melhores condições de trabalho e estabilidade de emprego para os trabalhadores sindicais¹⁴⁸. Hirszman afirmava que o trabalho em seu filme de ficção estava bastante conectado as greves que surgiam, dando os elementos de atualização da obra e ao que se destinava:

Trata-se de uma situação de greve, de consciência e solidariedade de classe, que vamos adaptar a partir das experiências das greves do ano passado e deste ano. Assim, ao começar este filme, que vai se chamar talvez ABC da greve ou Espiões de Deus, não estava apenas a reboque, como um jornalista que documenta. Aquilo já fazia parte das nossas discussões diárias [...] Estamos articulando um filme complexo, no qual a classe operária desempenha um papel novo, a partir de sua própria experiência. O avanço das forças produtivas, no ABC, deu condições para a concentração de uma grande massa, com alto nível de consciência de classe. [...] Estamos fazendo, agora, um filme de intervenção. Seu caráter jornalístico é fundamental. Ele requer uma capacidade de avaliação política para selecionar um material que seja significativo, representativo. A política está se desdobrando na realidade. Durante a filmagem, conseguimos coisas que não esperávamos, assim como não conseguimos coisas que tínhamos planejado. E vimos a queda de uma série de mitos. Por exemplo, o de que o trabalhador metalúrgico compõe uma elite.¹⁴⁹

Perspectiva que é central não apenas na questão de constituições destes filmes, de produção, captação, montagem/edição e circulação, mas o ponto de partida fundamental em que a personagem peão/operária pode se estabelecer nessas produções. Talvez entre o material aqui analisado, este seja o filme que tem maior densidade para o operário enquanto figura

¹⁴⁸ CARDENUTO, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁴⁹ CINEMATECA Brasileira. **Leon Hirszman**: ABC da greve, documentário inédito. Catálogo. Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1991, p. 5.

central do processo grevista. O que remete a própria vontade e Hirszman em complexificar a questão, buscando o operário na fábrica, na rua, mas também em suas moradias. “Então fomos filmar no ABC as condições de vida da massa trabalhadora, onde mora, como é sua saúde, suas relações familiares, seu cotidiano [...] a situação real daqueles que lidam com produtos químicos, gases, que engolem tudo, mastigam aquele ferro, engolem aquele fel”¹⁵⁰.

A própria abertura do filme anuncia uma ausência central: a apresentação da indústria sem trabalhadores (Imagem. Carros filmados de cima, bem do alto, vários veículos do modelo Fusca em um amplo estacionamento. Um mar de carros. Inicia dessa maneira, no silêncio. Máquinas paradas, dentro da fábrica. Não há personagens nesta primeira cena. A personagem é o vazio deixado pela ausência dos operários. O silêncio é rompido por uma voz de palanque. É a voz de assembleia, inflamada. É Lula. Vários rostos surgem na tela, olhando em direção ao telespectador, mas na verdade, olham para o palanque, onde está a câmera e a voz que fala dos desafios da categoria de operários no ABC, região de São Paulo. A fábrica tem vida pelos trabalhadores, que não estão nela, e o processo fílmico justifica toda essa ausência.

Para Maria Soler Jorge, um dos méritos do filme é tentar nos informar sobre a complexa situação caracterizada pela heterogeneidade do nível de consciência dos trabalhadores e pela tentativa de seus líderes de equilibrar-se entre ganhos econômicos e ganhos políticos em um jogo de forças¹⁵¹. A autora observa a cena dos Fuscas como um diálogo com esta complexidade que o diretor tenta traçar:

Eles são todos iguais, com poucas variações nas cores. Um filme que defendemos ser expressão da complexidade da classe trabalhadora, portanto, terá como primeira imagem a homogeneidade na atividade produtiva desta classe trabalhadora [...] Outra forma de analisar as imagens dos fuscas é considerar que temos aqui a visão do processo de trabalho no capitalismo — assentado na desindividualização da força de trabalho — como um processo que ajuda no obscurecimento da complexidade de classe trabalhadora.¹⁵² (p. 139)

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 7

¹⁵¹ JORGE, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁵² *Ibid.*, p. 139.



Imagens 28, 29 e 30

A abertura do filme mostra imagens silenciosas, com a ausência de operário. Cena seguinte, corte de brusco de som e os personagens centrais entram em cena, construindo uma interpretação de que não estão em seus postos de trabalho, produzindo riqueza (Fuscas) pois estão em assembleia, em um Estádio, conduzidos por um líder inflamado

Fonte: ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. Brasil: 1979-1990 (84 min.), son, P&b.

A narrativa fílmica se dá, então, pela construção do clima grevista, assim como em *Greve!*. Nas ruas, na fábrica, no sindicato, são cenas que constroem o período de março a maio

de 1979 como de ampla organização dos operários. Os trabalhadores estão em todos os lugares, e são apresentados por uma câmera em movimentos bem planejados. Quase não se parece um filme de rua, com câmera na mão, como é *Greve!* de João Batista de Andrade. O que o torna, talvez, um filme, como observou Marina Soler Jorge, menos imediato e mais reflexivo¹⁵³.

Ao acompanharmos ABC da Greve, se materializa na cena a intenção de apresentar uma amplitude do operário para além do trabalho. Logo no início, o filme segue trabalhadores que impedem um ônibus de operários adentrarem a fábrica. Mostra o diálogo com a polícia, as ruas cheias. Entramos em uma reunião que se fala para não ir para a porta das fabricas, mas para o sindicato, para se informar. Reforçando as estratégias de impedir fura greves. A câmera analisa rostos dos presentes.

O narrador em voz *over*, no timbre de Ferreira Gullar, volta após esse primeiro bloco de construção da tensão do interesse dos trabalhadores versus os interesses dos “patrões”. E é com uma cena de rua. Uma mulher, negra, cabelos soltos, bolsa tira colo, jaqueta vermelha, “Nós ficamos dentro de uma fábrica, enfrentando calor, horrores, comida azeda. E nós estamos aí, o patrão andando de iate a nossas custas”, ela diz ao interlocutor, que é a equipe de filmagem, mas também o espectador.

Em seguida uma multidão está subindo um morro, que logo vemos que se trata de um estádio, lotado de pessoas. “A massa de trabalhadores mobilizada pelo movimento grevista é tão grande que há possibilidade de reuni-la dentro do sindicato, ela transborda para a rua. A solução é fazer as assembleias no Estádio de Vila Euclides, em São Bernardo. Dia após dia, de 60 a 90 mil metalúrgicos se reúnem ali para ouvir os seus líderes”.

Lula fala com essa multidão, onde o perímetro ocupado de operários é mostrado pela câmera. Sua voz enquadra a cena e logo estamos com ele no palanque, olhando os trabalhadores. A intervenção no sindicato parece certa, e os metalúrgicos votam pela greve. A massa agitada é manejada pelo seu líder. A câmera tem interesse na química que se estabelece entre as palavras de Lula e a multidão, que se inflama, mas ouve atenta.

A voz de Ferreira Gullar retorna, afirmando que o TRE declarou a greve ilegal.

Um samba irrompe as imagens. Em tom jocoso, surge “Pode guardar as panelas”, composição de Paulinho da Viola. Enquanto a canção vai afirmando que pode guardar as panelas que o dinheiro não deu, fotografias e recortes de jornais surgem na tela mostrando como se inseriu nos meios de comunicação a notícia das greves decretadas em março de 1979. Aparecem manchetes da *Folha da Tarde*, do *Correio Braziliense*, da *Cidade de Santos*, *Folha*

¹⁵³ JORGE, 2011, *passim*.

de São Paulo, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, e das revistas *Istoé*, *Veja*. Fotografias em preto e branco de cavalarias e cinturões de policiais também aparecem. A dita opinião pública, representada pelos jornais, e o Estado, na figura dos policiais, mostram a ausência de apoio aos metalúrgicos. É a consciência da necessidade de um contradiscurso.

Enquanto isso, as reportagens do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, atingiam diariamente 35 milhões de brasileiros, noticiando os fatos de acordo com a complexa equação entre o interesse do público, o interesse dos principais anunciantes que financiavam a programação da emissora, e os interesses da ditadura militar, que se relacionavam com a manutenção de uma imagem de ordem social bastante difícil de ser mantida diante do grave quadro inflacionário em que a economia já estava mergulhada, corroendo o poder aquisitivo dos salários a cada dia¹⁵⁴.

A construção do operário neste cinema é a mobilização de força para filmar o processo grevista e inserir algum sentido nele por meio das imagens. Surge a cena que também é reproduzida em outros filmes. Lula é seguido por uma equipe, provavelmente de outros diretores, atravessa a rua. Esta cena é usada como indicativo da ilegalidade da greve e a intervenção federal no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

Voltamos às ruas. A câmera corre e capta operários detidos pela polícia. O samba continua, e vai enquadrando as imagens ao absurdo. Aqui é preciso elaborar a espontaneidade de trabalhadores que falam a câmera. O narrador dá os fatos, as imagens constroem e sustentam as afirmações, mas quem amarra são falas de trabalhadores que aparentemente são criados na imagem de modo espontânea. Confusão se estabelece na imagem, pela desorganização de falas, movimentações dispersas. A polícia contém os grevistas. A ordem está construída, e os movimentos tentam constituir a ideia falida de esvaziar o movimento grevista. Os operários conquistam a praça. Gritam “o sindicato é nosso, a greve continua”.

A voz de Ferreira Gullar retorna aos fatos: a ação policial, que mobilizou praticamente toda a sua tropa na região, se completou antes de terminar o dia. Duas turmas de 1000 policiais, 20 caminhões de transporte, 10 carros blindados, armamento sofisticado, cães pastores, cavalarias, tropas de choques, 50 operários feridos e 350 presos. Apesar do Estádio fechado e da força policial, os grevistas se reúnem, não foi possível a dispersão. O Paço Municipal de São Bernardo agora está lotado, e as imagens de Lula e o grevistas produzidas durante o movimento, são, em grande parte, deste local.

¹⁵⁴ HAGEMeyer, Rafael R., *Op. Cit.*, p. 224.

A transição deste bloco é sobre a ilegalidade do movimento. Que deixa de existir nas palavras oficiais do Estado, do TRE, da imprensa, mas o documentário se dedica a encenar uma organização e estratégias incapazes serem hermetizadas pelas forças contrárias, das empresas e do Estado. Assim, em preto e branco, o clima de tensão se dissipa e vemos os grevistas em cerimônia religiosa católica. A voz do padre, que celebra, reza pelo movimento. O que entendemos que seria as áreas externas da Igreja, Lula e os dirigentes do sindicato falam aos operários presentes.

As cenas utilizadas por Coutinho aparecem em seguida. A afirmação das imagens se reforça no discurso dos líderes também. Vão continuar mesmo cassados, vão comandar o movimento mesmo de forma ilegal.

O semblante de um líder cansado e tenso é constituído em seguida. Voltamos ao Paço Municipal. As cenas deste momento parecem ter se seguido após a missa com os trabalhadores. Lula fuma com os companheiros, na parte alta do Paço, onde se improvisa um palco. A tensão em todos os semblantes é contrastada pelo som da multidão, que grita inflada. As águas de março, fechando o verão, não impedem os trabalhadores de se reunirem, e quando se volta à multidão, a câmera mostra a vastidão de pessoas e guarda-chuvas. O narrador, em off, dá o perfil de Lula.

“Casado, pai de três filhos, Luiz Inácio da Silva, o Lula, nasceu Garanhões, estado de Pernambuco. Em 1966, como torneiro mecânico, entrava para a Vilarés. Foi na qualidade de suplente que em 1969 integrou, pela primeira vez, a diretoria do Sindicatos dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Em 1972, era primeiro-secretário. E em 1975, assumia a presidência. Três anos depois, como candidato único, foi novamente eleito presidente com 98% dos votos”.

Após a fala, dita enquanto Lula e companheiros maturam uma tensão no ar, Lula se dirige à multidão falando que após dois dias de ausência, retoma a greve que começaram no dia 13. Ainda com o cigarro na mão, a câmera se abaixa e filma Lula de perfil. Estaria sozinho, pois vemos somente um céu cinza. O contra plano, o ângulo e o enquadramento, sabemos que Lula olha a multidão, que está na imagem pelo som que responde as suas falas. Apesar de plano fechado, na altura dos ombros, a cena se constitui com grandeza, visto a tensão se que se estabelece numa ocasião de bastidor que a câmera constrói. Vai e volta a multidão. Visualizamos um líder temperando as reações necessárias para manutenção do movimento. A reunião acaba, mas lá embaixo, grevistas continuam solicitando a atenção de Lula. Eles se

reconhecem na figura no palco, gritam que já trabalharam juntos, e as falas vão se sobrepondo em animação. Lula responde com o horário das novas reuniões.

Neste trabalho, a liderança política não é explorada em detalhes, embora o debate em torno da liderança carismática, especialmente a presença de Lula, tenha sido uma questão discutida tanto no processo público do sindicato e da greve nas ruas, quanto no cinema. Em um artigo, Jean-Claude Bernardet, em 1979¹⁵⁵, analisava a presença da liderança carismática nos filmes *Greve!* e *Dia Nublado* (1979), este último de Renato Tapajós. A afirmação foi recebida e discutida em entrevista, já mencionada, realizada entre cineastas, também em 1979. Bem distante das regiões do ABC, o entrevistador, naquela ocasião, pedia aos presentes – Sérgio Segall, Roberto Gervitz, Renato Tapajós, João Batista de Andrade e Olga Futemma – na Livraria Escrita, no bairro Perdizes, em São Paulo, que comentasse a afirmação: “Em recente artigo, o crítico Jean-Claude Bernardet afirma que esses documentários sobre as últimas greves têm contribuído para montar uma imagem carismática do Lula nos moldes do que se fazia com Getúlio Vargas. O que vocês pensam disso?”¹⁵⁶. Os cineastas discutem a questão do imediato e a rapidez em que os filmes precisavam ser feitos, bem como a ausência de recursos, como uma possível resposta a questão. Tapajós defendia que os filmes não foram feitos para contribuir para a formação de uma liderança carismática de Lula, mas sim para manter a mobilização e utilizar a existência dessa liderança carismática como um meio de alcançar uma maior capacidade de mobilização (Imagens 31 a 35).

A escolha de se concentrar na figura de Lula foi uma decisão consciente do filme, motivada pela necessidade de manter a chama do movimento e obter uma maior mobilização da massa naquele momento específico. Para João Batista de Andrade, no contexto apresentado, destacava que os filmes sobre as greves do ABC Paulista foram feitos em um momento de urgência e rapidez, visando serem discutidos durante as negociações do movimento. O cineasta observa que sua abordagem foi diferente da do cineasta Renato, pois este estava ligado ao sindicato, enquanto ele não estava. Isso resultou em filmes diferentes, com enfoques distintos. O cineasta ressalta que seu filme abordava os operários, seus salários, habitações e as empresas multinacionais, enquanto o filme de Renato focava na liderança e nas palavras de ordem. Quanto à questão do carisma, afirma que, naquele momento, era impossível ignorar a presença dominante de Lula no movimento, e não era o momento adequado para fazer uma abordagem

¹⁵⁵ Cf. BERNADET, Jean-Claude. O intelectual diante do outro em greve: *Os queixadas, Greve, Porto dos Santos*. In. Idem. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 179-206.

¹⁵⁶ **REVISTA ensaio**, ano IV, nº 7. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, abr. de 1980, p. 102.

crítica de sua presença. O objetivo principal dos filmes era ajudar no processo de recuperação e reconquista do movimento sindical. O que não incluía *ABC da Greve*, presente nas mesmas tomadas de rua, pois o acesso público ao filme se deu, como vimos, apenas nos anos 1990.



Imagens 31 a 35

A performance da liderança não é central para o filme, mas o comentário, via imagens, de uma liderança carismática importante ao movimento é construído, ainda que os limites vão sendo colocados na narrativa documental.

Fonte: *ABC da greve*. Direção: Leon Hirszman. Brasil: 1979-1990 (84 min.), son, P&b.

A intervenção do sindicato, para os dois filmes, de Andrade e Hirzman, era central, e convidavam os operários para a cena, a fim de questionar a direção do movimento. A liberação do Estádio para assembleias, visto a extensão que chegava à quantidade de peões presentes, e acompanhada pelos filmes.

As próximas cenas são de entrevistas com homens engravatados, de terno, que fazem diagnóstico de que as greves estão acabando, mostrando números de trabalhadores que foram ao trabalho naquele dia em cada fábrica, dialogam em *ABC da Greve* com as cenas da rua, onde a câmera acompanha grevistas em direção ao Estádio, que fora liberado para que os trabalhadores se decidam. O narrador volta e nega a informação dada pelos representantes das empresas, citados acima, a greve continua e se afirma pela imagem de uma multidão de operários presentes na reunião.

A capacidade de diálogo com a categoria, a eloquência e a inflação certa estão constituídas pela câmera que transita entre as pessoas e Lula, no palanque. Ele defende a ideia de voltar ao trabalho, como uma estratégia de negociação. Mesmo com o fim dos dias de greve, os trabalhadores grevistas vibram com a proposta. Há jornalistas, muitas câmeras, equipamentos, em torno ao palco. A conquista do sindicato novamente e o aumento dos salários são as pautas. Pela imagem, entendemos uma adesão a ideia, pois de longe, a câmera filma Lula sendo carregado pela multidão que vibra a deliberação da reunião. A câmera para e verifica os trabalhadores seguindo um caminho, vão embora com a estratégia da proposta.

Citação. Aqui voltamos ao cenário nacional com imagens de uma TV que passa o Jornal Nacional, na figura do jornalista Celso Freitas. A pauta da edição é sobre o fim da greve e o cálculo dos prejuízos causados pelos dias parados. A entrevista é com Mario Garnero, presidente da ANFRAVEA, representante dos interesses dos empresários. O ministro do trabalho, Murilo Macedo, também elogia o retorno à legalidade, afirmando que o melhor caminho é o diálogo, que sempre existiu.

A próxima cena é de uma panorâmica do caminho de retomada dos operários para o interior da fábrica. A avenida se movimenta para o interior das indústrias. O som estabelecido na imagem não é mais de tensão, gritos, mas da normalidade, do silêncio da disciplina.

Que é rompida com imagens do interior da Volks. Homens entram de roupas comuns e no interior, junto às máquinas, estão de macacões, manejam objetos cortantes, que vibram, a sua vez, com fogo e faíscas. Este é o elogio do ministro, o funcionamento da máquina. O fim dos dias de greve não significa a melhoria ou mudança para os operários. Está na ordem do dia

todas as questões que atravessam ser metalúrgico no ABC naquele período. E o filme agora cava estas questões, aproveitando-se dos dias de trégua.

O narrador mostra os números, em meio a uma fila de trabalhadores que buscam emprego. “A diferença entre o aumento salarial proposto pela Federação das Indústrias e o percentual reivindicado pelos sindicatos do ABC, não é suficiente para explicar a greve. Deve-se levar em conta o fato de que cerca de vinte por cento da população de São Bernardo do Campo mora em favelas, e que as demissões em massa [...] submentem-nos a uma média de dois a três meses de desemprego por ano”.

Mostra trabalhadores durante a refeição. O filme passa a construção do perfil do metalúrgico do ABC. As condições de trabalho, que despendem muita energia, e pouca possibilidade de boa alimentação, o complemento da renda por adolescentes de 14 e 16 anos que também precisam se submeter ao trabalho, juntamente as mulheres, que em conjunto, ganham menos apesar de atuarem nas mesmas condições. Uma operária surge em cena afirmando que o serviço aumenta e o dinheiro diminui. As cenas, enquanto o narrador dispõe dos dados, são do exterior de uma fábrica. Parece ser o intervalo ou o horário de almoço.

Neste momento, como uma narrativa linear, Hirszman investe no filme quase nos mesmos moldes de Batista: filmar a presença dos trabalhadores em assembleia não parecia suficiente, era preciso investir na observação das moradias e no interior das fábricas. Quando a diretoria é cassada, este filme mostra um movimento diferente de *Greve!*, mostra a ação da diretoria na informalidade (cena da missa) e com o Estádio fechado. Enquanto busca definir quem é o operário(a) do ABC, um personagem de terno surge em cena questionando as filmagens. Aqui Leon Hirzman entra em cena e defende a construção do seu filme. Tenta mostrar o interior da indústria, mas é impedido. Defende que está documentando a greve.

Consegue mostrar o interior de outra fábrica. Conseguiram. Inclusive falam agora com um patrão. Ele defende que existe abertura e diálogo para qualquer trabalhador ir até sua sala e conversar, o que é diferente em países da “área comunista”. Para ele, ali há liberdade. Mas fala que o povo ainda não está preparado para a democracia, para a tal abertura total.

O mesmo patrão está agora no carro, com a equipe de filmagem, mostrando os arredores da fábrica. Casas improvisadas passam pela janela do carro, crianças brincando, vão curiosas até a câmera, encantadas pelo equipamento. Se dirigem ao redor do Paço Municipal, onde mora alguns diretores de fábrica. Aqui, a câmera mostra muros de alvenaria, no lugar de grades de madeira improvisadas na favela; a constituição de um lugar, mesmo que na ladeira, se deu, arquitetonicamente, diferente das favelas, que são improvisadas no morro. Há asfalto,

mansões, praças, espaços verdes, uma estrutura visivelmente ausente nas imagens das moradias dos metalúrgicos.

Uma missa nesta favela ocorre, então. A imagem é de um folheto, segurado por mãos marcadas por unhas manchadas, onde se lê “Cantos da missa do trabalhador”. O ambiente é capturado pela câmera. É a favela mais antiga de Santo André, e mesmo assim, nada se difere das novas favelas filmadas há pouco. Os moradores são entrevistados e descrevem as condições da moradia. A equipe vai ao interior de uma das residências e capta as condições, que são dificilmente visualizadas pela escuridão dos cômodos mostrados.

Uma imagem de cima, feito de helicóptero, mostra a dimensão da favela, enquanto um narrador afirma que o número destas moradias em 1964 era de uma favela em Santo André, e quatro em São Bernardo. Em 1979, são 155 no ABC, as que foram mapeadas. E estão situadas, segundo a voz, nos arredores das indústrias do ABC Paulista.

Outra missa de trabalhadores. Desta vez no Paço Municipal, lotado, assim como nas assembleias. Aparecem Vinicius de Moraes no palanque, Lula, música e se constitui um ambiente de festividade pelo filme, que vai apresentando figuras públicas que apoiavam o movimento. Identifica-se, em seguida, que se trata das festividades do 1 de maio.

A ampliação do debate em torno da greve se constitui pelo último conjunto de imagens. O palanque do 1 de maio se transforma em falas em defesa da abertura democrática e correção dos erros da ditadura que ainda era vigente naquele momento. Comemoram que a intervenção do sindicato não foi possível minar o movimento grevista, pois, conforme defende Lula, no palanque, onde o vemos a partir da perspectiva da multidão, escutamos sua afirmação de que o sindicato são as pessoas, são os trabalhadores. No dia 13 de maio haveria outra reunião para nova deliberação. Do alto, uma filmagem de helicóptero mostra o estádio lotado. A grama verde é visível apenas em seu oposto extremo ao palco, ocupada pela multidão de operários.

Cenas de transição, onde trabalhadores manejando o metal num ambiente insalubre são mostradas após as falas do presidente, pela tela de uma TV sendo filmada. O contraste entre a busca da ordem na fala do presidente dialoga com o ambiente claustrofóbico da fábrica. Operários mostram um carro, desde a concepção da liga metálica até montagem final das peças no veículo. No final, do alto, vemos a mesma cena que abre o filme: um mar de fuscas amarelos em vários tons.

“Os operários do ABC não são apenas motores que produzem as dívidas nacionais, também são a mola que atiram adiante o nosso trabalho de artistas”. A voz chega antes, como uma narradora, em meio aos fuscas, mas trata-se de Bete Mendes, atriz que faz a heroína Maria

em Eles não usam black-tie. Um palco, comemorativo, e outras figuras vão surgindo. Bandas, artistas, Beth Carvalho, Elis Regina, representam em cena os artistas que apoiavam o movimento.

O último bloco do filme chega com o narrador descrevendo o intervalo entre 1 e 13 de maio, com a Ford e empresas descontando os dias de greve, ferindo o acordo de trégua. As cenas finais confluem numa sala de colarinho branco. Mesas de reuniões. São 40h de negociações de acordo entre a ANFAVEA (Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores) e os sindicalistas. A câmera filma um papel, onde há, num ambiente escuro e lotado, o desenho de uma metralhadora riscada. O narrador afirma que é significativo que o uso das armas não será necessário, pelo acordo firmado.

Mas uma nova assembleia foi marcada e da sala de reuniões vamos as ruas com grevistas, com jornais em mãos. Na rua a câmera se dispersa entre as pessoas, tentando captar as mensagens dos operários. Não pode haver desconto, os trabalhadores não aceitarão. A confirmação das ideias é feita pela ação da câmera nas ruas. Vê-se, no filme, a tentativa de transitar no interior do movimento, ouvir e permitir a narração a partir dos grevistas. Não é uma cena que sobrevoa o acontecimento, mas tenta se inserir e constituir o ponto de vista do movimento.

A última parte do filme estabelece pelas imagens a formação de um acordo. Entram em cena homens de colarinho branco, amistosos, que negam problemas apontados pela classe trabalhadora.

Os 63% de aumento deliberado na reunião com a “classe patronal”, como define os trabalhadores em cena, não agrada. Em cena, os operários demonstram o descontentamento, mas a direção sindical não vê com bons olhos uma nova greve. Na linha do tempo do filme, a última reunião feita no Estádio é a de domingo, 13 de maio. Na assembleia, Lula defende a ideia de trégua. Quinze dias de greve não derruba quinze anos de exploração, um dirigente sindical fala à multidão. A busca é pela legalidade do sindicato e a volta dos seus dirigentes cassados. Em nenhum lugar do mundo se resolve tudo de uma vez, fala outro dirigente. A imagem é feita a partir da plateia. Lula, por fim, fala que outra greve significaria uma derrota. Com a possibilidade de ficar sem sindicato, prédio, espaços de reunião, Lula endossa que outra greve não resolveria.

O narrador finaliza. Os trabalhadores deram o voto de confiança a direção sindical. Não entraram em greve na segunda-feira. A greve terminou? Lula vai embora, nas cenas finais, em um automóvel enquanto é rodeado de pessoas. Está estampada uma alegria e vitória.

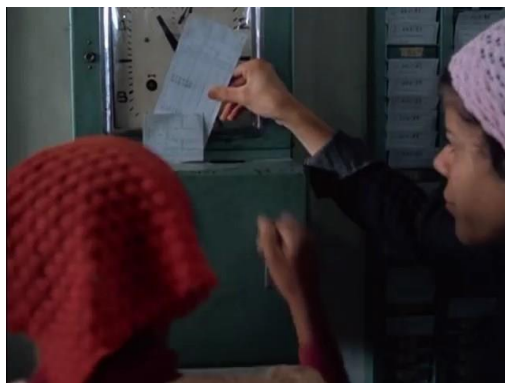
No prédio do sindicato o tom de festividade vai sendo estabelecido na imagem, com abraços, rostos contentes, filmados em planos fechados. A câmera se movimenta entre as pessoas. O narrador, por fim, vai costurando as vitórias do movimento, entre elas, a retomada da direção sindical e o recuo do governo, na Lei Antigreve, que pela primeira vez, dirigentes cassados, retomavam aos seus cargos. Os patrões, tiveram, segundo o narrador, enquanto mostra a máquina de ponto, seus prejuízos cobertos pelo governo federal. Em exemplo, cita duas indústrias que receberam 700 mil cruzeiros.

A elaboração de abordagem mais complexificada, como observou o Jorge, “no qual as diferenças entre os membros da classe trabalhadora não se reduzem aos estereótipos mais recorrentes no tratamento do movimento operário. É difícil, em *ABC da greve*, classificar os ‘tipos’ operários, pois Leon Hirszman prefere sugerir a variada gama de pensamentos e posições dentro da classe trabalhadora do que teorizar sobre elas”¹⁵⁷

Neste plano final, após as comemorações em torno da vitória do ciclo grevista de 1979, o filme retorna à observação silenciosa, elemento central em sua abertura, com a imagens de linhas de produções vazias e pátios cheios de automóveis. Em contraste com este início, a fábrica agora está cheia e as máquinas se movimentam. Entretanto, o silêncio também é presente: os trabalhadores não falam porque o barulho é alto, não interagem com a câmera, que os observa silenciosamente, como se sua presença não fosse notada, um diálogo com o “cinema direto”¹⁵⁸. Trabalhadores suados, sujos, em agonia, fazem o seu trabalho (Imagens 31 a 39). Um deles está sem camisa, provavelmente, devido ao calor excessivo. Não há nada além disso. Não há mais o narrador, falas, sobreposições, voz over, interação verbal entre os presentes. Paira a questão, em detrimento da festividade das cenas anteriores, quais os ganhos materiais para este trabalhador que está novamente na fábrica.

¹⁵⁷ JORGE, *Op. Cit.*, p. 138.

¹⁵⁸ O conceito de “cinema-direto” diz respeito a algumas transformações tecnológicas e consequentemente estilísticas no cinema a partir de 1950. Trata-se de uma posição ética que se baseava na abstenção do cineasta ao se envolver diretamente com o mundo. “O sujeito está em uma posição *observativa* e não *interventiva*, para utilizarmos a terminologia criada pelo crítico norte-americano Bill Nichols. A voz que enuncia o documentário direto pode dizer sem má consciência: “a validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo. Como uma ‘mosca na parede’, entrego esse mundo, em sua ambiguidade original, para que o espectador exerça a liberdade de sua interpretação”. Ver RAMOS, Fernão Pessoa. O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil. In.: Idem. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008, p. 269.



Imagens 31 a 39 –

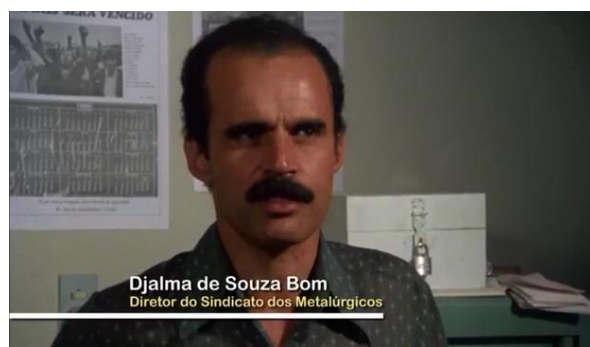
Após intervenção do Estado, na recuperação das perdas salariais, retomada da direção sindical, as cenas finais contrastam o tom de festividade e o interior da fábrica. A última cena centraliza o olhar do operário, o mesmo a ser explorado vinta depois no documentário de Coutinho.

Fonte: ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. Brasil: 1979-1990 (84 min.), son, P&b.

2.3 Linha de Montagem e as narrativas visuais em arquivo

Esta reflexão, das perdas e ganhos do ciclo grevista em 1979, tentou ser respondida por *Linha de Montagem*, nosso último filme do material selecionado, que vai pontuar com mais precisão os pontos que motivaram as greves, rememorar e revisar o processo grevista recente. Se desenvolve em outra dinâmica, não mais de imersão, do imediato, mas do domínio mais preciso da instituição do sindicato, visto que Hirszman e Batista não eram ligados diretamente ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

Tematiza o Fundo de Greve, no qual o próprio filme é produzido para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. A construção do metalúrgico operário, sindicalizado, se dá numa dinâmica que não é mais o narrador/cineasta em contato com o processo grevista, mas ocorre, sobretudo, do narrador sindicato: as tomadas de rua, bem semelhantes e reaproveitadas de Greve e ABC da Greve, são intercaladas com falas de dirigentes sindicais, costurando uma narrativa que buscava assentar o processo grevista como necessário e formador de um novo operariado. O ponto importante é que a narrativa se assenta nos domínios da instituição Sindicato, onde o filme constrói o seu próprio tempo presente, reavaliando os acontecimentos passados, ou seja, as greves de 1979 e de 1980 (Imagens 40 e 45). Que serão intercaladas com tomadas do passado e depoimentos no presente.





Imagens 40 a 45

Dirigentes sindicais narram em 1982 os acontecimentos de 1979 e 1980 sofridos pelos operários e o sindicato. Ainda imersos no processo grevista, a narração serve como ponto de partida e fuga das imagens apresentadas entre os diagnósticos.

Fonte: LINHA de montagem. Direção: Renato Tapajós. Brasil: Tapiri Cinematográfica, 1982, (88 min.), son, color.

O filme *Linha de Montagem* foi produzido em 1981, na cidade de São Paulo. Utilizando material original em 16mm e a tecnologia *Eastmancolor*, a produção resultou em uma obra com 90 minutos de duração, abordando os eventos das greves de 1979 e 1980, ocorridas em São Bernardo do Campo e região.

O documentário, sob a direção de Renato Tapajós, foi lançado em 3 de maio de 1982, no Pequeno Auditório do MASP, São Paulo, após um pré-lançamento que ocorreu em 13 de abril de 1982 no Sindicato dos Metalúrgicos, São Bernardo do Campo/SP¹⁵⁹. O filme teve uma notável presença no circuito exibidor, sendo exibido em diversas ocasiões, incluindo sessões em Cineclubes e na ECA/USP, esforçando sua importância como um registro documental das lutas sindicais e dos movimentos operários da época.

A equipe por trás do filme *Linha de Montagem* foi liderada pela Companhia produtora Tapiri Cinematográfica Ltda., com assistência de produção de Ivan Novais. O financiamento e patrocínio para a realização do filme foram fornecidos pela Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. A distribuição deste documentário foi realizada pela Companhia distribuidora Cinema Distribuição Independente. O roteiro do filme foi elaborado por Renato Tapajós. A direção ficou a cargo do mesmo Renato Tapajós, com assistência de direção de Maria Inês Villares. Na área de fotografia, Zetas Malzoni desempenhou o papel de diretor de fotografia, com Zetas Malzoni também na função de câmera e Maria Inês Villares como assistente de câmera. A equipe de fotografia adicional incluiu

¹⁵⁹ Verbete do filme “Linha de Montagem” disponível em <https://bases.cinemateca.org.br/>. Último acesso em abril de 2023.

Adrian Cooper, Aloysio Raulino, Jorge dos Santos, Luís Manse, Claudio Kahns e Amilcar Monteiro Claro. No departamento de som, Francisco Cocca foi responsável pelo som direto, José Luiz Sasso pela mixagem, Hugo Gama pelos efeitos especiais de som, e Roberto Gervitz, Uli Bruhn e Sérgio Segall contribuíram com o som adicional. Quanto à montagem, Roberto Gervitz foi o responsável pela montagem e edição, com assistência de montagem de Sarah Yakhni e Olga Futemma na pré-montagem. Por fim, a direção de arte envolveu Eduardo J. Rodrigues e Lucio Gomes Machado na criação de letreiros e títulos de apresentação. Ainda que resumamos o objeto filme na simbolização do diretor, trata-se de uma construção coletiva, com profissionais e cinema, neste caso, em contato com as direções sindicais e operários.

Isso por que o fundo de greve e capacidade de organização dos peões, demonstrava a suposta organicidade que une operários e direção sindical, visto que o filme é também fruto desta relação, se esforçando para averiguar a ótica do trabalhador diante de suas mazelas, almejando o seu olhar diante do processo que movimentou o Brasil naquele momento, assim, privilegiando a auto-organização, temos a adesão do filme a imagem dos dirigentes desejam, onde a importância das lideranças é diminuída, intencionalmente, para averiguar força a massa de trabalhadores. Como observou Marina Soler Jorge:

Em *Linha de montagem* é grande a ênfase na ideia de que os acontecimentos que tiveram lugar no ABC paulista foram fruto da tomada de consciência e mobilização dos metalúrgicos como classe, e não do surgimento de uma liderança carismática” [...] Um dos argumentos centrais do filme, inclusive, será este: procura-se fazer um retrospecto dos acontecimentos de 79 e 80 chamando a atenção para o quanto o movimento operário foi capaz de se desenvolver a partir da experiência das greves passadas. Desta maneira, o filme foge do tom “empolgado” dos filmes anteriormente analisados e tenta ser expressão do processo de aprendizagem e de aquisição de experiência pela qual passou a categoria dos metalúrgicos¹⁶⁰

Os filmes utilizados por Coutinho respondem à questão de quem é o operário para este cinema. Cabe ressaltar que observamos o operário a partir do recorte do discurso grevista mais intensificado a partir de 1979, mas conforme analisou Marcos Correa, o interesse pela elaboração do operário no cinema já ocorria sem, necessariamente, envolvimento político engajado, que no limite, também passou a corresponder uma vontade por parte de cineastas no anseio de transformação social, elegendo o operário como suporte desta construção. Com diferentes vertentes do processo de “filmar operários”, o autor define algumas frentes:

¹⁶⁰ JORGE, *Op. Cit.*, p. 145-146.

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 outro¹⁶¹

Um segundo segmento de filmes, entre eles *Greve*, se aproximam do que o autor define como de “representação de força”, por se fazer em meio a greve, com uma proposta mais radicalizada, que é inaugurada com *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), filme de Roberto Gertiz, que assim como *Um dia Nublado* (1979), de Tapajós, são utilizados como mobilização dos trabalhadores; ressalta a postura mais independente de Andrade, em *Greve!* e *Trabalhadores presente!*, mesmo que desassociada das tendências mais subjetivas do Sindicato, se coloca na dinâmica apresentando limites e contradições do processo. Um terceiro tipo de filmes seriam aqueles de “revisão”, que se opõem ao presente em que são realizados, frequentes na década de 1980, invocando as trajetórias de lutas dos trabalhadores que estavam alterando aquele momento histórico no Brasil nos anos anteriores, o que é feito, no caso, em *Linha de Montagem*.

É certo que uma narrativa visual em torno do operário foi construída na década de 1970, e depois intensificada com as greves no ABC, a partir de 1979. Verificado prontamente pelos estudos acadêmicos, como verificamos, e como definiram Roberto Vêras Oliveira e Mario Henrique Guedes Ladosky, ao analisarem o sindicalismo institucional atual à luz da influência desta experiência, uma possível resposta se dá pela “combinação de crise econômica, esgotamento político do regime militar e anseio pelo retorno da democracia produziram o contexto das lutas sindicais e populares que se estenderam do final dos anos 1970 aos anos

¹⁶¹ CORRÊA, Marcos. **Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980**. 2015. 277f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015, p. 248.

1980”¹⁶². Mas outras possibilidades sustentavam esta construção, como observado pelos críticos de cinema que avaliavam a chegada no som direto no Brasil a partir da década de 1960, possibilitando uma transição da crise era de ouro da Chanchada e da tradição até os anos 1950 do cinema de estúdio; “gênero genuinamente brasileiro que por mais de uma década ajudou a consolidar o sistema de produção por estúdios como Atlântida, Cinédia, Cinelândia Filmes, Herbert Richers, Cinedistri, e por produtores independentes como Ronaldo Lupo e Aloísio Carvalho”¹⁶³. Diante da técnica de captação de som portátil, via a chegada dos aparelhos Nagra no Brasil, que além de uma nova postura estética, também da expressão do “outro popular”:

Se todo documentário enuncia asserções, a estilística do direto tem um modo particular de fazê-lo. Utiliza a posição de recuo do sujeito-da câmera e explora a fala do mundo em diálogo, marcando sua intervenção através de entrevistas ou depoimentos. Mas as asserções do direto brasileiro são carregadas também por uma voz que assere fora-de-campo, em *over*. De modo paralelo, a narrativa trabalha com depoimentos, diálogos, e, em menor escala, entrevistas¹⁶⁴

. Um processo, que é definido por Fernão Ramos como contraditório, por se assentar na estilística “em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o outro (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da voz do saber”¹⁶⁵.

A figura do(a) operário(a) também esteve presente na teledramaturgia da TV Globo. O primeiro capítulo da novela *Pecado Capital*, que estreava em novembro de 1975 apresentava um núcleo familiar de operários, as irmãs Lucinha, interpretada por Betty Farias, e Emilene, a junção de nomes de cantoras de época Emilinha Borba e Marlene, papel dado a atriz Elizangela; o pai, Orestes (Germano Filho) era carpinteiro e trabalhava na construção civil, a mãe Alzira (Ilva Ninõ), doceira. A trama se desenvolveu em torno da protagonista Lucinha e seu dilema de abandono de seu lugar como operária, moradora do subúrbio ao se apaixonar pelo empresário interpretado por Lima Duarte, deixando, também, o protagonista e seu namorado, Carlão, motorista de taxi, vivido por Francisco Cuoco.

O interessante na elaboração de uma operária na trama principal ocorre, entre outras questões, na cena em que dois sujeitos, visualmente emulando a identidade de cineastas, correm pelo chão da fábrica realizando tomadas, até chegar na personagem principal, Lucinha. Apesar

¹⁶² LADOSKY, Mario Henrique Guedes; OLIVEIRA, Roberto Vêras. Das greves do ABC ao Conselho de Relações de Trabalho: chances e limites da ação sindical institucional. *Lua Nova*, São Paulo, 104, 2018, p. 97

¹⁶³ CÂMARA, Márcio Elísio Carneiro. **O som direto no cinema brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica**. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2015, p. 34.

¹⁶⁴ RAMOS, *Op. Cit*, p. 331.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 330.

do barulho de máquinas, que introduzem o ambiente industrial, ela recebe orientações dos dois homens, que com uma câmera na mão, perpassem pelo ambiente, para o que descobrimos depois ser uma peça publicitária. Lucinha surge na trama pela primeira vez desta maneira, logo após as primeiras cenas da novela, que são do núcleo do empresário Salviano Lisboa (Lima Duarte), no dia do seu aniversário, ao chegar na empresa e ser recebido com festividades por seus funcionários, tensos e na correria de organizar tudo antes de sua chegada. O corte brusco e o barulho de máquinas, ambiente escuro, bem diferente da loja de Salviano, apresentam Lucinha, a operária, que possui outros modos, contrastando com e os funcionários de Salviano (Imagens 46 a 51).

A trama, como bem apresentada pela TV Globo em sua memória¹⁶⁶, se dá pelo mudança da operária destes modos, que também abandona Carlão, que

não se dá conta de que não é o dinheiro, mas a distância cultural, representada por valores conflitantes, que o separa de seu amor. Para provar à ex-namorada que é capaz de competir com Salviano, ele compra uma frota de táxis com a quantia do assalto e dá início a sua ascensão social como empresário suburbano, ajudando moradores de sua comunidade¹⁶⁷.

Sem pormenorizar o debate em torno da ficção e do documentário, a disputa por narrativa em torno do(a) operário(a) se fortalece na medida em que as asserções¹⁶⁸ realizadas por este gênero, dialogam ou pleiteiam outras perspectivas com as narrativas da ficção, seja as interpretações do Brasil realizadas pelas novelas da TV Globo, como observou Esther Hamburger¹⁶⁹, ou no próprio cinema de ficção, como foi o caso dos filmes feitos pelos próprios cineastas – e documentaristas – que temos analisado neste capítulo, João Batista de Andrade e Leon Hirszman.

¹⁶⁶ Cf. LUKACS JUNIOR, Estevão. **Pecado e Coragem: modernidade, telenovela e ideologia**. 265f. 1995. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1995; e PIQUEIRA, Mauricio Tintori. **Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)**. 185f. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

¹⁶⁷ GLOBO. Memória Globo: Pecado Capital. Trama principal. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/pecado-capital-1a-versao/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em fev. de 2023.

¹⁶⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. As asserções. In.: Idem. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008, p. 24.

¹⁶⁹ HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, 82, p. 61-86, 201.



Imagens 46 e 47

Ao lado esquerdo, o núcleo do empresário Salviano Lisboa (Lima Duarte), no dia do seu aniversário, ao chegar na empresa e ser recebido com festividades por seus funcionários, tensos e na correria de organizar tudo antes de sua chegada. A cena seguinte, apresentando a protagonista, são de visualização de um espaço fabril, com a presença de cineastas



Imagens 48 a 51

O espaço fabril é penetrado por cineastas, que coordenam a performance das operárias para a câmera. FONTE: PECADO Capital (Telenovela). Autoria: Janete Clair. Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro/Brasil: TV Globo, 1975, (45 min – 167 episódios.), son, color.

O trabalhador no *O homem que virou suco* não precisa abandonar aquilo que Lucinha abriu mão, como operária e uma identidade correlacionada, na verdade, a proposta de João Batista de Andrade é oposta. A preparação deste filme se deu na década de 1970 e fora decisivamente influenciado pelo processo grevista. Primeiro como cordel, em 1974, e adaptado em roteiro de cinema em 1978:

Com efeito, essa experiência no ABC paulista foi fundamental, tanto para o desenvolvimento do roteiro, quanto para o encaminhamento das filmagens de *O Homem Que Virou Suco*. Isso pode ser dito porque, ao invés de um personagem concebido como uma vítima derrotada do sistema capitalista, que poderia propor ao espectador apenas uma espécie de identificação acanhada com a denúncia da opressão política e da exploração econômica, Deraldo, muito pelo contrário, apresenta-se como um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la¹⁷⁰

Deraldo é então migrante nordestino, em São Paulo, e luta para sobreviver. Acontece que ao longo do filme é confundido com um operário que matou o patrão em uma cerimônia recente, Severino, que são idênticos, e no filme é interpretado pelo mesmo ator, José Dumont. O universo de Deraldo não interage com as greves do ABC, tampouco elas são citadas no filme. Apenas quando ele recita alguns dos seus poemas, assistimos imagens das multidões do ABC aparecem em cena, inserida na montagem.

Acompanhamos a saga de Dedé em vários trabalhos. Brigas, confusões, perpassam pela sua trajetória ao longo o filme, que apresenta alguns arcos em que a personagem demonstra que não reconhece, ou legitima, o seu lugar como subalterno na sociedade: seja na construção civil, serviçal de batatas, na construção do metrô ou empregado doméstico na casa de uma elite nordestina no qual passa brevemente. Qualquer palavra de ordem agressiva, ou quando identifica que está sendo subjugado, Deraldo reage prontamente. A confusão se instaura pois não é este o comportamento esperado do bom trabalhador, que visualizaremos na figura de Severino, o “o operário símbolo”, homenageado, mas que em cerimônia, mata o patrão. A mesma recomendação do vídeo institucional que assiste quando é funcionário da construção do metrô: A personagem de Dedé é criada em tom jocoso, louco, contrastando com a figura de Severino, bom funcionário, premiado. Por vezes, a dúvida se instaura se não se trata da mesma pessoa, que possa ter criado uma outra identidade após o assassinato.

¹⁷⁰ RAMOS, Alcides Freire. O cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar brasileira: análise e interpretação de *Doramundo* (1977) e *O Homem que virou Suco* (1980). In: **XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinaridade, Territórios e Deslocamentos**, 2007, São Leopoldo. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinaridade, Territórios e Deslocamentos. São Leopoldo - RS: ANPUH/UNISINOS, 2007. v. 1. p. 7.

Deraldo funciona como uma alegoria da não servidão. E a mensagem do filme se desenvolve mais ou menos no ritmo em que Dedé recusa todas as forças que o situa numa condição subalternizada, enquanto Severino, o operário, trai a categoria e se perde, vira suco, ao apoiar os patrões, furar a greve, e dedurar os colegas de trabalho. Assim, enquanto Dedé funciona como um anti-herói, descobrimos, no contraste com Severino, que Dedé é, na verdade, a figura consciente do seu lugar como peão e age à parte desta condição, enquanto Severino tenta subverter sua coletividade operária e acaba virando um produto, um suco, processado pela máquina do capital.



Imagens 52 a 55

Após os arcos dramáticos vividos em todo filme, centralizados nos diferentes trabalhos (a favela, o mercado de batatas, a construção civil, a casa do coronel, a construção do metrô, o abrigo), Deraldo declama em praça pública um de seus textos de cordéis. “É a história de todo nordestino, o cara que chega em São Paulo: trabalha, luta e acaba passando fome, virando suco de laranja. Vira SUCO DE LARANJA! Só custa 10 cruzeiro o livrinho, a melhor poesia nordestina”. É interrompido e ameaçado, proclama: “Quem o povo com desdém / se atrasou neste mundo e não entende / que é no peito, na força e na mente / e na união, que é semente / a força que o povo tem”.

Fonte: O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas, 1980 (97 min.), son., cor.



Imagens 56 e 57

Cena final de *O Homem que virou suco*. Deraldo, intransigente, maluco, não domesticável pelos costumes do sudestes, como constrói o filme, vê seu duplo, no qual é confundido durante todo o filme, sendo preso pelo assassinato do seu patrão. Apesar de “operário símbolo”, não resiste a negação de si mesmo – operário – e sucumbe. A loucura cômica de Deraldo é contrastada com a obediência do “operário símbolo”, que se torna insustentável, conduzindo a obediência e o egoísmo (pelego) como perigosa aos trabalhadores.

Fonte: *O HOMEM que virou suco*. Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas, 1980 (97 min.), son., cor.

Como também observou Regina Pazanese,

Os protagonistas do filme são dois nordestinos. Um deles assassina o capital explorador. Capital acumulador dos meios de produção, usurpador da mão de obra e que condena o homem ao trabalho alienante, sob o título de escravidão moderna. O outro, sendo poeta, utiliza seu tempo de forma livre, criativa e espontânea, não vendida e alienada. Segue em direção contrária ao sistema que o enquadra e o obriga a disciplinar-se como gado para o trabalho mecânico. O poeta debocha do capital, das suas instituições, das regras, das relações sociais e de tudo que o cerca. Sua movimentação durante todo o filme pretende narrar, em cada pequeno capítulo da nova aventura, as contradições e injustiças pelas quais sofre a classe assalariada proletária e vulnerável. Ao mesmo tempo, Deraldo representa o imaginário de um discurso da esquerda brasileira por um popular romântico revisitado, identificado nas raízes e na essência de um ser nacional e, ao mesmo tempo que popular é, também, moderno¹⁷¹

Como também observou a crítica do filme feita por Jean-Claude Bernardet, em 1986, na revista *Filme Cultura*, de número 46,

O personagem do operário está lá, é quem deflagra a história. Mas o filme, na verdade, pretende é discutir o outro, Deraldo, o poeta. Discutir o artista

¹⁷¹ PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema e representações do Brasil nos anos 1980 o artista e a "voz popular" a partir de uma leitura de *O homem que virou suco***. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010, Londrina, 2010, p. 154.

enquanto um sócio do trabalhador, e de certo modo reiterar a afirmação que se encontra subentendida nos documentários sobre a greve de 79: o artista se realiza mesmo é quando, igual a Deraldo, se reconhece como um trabalhador e se coloca entre trabalhadores¹⁷²

No tecido visual em torno do operário (Imagem 58), produzido neste período, também entrou no debate o filme de ficção de Leon Hirszman, *Eles não usam black-tie* (1981). Nele, a história se desenvolve de modo ocorre mais próximo do cenário grevista e a partir dele imergimos numa reflexão geracional acerca do antigo e do novo operariado, baseado na peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri. A trama se passa na cidade de São Paulo e traz uma triangulação temática entre os temas do conflito de classes, das relações familiares e do movimento operário. A história tem Tião (Carlos Alberto Riccelli), um jovem operário metalúrgico que trabalha em uma fábrica. Ele é filho de Romana (Fernanda Montenegro) e Otávio (Gianfrancesco Guarnieri), um casal de operários experientes e engajados em lutas sindicais. Tião está apaixonado por Maria (Bete Mendes), uma mulher que compartilha dos mesmos ideais políticos e trabalha na fábrica. No entanto, o casal enfrenta diversos desafios, especialmente quando surge um movimento grevista na fábrica, liderado por seu pai, Otávio. Enquanto a greve se intensifica e a pressão da empresa aumenta, Tião se vê dividido entre a lealdade à família e o desejo de buscar uma vida melhor para ele e Maria. Conflitos de gerações, ideologias políticas e questões trabalhistas são abordados ao longo do filme, evidenciando as complexidades das relações humanas e o impacto das lutas sociais na vida dos personagens¹⁷³.

Á partir de uma rede que interligou trabalhadores operários, os peões, artistas, cineastas, revistas, meios de comunicação, como caso da TV Globo, que produziu suas próprias narrativas acerca da greve, e os cineastas em questão, buscamos compreender as imagens produzidas pelo cinema a partir da ótica do operário e da construção desta personagem. Pois de início, a narrativa em *Peões* se assenta e ramifica-se a partir do encontro com ex-operários(as), e acreditamos que uma aproximação com o material utilizado por Coutinho, poderia ser interpretado, também, à luz deste recorte.

¹⁷² BERNARDET, Jean-Claude. Um diálogo da ficção com o documentário. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, abr. 1986, p. 62.

¹⁷³ Para uma análise mais detalhada da obra e do filme de Hirszman, conferir a tese CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. 427p. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: SP, 2014.



Imagem 58

Troca de turno dos trabalhadores da Volkswagen na década de 1970. Acervo da Volkswagen do Brasil (reprodução). Em detrimento da movimentação possibilitada pela ilusão cinematográfica, na fotografia se estabelece o controle da extensão de operário pela disciplina fabril, criando o signo na imagem de um fio, não coeso, mas sedimentado.

Fonte: site do Laboratório de Estudos de História do Mundo do Trabalho.

Diponível em: <https://lehmt.org/lmt98-fabrica-da-volkswagen-do-brasil-sao-bernardo-do-campo-sp-marcelo-almeida-de-carvalho-silva/> Último acesso em julho de 2023.

2.4 Imagens operárias em arquivo.

Feito este percurso de leitura do material visual produzido pelas greves, a partir dos filmes selecionados para montagem e produção de *Peões*, bem como da nossa escolha de privilegiá-los em nosso trabalho, nos cabe agora observar o deslocamento realizado deste material visual para os anos 2000. Filmes realizados, no geral, como vimos, de modo imersivo, com objetivos de mobilização, ainda que as condições técnicas de distribuição e até mesmo produção, fossem precárias, como bem destacou João Batista de Andrade¹⁷⁴.

Para construir o seu filme, Coutinho precisou realizar um processo de pesquisa iconográfica extenso, se reunindo por mais de vinte dias com os peões que encontrou por meio de estratégias de pesquisa. Precisou tentar reconstituir, de alguma maneira, aquela coletividade adensada pelos documentários dos anos 1970, para poder construir o seu. Em entrevista, ele descreve o processo.

Bem antes do início das filmagens, já havia uma pesquisa iconográfica sobre o assunto. Preparamos uma montagem com cenas de massa de três filmes rodados durante as mobilizações sindicais: o *ABC da greve*, do Leon Hirszman, *Linha de montagem*, do Renato Tapajós (o único que documentava a greve de 1980), e *Greve*, do João Batista de Andrade. Havia umas duzentas fotografias, matérias de jornal, de revistas etc. Durante vinte dias, exibimos esse material ao pessoal do sindicato e a ex-metalúrgicos, procurando identificar as pessoas. Uma cara num filme ou uma cara numa foto tornava mais concreta a presença na greve - esse era o nosso principal critério. Também anunciamos num jornal da região, pedindo que as pessoas fossem ao sindicato num sábado e levassem souvenirs da greve. Apareceu gente com carteirinha assinada pelo Lula, com fotografia em jornal, com originais de livro sobre o movimento. Filmamos todo mundo, e alguns dos registros mais interessantes estão no filme [grifos nosso]¹⁷⁵

¹⁷⁴ Ao serem questionados sobre a produção de filmes por meio do sindicato, João Batista afirmava: “Eu queria dizer o seguinte: existe interesse de alguns sindicatos em produzir filmes, e eu mesmo já fui sondado nesse sentido. Mas os sindicatos não têm a menor noção de quanto significa a produção de um filme, quanto custa, o) que é etc. Então, é uma coisa muito nova, e talvez a experiência do Renato no sindicato sirva, na medida em que passa a ser discutida pelo próprio sindicato, para fazer o sindicato assumir o processo de produção. Agora, eu acho muito importante o seguinte: o cineasta tem de se organizar enquanto cineasta para propiciar esse tipo de produção. Eu acho que, em termos mais gerais, a forma mais importante da produção de filmes acaba sendo de recursos da própria sociedade e não do movimento operário. Eu acho possível que em termos de movimento cinematográfico você consiga mais dinheiro para produzir seus filmes fora do movimento operário do que dentro dele. [...] Então, por exemplo, eu lembro que meu filme *Greve* foi exibido no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco. Acontece que lá não havia nenhuma organização para exibição de filmes, não tinha verba destinada ao aluguel de filmes. [...] Passaram o filme para uma sala de 500 pessoas, que ficaram satisfeitíssimas por terem alugado o filme e queriam ver outros. Então, estavam dispostas a transformar aquilo numa sala para exibir filmes desse tipo, não uma sala a mais para exibir filmes da *Boca*, é claro, mas para passar filmes de interesse dos operários do sindicato [...]”. Cf. **REVISTA ensaio**, ano IV, nº 7. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, abr. de 1980, p. 99.

¹⁷⁵ EDUARDO COUTINHO. Conversa com Eduardo Coutinho, novembro de 2004. Encarte de DVD. In.: **Peões**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

Em seguida, Coutinho afirma que precisou participar do processo de pesquisa, algo que não gostava de fazer para produzir seus documentários. A primeira pergunta diante do uso de materiais de arquivo neste filme, foi de compreender quais instituições – arquivos, centros de documentação e similares – poderiam ter contribuído para a produção do filme com seu acervo. Não encontramos esta informação, nem por meio de entrevistas, ou em outros trabalhos etc. que realizaram percurso semelhante ao nosso; a fim de questionar quais os meios e como fora feito aquela pesquisa iconográfica que o diretor menciona. Uma hipótese é que tenha se utilizado arquivos do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, onde também foram realizadas algumas filmagens, como por exemplo, com a personagem Zélia, que naquele momento, em 2002, era servente do Sindicato e contava sobre os episódios em que escondia edições do jornal *Tribuna Metalúrgica* dentro da roupa, como também da ocasião que salvou dos militares, e de uma possível censura, o filme de Tapajós, *Linha de Montagem*.

Coutinho afirma, na mesma entrevista, que precisou submeter o projeto à direção do sindicato, numa provável autorização de pesquisa e filmagem. Este é um elemento em aberto, mas temos a materialidade da pesquisa inserida no filme, bem como, como registrou Luana Vitorino Passos, o caderno iconográfico, um brochura grosso, com imagens em preto e branco, feitos a partir de fotocópias de xérox, e que foi disponibilizado para o público durante a exposição “Ocupação Eduardo” Coutinho, promovida pelo Itaú Cultural em São Paulo em 2019¹⁷⁶. Alguns registros s encontram nos apêndices da sua dissertação¹⁷⁷. Mas que também pode ser visto no próprio documentário, fazendo parte o universo fílmico de *Peões*. Ainda que neste filme o diretor tenha optado que equipe não aparecesse, como nos seus trabalhos anteriores, era uma marca, como um recurso estético, algo frequente que caracterizava as situações de filmagem. Este brochura é visto nas cenas que são denominadas de “a regra do jogo”:

De todo modo, não havia aqui qualquer motivo para mostrar a equipe. Salvo no início, quando explicamos as regras do jogo. Basta uma voz fazendo uma pergunta para já se caracterizar a situação de filmagem. Gesto das coisas que acontecem no ato da filmagem por pura contingência, como a mulher que não quer ser filmada¹⁷⁸

¹⁷⁶ A exposição ainda está registrada no site do Instituto Moreira Salles, conferir e: https://ims.com.br/exposicao/ocupacao-eduardo-coutinho_ims-rio/ Acesso em março de 2023.

¹⁷⁷ Cf. PASSOS, Luana Vitoriano. **O encontro entre arquivo, memória e política em Peões**. 2021. 208f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Ceará, 2021.

¹⁷⁸ EDUARDO COUTINHO. Conversa com Eduardo Coutinho, novembro de 2004. Encarte de DVD. In.: **Peões**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

As regras do jogo é o momento em que no documentário reconstituí e ensaia a coletividade dos peões, e exhibe, recolhe, descobre, encontra pistas de material para produção do filme. Material que compreendemos ser, de um lado, os personagens vivos e de outros, os seus “souvenirs” e memórias pessoais, que de alguma maneira, o filme irá costurar a uma narrativa geral e coletiva, ainda que não tenha intencionado fazer um filme de centralizado na reflexão do processo histórico. Em um livro de memórias, Consuelo Lins também detalha o processo de pesquisa, ela descreve:

“Ei metalúrgico, você está nessa foto?”, dizia uma pequena reportagem do jornal do sindicato de São Bernardo do Campo na edição de setembro de 2002, convidando os operários para uma reunião com a equipe de pesquisa de Eduardo Coutinho. O objetivo do primeiro encontro era mostrar às lideranças do movimento grevista, sindicalistas e pessoas envolvidas nas mobilizações uma seleção de fotografias e imagens de cinco documentários realizados na época das grandes greves, de modo a tentar identificar personagens para o filme. A tarefa era, desde o início, sabidamente dura, levando em conta a “diáspora” que ocorreu na região. “De 1979 para cá, sumiram aproximadamente 90 mil postos de trabalho. E muitos operários que foram demitidos nas greves não são mais metalúrgicos”, diz Coutinho. Com isso, a produção ficou bem mais complicada e dispendiosa, além de exigir um trabalho intenso dos pesquisadores, que só foi possível em função da ajuda do sindicato, fundamental para a realização do documentário. Ao longo de três semanas a equipe realizou mais duas projeções para reconhecimentos e conversou com cerca de 60 pessoas, na grande maioria mineiros e nordestinos, alguns poucos do interior de São Paulo e do Sul do Brasil¹⁷⁹.

Convém destacar a aproximação já observada entre o processo de filmagem deste diretor com as operações historiográficas¹⁸⁰, que é, em *Peões*, explicitada de maneira objetiva, em que a escolha se deu pela explicitação do procedimento aos personagens, ao espectador, sem

¹⁷⁹ LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 175, p. 186.

¹⁸⁰ Cf. ZANELLI, Mirian Luciana Guimarães. **Memória e historiografia no documentário: o fim e o princípio de Eduardo Coutinho**. 2014. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2014; PASSOS, Luana Vitoriano. **O encontro entre arquivo, memória e política em Peões**. 2021. 208f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Ceará, 2021; PAZIANI, Rodrigo Ribeiro.; SOUZA, Aparecida Darc de. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de história social. **Espaço Plural**, vol. XVI, n. 32, p. 171-203, jan.-jun., 2015; FEIER, Aline Lemos. Eduardo Coutinho e sua obra cinematográfica: história, memória e historicidade. **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia**, n. 3, n.2, julho-dezembro de 2012, p. 143-163; MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia** (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 54-65, abr. 2016

recorrer a presença excessiva de fios, câmeras, luzes, equipe etc., para apontar “a situação de filmagem”. Uma característica que foi solicitada pela própria condição deste filme, pois não se tratava de um espaço geográfico bem delimitado, como em *Edifício Master* ou *Babilônia 2000*; contudo, como descreve Lins, optou-se pelo mesmo recurso semelhante de *Cabra Marcado para Morrer*:

Em *Peões*, portanto, a locação não tinha as características dos filmes anteriores do diretor, nada parecido com uma favela ou um prédio. Tratava-se não apenas da cidade de São Bernardo do Campo, onde a equipe permaneceu por quase 50 dias, mas também de Santo André, São Caetano, Diadema e ainda Várzea Alegre, no Ceará. E o universo de possíveis personagens era imenso: os milhares de operários que participaram das grandes greves. Essa ampliação do campo de pesquisa e filmagem imprimiu efetivas mudanças à metodologia que Coutinho havia utilizado nos seus últimos três documentários. O universo não se limitava pela localização geográfica, e sim pelo fato de os entrevistados terem compartilhado de um momento político importante da história do Brasil, quando a história pessoal de muitos deles se misturou à grande história. Em outras palavras, o dispositivo de filmagem do diretor, sua forma de abordagem de um universo tão amplo, o “como filmar”, não estavam desta vez ligados essencialmente ao presente dos personagens, mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social que teve no passado uma experiência comum. [...] Este procedimento tem aspectos convergentes com o utilizado por Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*. Naquele filme, o diretor também partia de imagens rodadas 17 anos antes para estimular a memória de um grupo de camponeses com uma experiência política comum no passado. Contudo, as imagens do primeiro *Cabra Marcado* foram geradas em uma experiência incluindo o próprio diretor¹⁸¹

Se o processo de pesquisa não foi tão detalhado, temos alguns elementos importantes: de um lado os filmes de outro arquivos pessoais, obtidos, como afirmou o documentarista, por meio de anúncio de um jornal local das regiões do ABC. Se a tomada emergia do interesse de filmar operários que não tinham ascendido na escala burocrática ou política, como também afirmou o diretor, o uso de seus arquivos pessoais entrava como elemento para o filme.

A reflexão em torno do uso de arquivos na confecção de filmes documentários tensiona uma questão complexa, relacionada à forma como esses registros históricos do passado são realocados e inseridos em um novo contexto no presente, juntamente com outras formas e processos filmagens e consumo. Configuram-se, como se averigua nestes estudos, como lugares

¹⁸¹ LINS, *Op. Cit.*, p. 183-184 [grifos nosso].

de memória¹⁸², promovem novas facetas estéticas a representação do passado¹⁸³, possibilitam confronto¹⁸⁴, deslocam-se¹⁸⁵, mas solicitam um debate ético em torno do uso destas imagens¹⁸⁶.

O primeiro ponto é que, como observamos, o material de arquivo – institucionais e pessoais – é movimentado não apenas para montagem do filme. No tocante ao uso dos filmes para a elaboração de *Peões*, seu uso se dá nas direções em que se trata do elemento provocador e produtor da narrativa fílmica, como acendimento e confronto com o passado, para então, por meio das memórias, confeccionar em situação de filmagem as memórias individuais dos operários localizados pelo processo de pesquisa da equipe de Coutinho, descrito acima.

Um segundo traço, contempla o espectador, pois estes documentos de arquivo estão inseridos como cenas dos filmes *ABC da greve* (1979-1990), *Greve!* (1979), *Linha de Montagem* (1982), e uma vez que a matéria prima do filme gira em torno do passado, compreendemos que o uso do arquivo neste filme se dá de maneira dupla, mas inseparável. Ou seja, as citações dos filmes em questão na montagem de *Peões* é aspecto mais visível, mas no universo da filmagem estão presentes fotografias, jornais, imagens, o próprio livro iconográfico, entre outro.

Em relação aos filmes, aparentemente trata-se de um recorte pequeno diante do material produzido pelo ciclo grevista, mas quando observado, verifica-se repetição entre os filmes, ainda que realizados por frentes de cineastas que estavam ou não ligados diretamente ao Sindicato, contavam-se com algum tipo de solidariedade e reutilização de cenas, e o uso, por vezes, não autorizado de material e imagens realizadas pela TV, no qual cineastas possuíam algum envolvimento¹⁸⁷.

Na montagem do filme, o diretor justifica que a utilização destas imagens serviu para dar algum tipo de contexto, por se tratar de um grande evento que solicitava a noção de processo histórico. Não fora utilizado como comprovação, ilustração ou preenchimento de uma narrativa

¹⁸² AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 235-250 - 2011.

¹⁸³ MARINHO, Gabriel F. **A migração das imagens: o uso de imagens de arquivo no cinema documentário brasileiro (1961-1984)**. 2011. 413f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

¹⁸⁴ MACHADO, Patrícia. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **ALCEU**, v.18, n.36, p. 185 a 195, jan-jun./2018.

¹⁸⁵ LEANDRO, Anita. Desvio de imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação, E-compós**, Brasília, v.15, n.1, jan./abr., 2012.

¹⁸⁶ LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan./jun. 2015.

¹⁸⁷ Informação obtida nas entrevistas com cineastas, realizada pelo historiador Rafael Rosa, no trabalho já citado. Cf. HAGEMEYER, Rafael Rosa. A cobertura televisiva da Rede Globo – Um contraponto necessário no vídeo “Um dia nublado: o cinema nas greves do ABC. In. Busetto, Áureo. **História Plugada e antenada**. Estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

história, isto porque o diretor afirma que não tentou obter informações históricas de seus personagens:

Vistos juntos, o *ABC da greve*, o *Linha de montagem* e o *Greve* tinham uma força particularmente impressionante. Ali estava dado o processo histórico. Nada a ver com material de televisão, que corta pra lá e pra cá e não resulta de fato em contexto. Pareceu-me absurdo excluir esse material simplesmente para manter um princípio de construção narrativa. Dos depoimentos eu não queria retirar informações diretas, apenas a relação afetiva com o passado. Além disso - embora eu odeie, era preciso um prólogo que criasse um mínimo de contextualização histórica. Mas eu jamais usaria material de arquivo para "cobrir" depoimentos, para preencher "lacunas" ou fazer comprovações visuais. Há um único momento em que foi usado esse tipo de lógica: na passagem da fala do Djalma da Silva Bom para o plano de ABC da greve em que Lula hesita por mais de um minuto antes de reassumir seu posto de líder. Ele tinha sido obrigado a desaparecer durante uma intervenção no sindicato. Retirei a locução original do Ferreira Gullar, que narrava a biografia do Lula, e assim o tempo da cena pôde aparecer dramaticamente. Longe de ser um tempo morto, aquele é mais vivo do que todos os outros. É a hesitação do líder. Tinha que entrar no filme.¹⁸⁸

Afora esta passagem mencionada por Coutinho, as cenas selecionadas aparecem entre letreiros na introdução do filme. Quando realizado o processo de desmontagem do filme, identificando os momentos de entrevistas, citações, legendas, cenas de transição, se confirma o posicionamento do diretor (GRAFICO1). Entretanto, sabemos que a intenção se coloca no mesmo lugar que a certeza de que as imagens selecionadas não estão distantes de neutralidade, trata-se de escolhas.

Após a introdução que destacamos no início do capítulo, do filme se dirigindo à Várzea Alegre¹⁸⁹, onde Coutinho se encontra com os ex-operários(as) que retornaram às origens – Socorro, Bezerra, Zacarias, Zé Pretinho e Joaquim – visualizamos uma legenda:

¹⁸⁸ EDUARDO COUTINHO. Conversa com Eduardo Coutinho, novembro de 2004. Encarte de DVD. In.: **Peões**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

¹⁸⁹ Neste ponto, se intersecciona temáticas frequentes na obra do documentarista, como migrações, ligas camponesas. Em entrevista, em 2004, o diretor afirma que não havia feito estas conexões para o filme. Até porque foi no processo de pesquisa para o *Peões* que encontrou em São Bernardo uma associação de várzea-alegrenses, com cerca de 10 mil membros, dos quais 70% eram ou foram metalúrgicos. Por insistência de João Moreira Salles, Coutinho viajou e inseriu o Nordeste como um elemento narrativo para o filme. “Mil coisas no Brasil não foram feitas. Os anos 70 foram um período de pleno emprego. Eu escolhi Várzea Alegre (CE), que aparece no filme, porque duvido que exista outra cidade no Brasil com uma porcentagem de metalúrgicos como a que há lá. Nós achamos lá uma associação com 10 mil ex-metalúrgicos. Tudo isso tem uma ligação, depois de 1964 houve urbanização, industrialização e ditadura... No fundo, os filhos dos caras que fizeram o *Cabra*, em 64, alguns devem ter vindo trabalhar no ABC, que era o maior centro da América Latina. Como diz um cara no filme, naquela época, era pleno emprego. O cara era despedido em um lugar e assumia em outro. Para eles, essa gente que veio da roça, todos estão melhor de vida do que estavam”. Entrevista disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2004-12-06/especial-2-greves-do-abc-sao-momento-historico-que-nao-se-repete-diz-eduardo-coutinho> Acesso em março de 2023.

1959 / Nasce a indústria automobilística no Brasil. Empresas multinacionais se instalam na região do ABC, Grande São Paulo

1964 / Golpe militar instala uma ditadura que vai durar 21 anos. Os sindicatos sofrem intervenção e o direito de greve é praticamente abolido

1979 / Os metalúrgicos do ABC deflagram greve geral. É o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964

“Luiz Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas”¹⁹⁰

Em seguida, surge a primeira citação. Após as legendas, um corte nos leva a outro som de pessoas gritando: “Trabalhador unido, jamais será vencido”. Então surgem as imagens: um céu pálido, que uma câmera captou, mas seu objetivo é ver o trabalhador gritando. Um homem vestido de camisa branca, a câmera o filma abaixo de onde está, em contra-plongée. Corte e a câmera agora está no alto, filmando uma multidão. Corte novamente e a câmera está no chão, observando um homem sendo carregado pela multidão. Imagens não são identificadas. Outra legenda surge, com fundo preto e letras em branco: “O governo declara a greve ilegal, intervém no sindicato de São Bernardo do Campo e afasta sua diretoria”.

Novamente, a tela em preto e branco. Plano fechado. Visualizamos o perfil de um homem. A legenda agora identifica: “*ABC da Greve*, Leon Hirszman”. Há som ao fundo de multidão. O personagem fala ao microfone e olha pra baixo. A câmera está no mesmo nível que o homem que fala à multidão, que é filmada em seguida, aumentando o coro das palavras importantes e inflamadas que o trabalhador diz ao seu público. Entre a legenda – “Após duas semanas de greve, os metalúrgicos estabelecem uma trégua de 45 dias para novas negociações e decidem voltar a trabalhar” / “Ao fim da trégua, a greve termina com um acordo salarial que os ganhos são praticamente nulos” – O som “nós vamos voltar a trabalhar” apresenta uma nova citação. Alguns rostos filmados na multidão. A câmera está junto com eles. Abre em *zoom out* e mostra como a multidão é grande. Um corte e a câmera está filmando o lado oposto, onde todos observam atentos. Há um baixo palanque, cheio de gente, equipamentos de reportagem. Lula fala de forma inflamada. Imagens também é de um passado, mas não é identificada.

Outra legenda “Fortalecidos pela criação de um fundo de greve, os metalúrgicos param a indústria automobilística do Brasil durante 41 dias”, e outra vez imagem da multidão. A câmera filma acima da dela, ao lado do personagem que fala ao microfone e é filmado de perfil, rodeado de microfones e pessoas atentas. Imagem em cor. Observa a multidão, observa bandeiras do Brasil que são seguradas pelos presentes. Novamente, a legenda contextualiza: “A

¹⁹⁰ PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

repressão é violenta. Lula e vários dirigentes são presos. Derrotados, os metalúrgicos voltam a trabalhar. Centenas de grevistas são demitidos. Lula desponta como nome nacional”. Após a legenda, o corte é brusco pelo som e a imagens. Veio para reforçar a legenda anterior. Uma cena feita na rua, pessoas correndo, sons de bomba, imagens de policiais. Desconforto na imagem.

Surgem o último bloco com legendas após esta citação - “1981 / Lula registra o PT [Partido dos trabalhadores] na Justiça Eleitoral” / “2002 / Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito”. Esta legenda é a única até o momento que possui som. Som de gente, multidão, não identificável. Trata-se de uma antecipação da cena seguinte que é imagens no presente, da campanha deste personagem que envelheceu, mas facilmente identificado.

Este primeiro bloco de citações auxilia na introdução do filme, situam que se trata de um processo histórico largo, coletivo e decisivo, de acordo com o filme, e com o que se estenderá na narrativa fílmica de agora em diante. O próximo bloco é das “regras do jogo”, para então seguirmos na sequência de personagens. Há ainda alguns momentos de aparições no filme das citações, mas que vão ser montadas não mais com função didática narrativa, mas vão oferecer uma interlocução com a situação de filmagem: um peão assistindo a TV, uma memória de alguém que já se foi, como a esposa de Enoque Batista.

Ao analisar o filme *Apocalypse Hitler* (2011), Sylvie Lindeperg tensiona o aspecto ético de dissolução das imagens de arquivo no filme. Ela destaca com o a inserção e alteração mais visível, sem situar e compreender o material de arquivo, plastificou e aboliu o estatuto destas imagens:

A homogeneização da imagem pela cor elimina, artificialmente, a distância existente entre esses filmes amadores e os arquivos “oficiais”, e camufla seus estatutos e usos distintos. Da mesma forma que os filmes de Leni Riefenstahl, os cinejornais do regime nazista foram rodados em preto e branco e projetados em sala de cinema; eles contribuíram para forjar um imaginário contemporâneo sobre os acontecimentos; eles agiram no presente da história¹⁹¹.

Patrícia Machado ressalta uma dinâmica cada vez mais frequente na contemporaneidade do uso de imagens de arquivo na cinematografia. Ela afirma que este recurso elenca “uma possibilidade de recolher, revelar e inverter sentidos dos arquivos audiovisuais que circularam

¹⁹¹ LINDEPERG, *Op. Cit*, p. 22.

e testemunham o mundo. Recuperando-os, selecionando-os, montando-os e unindo-os, é possível criar, com esses fragmentos, esses restos, uma imagem e/ou som únicos”¹⁹².

É possível compreender que a presença dos filmes de arquivo em *Peões* são apenas recursos narrativos que ofereciam aquilo que o processo de filmagem não constituiria: contexto, informação, didatismo, História etc. Entretanto, compreendemos que estes filmes situam um aspecto que será fundamental na construção de *Peões*: deslocamento.

As produções grevistas, como vimos, investem na constituição de uma narrativa em torno do operário, seja do trabalho mais próximo do jornalismo, como o documentário, ou na ficção, na produção visual de um operariado forte, consciente, múltiplo, coletivo, extensivo até o ponto das multidões. As multidões visualizam o operariado da década de 1970, algo ultrapassado e distante em *Peões*.

Ao falar deste passado como contrastes, não é incorreto afirmar que centralidade da figura “peão” também esteve amparada pela reconstrução das experiências a partir de suas condições de visibilidade. O que nos aproxima das reflexões de Georges Didi-Huberman em torno da nossa relação com as imagens. Neste contexto afetivo – onde se estabelece a aproximação consigo mesmo diante do visualiza-se a si nos registros, na produção de fissuras do tempo perdido, onde vejo a mim e a categoria personificando-se no presente por meio dos testemunhos visuais, mas também na elaboração do “peão” quase presidente – em que as imagens de um ABC operário “ardem” no presente. Isso,

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Arde por seu intempestivo movimento, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”), capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte (como se costuma dizer “queimar a cortesia”; despedir-se à francesa). Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam

¹⁹² MACHADO, *Op. Cit.*, p. 193.

impossíveis (como se costuma dizer “queimar os navios”). Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo¹⁹³

Em detrimento da função de apenas situar a narrativa fílmica – como registrado pelo diretor em entrevistas – as “citações” extrapolam o desejo imediato do filme de contextualizar historicamente o processo grevista no ABC para aqueles que se situam no presente. Elas funcionam, ou “ardem”, no presente, como uma personificação de um tempo mediado por um regime visível e provocador em outros tempos. Imagens que retomam e se “deslocam” no presente, por meio da ação cinematográfica de Coutinho. A volta ao passado, provado por imagens

A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. E também — e mesmo mais exatamente — o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma. Por intervalos, mas se aproximando sempre mais do nosso presente — nosso presente obrigado, sujeito, alienado à memória.¹⁹⁴

Refletir sobre a imagem como sintoma implica, a partir das reflexões de Didi-Huberman, confrontar-se com vestígios incompletos do tempo, provocados pelos documentos visuais. Nestes abismos lacunares, as áreas sombrias do tempo, torna-se possível compreender que as imagens históricas seguem o compasso de repressões e retornos, apagamentos e sobrevivências em tempos outros. Ao deslocar-se, estes registros tendem a perspectivar um futuro em Peões na medida em que a figura do “peão” envelhece, assim como o chão de fábrica que não existe mais, mas se projeta na continuação da história revestida na figura do ex-peão Lula. Nesse sentido, tais imagens funcionam, ao pensarmos dentro dessa lógica, como uma teia de reelaboração estratégica para novos tempos, ainda que carregados de nostalgia, saudade e impermanências. Assim,

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos tenham se passado desde essa experiência singular no que me concerne, meu “presente remanescente” não terminou, parece-me, de tirar disso todas as

¹⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 216.

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 113.

lições. Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha¹⁹⁵.

Se as imagens de arquivo, recuperadas por meio da pesquisa, promovem distanciamento quando se observadas do ponto de vista visual com a promoção do operário no contexto doméstico, talvez se tenha constituído uma visualidade do operário como coletivo, público ou das multidões. Ausente depois de 20 anos, com o processo de desindustrialização no ABC. A partir da década de 1950, o processo de industrialização no Brasil resultou em mudanças significativas na estrutura produtiva, com o setor industrial ganhando relevância na economia em conjunto com o setor de serviços. No entanto, nos últimos trinta anos (1990-2010), o país vivenciou uma perda de dinamismo no setor industrial, em parte devido ao contexto da estabilização econômica na década de 1990, que incluiu a abertura comercial, a adoção de uma âncora cambial e altas taxas de juros. Além disso, nos anos 2000, como a apreciação cambial e os altos preços internacionais das *commodities*, contribuíram para a especialização produtiva e exportação de produtos básicos e semielaborados. Esses acontecimentos levaram ao surgimento de um debate em torno da desindustrialização no Brasil¹⁹⁶.

Uma das regiões mais afetadas foram as do ABC Paulista, como fechamento de fábricas. Como observou Roberto Vital Anau ao estudar as transformações econômicas e sociais na região:

O mais grave nesse contexto é o fato de o ABC manter, em grande parte, seu caráter de região altamente industrializada. Se é verdade que municípios como São Caetano do Sul e, especialmente, Santo André, atravessam processos de intensa terceirização, com a substituição crescente da indústria pelo comércio e serviços em sua base econômica, por outro lado, São Bernardo do Campo, Diadema e Mauá preservam seu caráter de cidades baseadas essencialmente na indústria. A reconstrução da Volkswagen em São Bernardo, indústria que de certa forma simbolizou o complexo automotivo na região, é um forte indicador dessa preservação, com alto grau de modernização. Isso significa

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 16.

¹⁹⁶ SOUZA, Iago Emidio Lutz de; VERÍSSIMO, Michele Polline. Produção e emprego industrial nos estados brasileiros: evidências de desindustrialização. **Nova Economia**, v.29, n.1, p. 75-101, 2019.

que a reestruturação industrial em curso produz consequências socialmente indesejáveis e que desafiam a sociedade a encontrar respostas capazes de gerar renda, emprego e oportunidades de vida digna aos cidadãos excluídos do mercado de trabalho¹⁹⁷

Diante disso, não é apenas ocasional que a abordagem do operário do ABC se dá nos anos 2000 de modo coeso com um viés mais particular e domesticado, como é o caso de *Peões*. Se de um lado os filmes grevistas produzem um operário coletivo, na narrativa visual elaborada por Coutinho, presencia-se um operário isolado, nostálgico e domesticado.

Nas últimas cenas de *Eles não usam black-tie*, os personagens Romana e Otávio, pais de Tião, desgostosos com o desenvolvimento nada satisfatório do seu filho, que apresenta uma subjetividade mais individualizada, e até egoísta, em contraste com o pai, uma liderança sindical importante no bairro e na fábrica, se dirigem ao próprio lar, sentam-se diante da mesa, em silêncio. As consequências, a avaliação e amargura se assentam na intimidade (Imagem 59). E a sensibilidade, particular, conectada a uma coletividade, se inscreve. E é observada pelo crítico Jean-Claude Bernardet, em “A casa do operário”, que observa uma tendência surgir na década de 1980 por este viés. “A casa é também o lugar onde não costumamos ver o operário. Na fábrica, sabemos que estão. Podemos cruzar com operários nas ruas, até mesmo no ônibus [...] os filmes politizam a casa, a vida cotidiana da família [...] Na casa, são abordadas relações marido-mulher, mãe-filhos, que mostram como o sistema penetra até o íntimo das pessoas”¹⁹⁸.

¹⁹⁷ ANAU, Roberto Vital. As transformações econômicas no Grande Abc de 1980 a 1999. **Pós-FAUUSP**, São Paulo, n. 11, p. 53.

¹⁹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. A casa do operário. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, abr. 1986, p. 60-61.



Imagem 59

Na intimidade dos operários de *Eles não usam black-tie*, são postos na mesa a avaliação, via sentimentos, da frustração, rompimento, esperança, medo, entre outro, do processo grevista complexo e simbolizado pela figura do pai operário e líder sindical, em detrimento do filho, também operário, mas pelego e sensivelmente mais voltado para si e não para coletividade de operários.

Fonte: ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Brasil: 1981 (120 min.), son, cor.

A partir deste deslocamento realizado das multidões grevistas, para um operariado nostálgico e sensível diante deste passado, analisaremos a domesticidade dos peões no próximo capítulo, como um contraponto a este modelo apresentado nos filmes “com câmera na rua” da década de 1970, do ciclo grevista no ABC Paulista.

3. TRABALHO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADES EM *PEÕES* (2004)

As câmeras estão no presente. Era 2002. A ida ao nordeste realizada pelo documentário delimitou o regresso dos peões às suas origens, que assim o fizeram: Socorro, Bezerra, Zacharias, Zé Pretinho e Joaquim que após anos em São Paulo, visualizam tanto este desejo de retorno, quanto o anseio do filme em mergulhar no passado. Neste prelúdio, a viagem confluiu com as regras do jogo em São Paulo, nas regiões do ABC Paulista reconstituídas pela pesquisa do filme. A tríade composta pela citação, pela viagem, se completou no elemento primordial para o documentário: a intimidade.

Neste capítulo, realizamos o esforço de problematizar a articulação das transformações do mundo do trabalho, pós década de 1980, com as sensibilidades e memórias pronunciadas no cinema documentário, no caso de *Peões*, filme brasileiro de 2004, mas produzido a luz das eleições presidenciais de 2002. Tendo em mente a pergunta que também nos orientou no capítulo anterior, no exame das referências visuais utilizadas pelo filme, questionamos agora quem é o peão/operário(a)/metalúrgico(a), nos anos 2000? Ou, o que ele(a) deixou de ser?

Visto que a elaboração de um filme sobre as greves ocorridas no ABC Paulista nas décadas de 1970-80, tentou-se compreender, principalmente, durante o processo de filmagem, aqueles envolvidos diretamente no evento histórico em questão; entretanto significou também a aparição de filhos e familiares, representando uma nova geração, seja em cena, ou na ausência preenchida pela memória e o testemunho no âmbito doméstico, local privilegiado de observação e elaboração deste passado em cena. Não se trata, talvez, necessariamente de um filme sobre o passado. Ainda que o uso das citações tenha se justificado em alguma espécie de didatismo ao espectador, trata-se sobretudo de uma reavaliação e atualização histórica, uma busca de projeção a um futuro que possuiria, possivelmente, a visualização de um operário no poder.

Galgando em nossa análise, no qual tentamos promover um diálogo com os estudos que perspectivam a ideia de uma cultura visual, tão importante e decisiva para elaboração deste filme, deslocamos a noção de desejo dos sujeitos que agenciam a imagem – por meio de mecanismos diversos – para a imagem em si, tomando, assim, as palavras de W. T. J. Mitchell¹⁹⁹: o que quer a imagem de *Peões*, aquela produzida em marco simbólico do contexto das eleições de 2002, tendo a figura do operário metalúrgico sindicalista, se revelando em

¹⁹⁹ MITCHEL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In.: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-190.

dosagens visuais do passado em celebração e elaborada quase exclusivamente na intimidade de seus participantes?

Esta questão nos auxilia na problemática da construção do “peão”, enquanto construção visual que engloba sujeitos sindicalizados, trabalhadores da indústria, o metalúrgico(a), o grevista etc., que tem, no nosso caso, no cinema documentário um espaço primeiro de reflexão.

Questionar o desejo das imagens é um ensaio de ampliação da noção de poder que elas têm ou produzem. A busca deste desejo, para Mitchel, faz parte das culturas e cosmologias diversas na história da atividade humana ao se relacionarem com o artefato visual. Não se trata de uma superação radical ou superficial desta noção, mas tentar pensar a imagem, ela mesma, retoricamente quase autônoma, quando inseridas em contextos e dinâmicas sociais, e mais “[...] precisamente a ênfase no campo social do visual, nos processos cotidianos de olhar e ser olhado. Esse complexo campo de reciprocidade visual não é apenas um produto secundário da realidade social, mas um elemento que a constitui ativamente”²⁰⁰.

Cabe detalhar tal reflexão para que possamos compreender a sua contribuição. Ele afirma:

Não há nenhuma dificuldade, portanto, em demonstrar que a ideia de uma personalidade das imagens (ou, no mínimo, um animismo) encontra- e tão viva no mundo moderno quanto outrora em sociedades tradicionais. A dificuldade está em saber o que dizer a seguir. Como as atitudes tradicionais frente a imagens - idolatria, fetichismo e totemismo - são recolocadas na sociedade moderna? Seria nossa tarefa, como críticos da cultura, desmistificar essas imagens, destruir ídolos modernos, expor os fetiches que escravizam os indivíduos? Ou seria nossa tarefa discriminar o verdadeiro do falso, o saudável do doentio, o puro do impuro, imagens boas de imagens más? Será que as imagens são um terreno onde ocorrem disputas políticas, onde uma nova ética pode ser articulada?²⁰¹

Assim, ele questiona:

Há uma enorme tentação em responder tais perguntas com um ressonante “sim” e tornar a crítica da cultura visual como uma estratégia direta de intervenção política. Este tipo de crítica procede expondo as imagens como agentes de dano e manipulação ideológica. Em um extremo encontra-se a tese de Catherine McKinnon, segundo a qual a pornografia não é apenas a representação da violência e da degradação da mulher, mas um *ato* de degradação violenta e que, portanto, imagens pornográficas - especialmente fotografias e imagens cinematográficas - são, elas próprias, agentes dessa violência. Existe também o argumento familiar e menos controverso na crítica

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 186

²⁰¹ *Ibid.*, p. 169-170

política da cultura visual: o cinema hollywoodiano constrói a mulher como um objeto do “olhar masculino”; as massas iletradas são manipuladas pelas imagens da mídia visual e da cultura popular; pessoas de cor são sujeitadas à estereótipos gráficos e à discriminação visual racista; museus de arte são uma forma híbrida de templo religioso e banco, nos quais os fetiches da mercadoria são exibidos em rituais de adoração pública, designados a produzir mais-valia estética e econômica.²⁰²

A “demolição crítica”, como define o autor, na relação com as imagens, e no seu sentido mais amplo, se tornaria ineficaz quando desmitificado o seu desejo, sem que revelemos a dinâmica de construção que tais significados estão ancorados. “Imagens são antagonistas políticas populares, pois é possível posicionar-se contrariamente a elas e, no entanto, no final das contas tudo permanecerá praticamente idêntico. Amplos sistemas podem ser depostos, um após o outro, sem que isso surta nenhum efeito na cultura visual ou política”²⁰³

E,

Em todo caso, é tempo de puxar as rédeas dos argumentos acerca das consequências políticas da crítica à cultura visual e de moderar nossa retórica sobre o “poder das imagens”. Certamente, as imagens não são desprovidas de poder, mas podem ser muito mais frágeis do que supomos. O problema é refinar e complexificar nossa estimativa acerca desse poder e do modo como ele se exerce. É por esse motivo que estou deslocando a pergunta de o que as imagens *fazem* para o que elas *querem*, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado ou, melhor, convidado a falar²⁰⁴.

Promovendo um diálogo com o problema apontado por Mitchel, e sem desconsiderar os elementos de uma trajetória de produção no qual *Peões* compõe, na constituição também da formação de um cineasta, que ao mesmo tempo promovia diálogo, contribuindo com a ideia de um cinema nacional no gênero documentário. E circunscrito a relação que este filme estabeleceu com o momento em que é filmado – durante as semanas de campanha eleitoral à presidência no qual a figura do metalúrgico do ABC repontava, na eminência de um quase presidente – o que quer o filme *Peões*? No deslocamento da figura do operário de um debate público no ciclo grevista, tendo o cinema como um dos lugares privilegiados de narrativas visuais na passagem das décadas 1970 para 1980, como vimos no capítulo anterior, para a domesticidade e intimidade em que estão inseridos nos anos 2000?

²⁰² *Ibid.*, p. 170 (grifos do autor)

²⁰³ *Ibid.*, p. 170-171

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 171 (grifos do autor)

3.1 A casa do operário

As cenas, fruto da pesquisa realizada pelo filme, intermediam no presente a relação entre os profissionais de cinema interessados na temática dos operários do ABC, em loco, com os personagens, que por vezes, também, estavam presentes no material visual selecionado pela pesquisa fílmica, e em movimento, iam surgindo na tela de vidro de uma televisão de tamanho volumoso, conectada em um videocassete. Trata-se de um ambiente doméstico. O cenário do filme é formado desta maneira: na sala, cozinha, onde se ouve, em alguns momentos, direta ou indiretamente, vozes envolvidas com o que ali ocorre, ou seja, um filme; vozes de familiares ou pessoas presentes. Forma-se, então, a paisagem no qual a narrativa do filme se constitui. Não é à toa que, quase sempre, tal mediação é feita pelo aparelho televisivo, remontando a afirmação de Ester Hamburger: “a penetração intensa da televisão no Brasil está inscrita na paisagem urbana e rural, nas páginas de revista, na profusão de aparelhos nos interiores das casas, nas mansões de alto luxo, nos barracos das favelas das cidades grandes, nas casas modestas e nas praças públicas de cidades pequenas”²⁰⁵; que conecta narrativas visuais, lembranças, memórias e sedimenta esquecimentos, neste filme.

Acarretado por estes elementos e a condução de um método de abordagem documental, configura-se em *Peões* um estilo não muito distante da forma como foram elaborados os outros filmes do diretor. As referências visuais de reconstituição material deste passado, como vimos, tensionam o momento em que é possível visualizar a si mesmo, em próprio corpo, sem as marcas do tempo que agora passou e no presente possui outra materialidade, ou ainda visualizar amigos, conhecidos, companheiros – para se utilizar o jargão fruto de uma cultura grevista que está em cena –, que se foram, ou se perderam pelo esquecimento e intercorrências da vida após o ciclo grevista, que tomou corpo a partir das greves de 1979.

A intimidade é uma característica marcante nos filmes de Eduardo Coutinho. Para além de um método que se formou ao longo de seus trabalhos²⁰⁶, o diretor apresentou uma maneira própria de abordar temas, contextos e situações que tematizaram os seus documentários. Pelo menos com a retomada de *Cabra Marcado para Morrer*, a subida ao morro em três de seus filmes, em *Santa Marta duas semanas no morro* (1997), *Santo Forte* (1997) e *Babilônia 2000* (2000), ou ainda na inserção na comunidade de idosos em *O Fim e o Princípio* (2005), ou na

²⁰⁵ HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org). **História da vida privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 440.

²⁰⁶ MAGER, Juliana Muyaert. **Jogo de Cena: História, Memória e Testemunho no Documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Alameda Editorial, 2021.

classe média carioca, no sucesso de *Edifício Master* (2002), que materializam de forma mais dramática a intimidade²⁰⁷, situando os personagens quase sempre no interior de seus lares, que relatam sobre seu mundo diante das lentes de uma – ou mais - câmera. Ou ainda, no caso de *Boca de Lixo*, filme de 1993, onde a dificuldade e as estratégias de inserção na intimidade estão tensionadas na narrativa do filme, na resistência de catadores de lixo promoverem abertura diante do outro com câmera na mão. Abertura dos personagens que se transforma numa problemática em *Boca de Lixo*. A equipe é estranha, a câmera não é bem-vinda, pois, provavelmente, os passará naquela noite no Jornal Nacional. A recusa de serem construídos como sujeitos vitimizados, que comem lixo, fica estampada pelas primeiras imagens do documentário. Até quando, nas cenas finais, Coutinho e sua equipe já se encontram na residência destes mesmos personagens.

Como afirmou Mager,

Coutinho interessa-se pela forma como o tempo e a história são marcados por pontos de referência da vida privada, assim, vale notar que há uma prevalência de relatos do espaço privado nas memórias das personagens, o que constitui uma constante nos filmes de Coutinho a partir de *Cabra marcado para morrer* [...] Chama a atenção a relação entre a busca de Coutinho por narradores competentes, a liberdade concedida a eles e a prevalência do espaço da intimidade nas histórias contadas pelas personagens. Pode-se afirmar que, em relação à forma como a memória penetra os relatos das personagens, Coutinho dirige o enfoque para a memória privada. [...] o diretor não se restringe a essa esfera das recordações, interessando-se pelo entrecruzamento do pessoal com o coletivo. Dessa maneira, mesmo nos filmes explicitamente dedicados a uma memória pública – comum aos personagens –, como *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), pode-se notar que as questões e os relatos voltam-se para a esfera privada das personagens, a partir da qual os eventos da vida pública são avaliados.²⁰⁸

Esta característica possivelmente não se esgotou com a composição visual de seus filmes a partir de um cenário doméstico, próximo aos seus personagens. Talvez esta ideia de intimidade se subverta, a seu modo, em seus últimos filmes, feitos em estúdio, como o caso d'*As Canções* (2001), um dos últimos trabalhos, que abordou na mesma simetria que os filmes anteriores, o desenvolvimento da fala, por meio da imagem, de canções que marcaram suas

²⁰⁷ A produção desta narrativa oral se sustenta por meio de dispositivos cinematográficos, promovendo diálogo de performatividade dramática com o melodrama. Cf. BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: ANAIS DO 14º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2005. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/pacto-de-intimidade-ou-possibilidades-de-dialogo-entre-o-documentario-de-eduardo?lang=pt-br>>.

²⁰⁸ MAGER, Juliana Muylaert. Eduardo Coutinho, da afetividade à memória. **Outras Palavras**, 07 jul. 2021, Poéticas. Acesso em: <https://outraspalavras.net/poeticas/eduardo-coutinho-da-afetividade-a-memoria/>

vidas. Na busca pelo íntimo da juventude em *Últimas Conversas* (2015). Ou quem sabe na radicalização desta ideia, no olhar íntimo e invisível do telespectador, ao lançar a recortes da programação de TV por 24h, em *Um dia na vida* (2010), como se servisse de solidificação do olhar e da atenção do público, de imagens que se dispersam na esfera pública, mas se objetificam na reprodução doméstica de televisores.

Na ocasião de lançamento de *Edifício Master*, filme que apresenta maior densidade na intimidade dos personagens, por situar, tematicamente, blocos que funcionam como capítulos, cada qual se tratando de personagens em seus respectivos apartamentos, de um edifício situado em Copacabana, Coutinho discute este elemento se concretiza em seus documentários:

Eu não me interessei em filmar os objetos, a casa da pessoa, em detalhar a condição social. O que me interessa é um rosto que fala. Existem filmes em que, para cortar, mostram um cachorro no chão, um quadro na parede. Nos meus filmes, não. As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento. Tem filmes em que a pessoa diz "Eu trabalho em um banco" e então ele aparece trabalhando. Você vai provar o quê? Que aquilo é real? Isso é absolutamente banal, totalmente inútil. Se botar essa imagem, ela vira um conceito que aprisiona. As filigranas do discurso é que são o real [...] Nos filmes que eu faço, tento me colocar entre paredes e produzir um vazio que o outro tem que preencher. Muita gente pergunta se eu não sinto culpa por isso. Eu faço isso sem culpa nenhuma. Eu faço tudo com culpa na minha vida. Mas filmar e conversar com as pessoas eu faço sem a menor culpa. No caso do Master teve gente que disse que eu mostrei intimidade. Ou que teve gente que riu em horas que não devia. Eu não posso castrar o riso do público. Além disso, existem muitos tipos de riso. Cada pessoa é dividida, você calcula um público. Tem gente que ri com a pessoa que fala, tem gente que ri da pessoa que fala e tem o riso nervoso, de medo. Para mim, todas as pessoas que aparecem no Master não são ridículas. Ou, eu sou tão ridículo quanto elas. Aquelas pessoas são tão patéticas quanto eu.²⁰⁹

Se colocar entre paredes e produzir discurso com filigranas, a partir do vazio, encontrou em *Peões* um ponto de flexão, quando Coutinho afirma em conferência a dificuldade de produzir diante desta estratégia. Este vazio, que se manifesta em silêncio, muitas vezes em choro, gesto performativo dramático, ou na ação de ouvir o interlocutor (as perguntas feitas por Coutinho), também se manifesta no silêncio autorreflexivo, em que a comunicação se fecha, por instante, quando o personagem volta-se completamente para dentro de si. Algo desafiador na produção de um filme que se sustenta basicamente por meio do diálogo. O último peão, Geraldo, o desafia quando ao falar do contexto atual difícil – de desemprego –, penetrando no

²⁰⁹ FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 01, n. 29, jan./mar. 2009, p. 130-131.

que Coutinho chama de “buraco”, incentivando uma intervenção do diretor. Ele desvia o olhar da câmera, olhando para além, em silêncio. Na montagem do filme, o silêncio da cena permanece, trinta segundos em que Geraldo parece buscar um sentido as coisas. E sem a intervenção direta da equipe, Coutinho descreve como fora aquele momento:

É um sofrimento que ele [Geraldo], tá lembrando, e não vinha a minha pergunta. Ele meio que se rompeu num troço e não sabe como sair. Finalmente, esse cara que é o último [entrevistado no filme] eu pude aguentar [o silêncio], e podendo aguentar, dei chance que ele saísse do buraco de uma forma genial. Ele falou só isso: “o senhor já foi peão?”. Essa pergunta, pra mim, tem o mesmo significado de “o senhor já foi negro?”, “o senhor já foi mulher?”, “você sabe o que é o intransmissível?”, “o senhor já foi torturado?”. Eu permiti, com isso, que ele tivesse uma resposta que provasse um extraordinário senso de oportunidade da coisa. Ele deu um final definitivo. Eu estou fazendo um filme sobre peões, e eu não sou peão. A visão de fora é sempre importante. E eu fiquei absolutamente atrapalhado.²¹⁰

Retomaremos mais adiante a personagem Geraldo, que aparece não somente como o último entrevistado na montagem, mas também é filmado em 27 de outubro, ao meio-dia, com informa a voz de Coutinho quando Geraldo toma a cena sentado à mesa da cozinha de sua casa. Ele acabou de votar, encerrando aquele período eleitoral, como também o filme, ao provocar e caracterizar decisivamente o que é ser peão em 2002.

Dito isso, em *Peões* observamos personagens envelhecidos após duas décadas de tal experiência, um contraste que se estabelece na medida em que as referências visuais reconstituídas pelo filme tomam corpo paralelamente ao testemunho. A principal questão abordada pelo documentário é, então, como aqueles trabalhadores participaram das greves do ABC nos anos de 1979 a 1982. Os testemunhos são provocados também pelo cineasta, que não aparece em cena, mas está como voz ao fundo que dialoga com o personagem em cena. A narração se desenvolve quase sempre com tais questões:

1. Como e quando se tornou metalúrgico/peão;
2. Qual foi e como foi a participação nas greves;
3. O que significou participar deste momento, o que viveu e o que pensa das greves;

²¹⁰ Conferência realizada em setembro de 2008, na Casa do Saber, no Rio de Janeiro. Visões do Documentário apresenta Eduardo Coutinho e Ilana Feldman: “A entrevista como arte do encontro no documentário”. A gravação encontra-se disponível em 14 partes, no canal do Youtube da produtora Matizar Filmes. O trecho acima, transcrito por nós, pode ser encontrado na parte 09. Disponível em: <https://www.youtube.com/@matizarfilmes>

4. Quem é Lula e o que significa da sua campanha em 2002 para os metalúrgicas(os).

Estas são as questões que direcionam a entrevista no filme. A entrevista é também uma característica frequente na obra de Eduardo Coutinho. Por se tratar de cinema, preferimos que a ideia deste produto que surge da relação entre o diretor (e sua equipe e dispositivos) e pessoas, seja realocada como diálogo – encontro –, algo pontuado com frequência, tanto pelo diretor quanto pelos estudos que buscam caracterizar a sua obra.²¹¹

Isso porque

a explicitação do método pelo diretor-personagem insiste em lembrar que o cinema é transformador da realidade retratada. E que o filme que ora assistimos é uma representação do real. [...] O cinema de Eduardo Coutinho escancara o caráter de discurso que os documentários “sociológicos” se esforçavam por ocultar. Sobretudo porque seus filmes não falam de fora, mas de dentro da relação do cineasta com os personagens que retrata. É desfeita a distância entre sujeito e objeto do conhecimento que legitimava o saber dos primeiros documentários e que ainda impregna o espírito de parte da produção do gênero. Mais radicalmente, Eduardo Coutinho não filma para produzir conhecimento no sentido conceitual²¹².

Sem adentrar no percurso da voz do cineasta no cinema documentário brasileiro da segunda metade do século XX, o ponto que nos interessa é saber que a maneira como a conversa/entrevista estabeleceu-se na obra deste documentarista ocorreu de modo específico, promovendo diálogo com uma tradição “sociológica” conhecida nas décadas de 1960/70; e apresentada como rupturas, na tentativa de tratar o material do “real”, mas também continuidades, no interesse pelo dito “popular” ou pelo “outro”, seja de classe, raça ou cultura²¹³.

Ao pensar o testemunho enquanto um gesto textual de anunciação da memória, e sem desconsiderar o seu suporte, visual e cinematográfico, algumas questões marcam a formação de um discurso em torno do que era ser operário(a) nos anos 1970; no presente, em 2002; como também no futuro, com a projeção do operário presidente naquelas semanas em que o filme era executado.

²¹¹ A questão foi abordada em quase toda entrevista que o diretor concedeu ao longo de sua atividade. Conferir a sessão “Entrevistas, segundo parte da obra organizada com críticas que o diretor escreveu entre 1973-4; entrevistas publicadas em periódicos e afins; e por fim artigos que analisam questões de sua obra. Cf. OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo, Cosac Naif, 2013, p. 183-364.

²¹² FROCHTENGARTEN, *Op. Cit.*, p. 126.

²¹³ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

No Nordeste, a viagem anuncia um retorno ao passado dos migrantes que encontraram uma oportunidade para trabalhar em São Paulo. Mas também dificuldades. Este é o ponto em comum entre Socorro, Bezerra, Zacharias, Zé Pretinho e Joaquim, que moram, em 2002 novamente no Estado do Ceará. A primeira operária em cena é Socorro, que abre os portões a Coutinho, simbolizando a inserção do outro num ambiente outro, do intelectual, do cineasta, do artista, ou antropólogo em campo, com a questão a ser respondida pelo processo que lhe cabe; e no caso de Coutinho, pelo processo cinematográfico.

Ainda que neste filme ocorra pontualidade com a presença dos dispositivos, que se desenvolvem por meio de elementos estéticos de autocomentário da cena, dos procedimentos de um “cinema verdade”, *Peões* não se relevou tão disruptivo, na semelhança com os filmes anteriores do diretor. Os momentos de transição de cenas, chegada da equipe estrategicamente diante dos personagens – algo presente em *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *O fim e do princípio*, *Edifício Master* e na radicalização de *Jogo de Cena*. Elementos frequentes, que precisaram coabitar com as citações que tomam corpo neste documentário. Isso significa que em *Peões* houve readaptação, tornando-o um filme mais “limpo” de câmeras, fio equipes, e o próprio corpo do diretor, que toma “espessura” em diversos dos seus filmes, assim como outros elementos, que sinalizam como e quando este filme fora feito. Há momentos específicos de caracterização, como cenas da viagem ao Ceará, a breve cena de encontro de pesquisa com ex-metalúrgicos no ABC, ou cenas breves de interação dos peões com o material de arquivo selecionado pelo filme.

O que fica mais claro com a teoria de “ética” do documentário, formulada por Fernão Pessoa Ramos²¹⁴. A ética é uma maneira de manejar os conceitos de verdade e real diante da cinematografia de gênero documentário.

Chamamos de *ética* um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. O corpo-a-corpo com o mundo - através da mediação da câmera, - conforme se abre para o espectador e é por ele determinado - sempre foi uma questão premente para o documentário. A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada²¹⁵.

²¹⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. A ética. Mas ... se um documentário pode mentir, como valorar sua ética? In.: Idem. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008, p. 33-39.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

Esta ética auxilia na caracterização de uma cinema-verdade no qual Coutinho dialogou ao longo de seus trabalhos. Situando-se numa “ética interativa/reflexiva”, promove-se uma relação crítica entre as abordagens de conjecturam “imparcialidade” ou distanciamento.

Noel Carroll possui uma frase lapidar ao definir a evolução da ética da *imparcialidade* para a ética *interativa*: “O cinema direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo comido por eles”. A *ética interativa* sustenta que a intervenção no mundo pelo emissor do discurso (o sujeito-da-câmera) é inevitável. Advoga então uma interação aberta e assumida com esse mundo. Coloca no mesmo plano a *ética educativa* e a *ética do recuo*, como duas formas distintas (e ocultas) de *construir* o universo representado. O novo eixo da valoração ética situa na assunção da *construção* do enunciar. A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a ideia é que a construção revele-se ao espectador. Também é vista positivamente uma intervenção ativa do sujeito que sustenta a câmera sobre o mundo. A questão do conteúdo da asserção, premente para a ética educativa, fica relativamente em segundo plano. A reflexão teórica e a própria produção imagética que cerca essa ética são carregadas pela preocupação com a posição da voz que enuncia. Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem). A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. A pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem. Diretores como Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*, 1984), Michael Moore (*Tiros em Columbine*, 2002), Jean Rouch (*Chronique d'un été* [*Crônica de um verão*], 1961) e Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse* [*Os catadores e eu*], 2000) figuram, de modos distintos, a forma da entrevista a partir de si e de sua presença na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação. A ética da *intervenção* valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação. Ao contrário da *ética do recuo*, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada²¹⁶.

Apesar disso, para Coutinho a “situação de filmagem” pode se apresentar em um filme apenas por um voz de fundo na cena, e que naquele momento, nos anos 2000, estava se transformando em modismo, e não havia motivos para tal reafirmação além das “regras do jogo”:

De todo modo, não havia aqui qualquer motivo para mostrar a equipe, salvo no início, quando explicamos as regras do jogo [a cena coletiva que demonstra, no início do filme, uma reunião entre metalúrgicos e equipe de filmagem, explicando o objetivo do filme, bem como colhendo informações de outros possíveis personagens que estivessem ainda ali pela região]. Basta

²¹⁶ *Ibid.*, p. 37, grifos do autor.

uma voz fazendo uma pergunta para já se caracterizar a situação de filmagem. Gosto das coisas que acontecem no ato da filmagem por pura contingência, como a mulher que não quer ser filmada²¹⁷.

Voltando ao Ceará, afora de simbolizar a chancela para inserção na intimidade de ex-operários(as), Socorro, sentada próximo à mesa de cozinha, de vermelho, cabelos curtos, um armário de madeira ao fundo desfocado, cheio de eletrodomésticos; tem uma fala curta, servindo como uma caracterização do passado, que interessa ao filme, como também faz diagnóstico do presente. Diz que ouvia pelo rádio as greves de 1979. Achava muito bonito alguém lutar para conseguir as coisas. Mas fazer isso naquela época era algo proibido, destaca. Perguntava-se se algum dia participaria destas lutas que ouvia no rádio e se estaria nesse lugar onde as coisas ocorriam. Em 1981 ela foi pra São Paulo. Foi metalúrgica até 1994. Teve um filho neste momento e preferiu abandonar o trabalho. Ele precisava dela e na “firma” não possuía creche. Na época, lembra, fazia até parte da Direção do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Quando diz da sua volta para o Ceará, afirma, com ênfase que é “simplesmente dona de casa”, vivendo da pensão do filho, pois não há trabalho. Onde, uma pessoa jovem não possui um emprego, imagine uma de 49 anos, afirma.

Apesar disso, a pergunta se valeu a pena ir pra São Paulo é respondida por Bezerra. Não subjetivamente, é a própria voz de Coutinho que aparece no primeiro instante questionando se “valeu a pena ter ido pra São Paulo”. A resposta é positiva. Pra ele, aprendizado foi a militância e permanecendo no Ceará saberia apenas utilizar uma foice, que provavelmente votaria no que o “chefe político dele” mandasse. Define o que é: o voto do favor, o voto do *cabreço*. Agora, com a edição, surge a pergunta do que está fazendo atualmente, depois que regressou para o Ceará. “Estagnei”, responde. Mas voltou para a escola, afirmando que este é o trabalho mais pesado que faz naquele momento. Em seguida Coutinho pergunta se a aposentadoria dá para sobreviver. Ele responde que “dá pra se manter”, sem desenvolver muito que isto significa.

Há uma crescente nos personagens seguintes. Zacharias, Zé Pretinho e Joaquim, que possuem uma memória acesa e em chamadas com a possibilidade deste passado de sofrimento se revelar de outra maneira no presente, com as eleições, encerram a afirmação de transformação da migração em suas vidas. O primeiro fala que o sofrimento era horizontal, com todos “nós, que foram para lá tentar a vida”, realizou seu sonho e voltou para a sua “vidinha”, demonstrando se sentir realizado, apesar de tudo, Coutinho pergunta se demorou pra se acostumar. Zacharias

²¹⁷ CONVERSA com Eduardo Coutinho, novembro de 2004. Encarte de DVD [página 4]. In.: **Peões**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

responde que sim, não demorou muito, mas que queria voltar, este era o seu sonho. Depois, Zé Pretinho, um dos poucos que aparece em pé e fora do ambiente doméstico, diz: “Eu luto não é de graça”, entregando para Coutinho um pequeno jornal. O diretor lê a data e ressalta em bom tom “novembro de 74”, cutuca a câmera com o seu cotovelo para aproximar lente do jornal amarelado e antigo. “Tribuna Metalúrgica”. Enquanto isso, Zé Pretinho, aparecendo apenas com a voz diz “Toda vida eu lutei do lado do trabalhador”. Há um corte de edição da cena. E agora ele aparece sozinho. Rindo, rindo muito enquanto fala, afirmando: “Sinceramente, eu sou esquerda até a morte”. A conversa não desenvolve muito experiência do metalúrgico no ABC, mas de sua vida política. Pois logo em seguida ele comenta de Lula, falando que “os cabas” dizem que Lula não vai saber governar. Zé Pretinho fala: “Digo, eu sei, quanto mais Lula. Ora, por que que ele não sabe? O que vale é a equipe!”. Aqui, inscreve que o maior aprendizado foi, talvez, se reconhecer na coletividade. Eles estão na beira da estrada, muita poeira e carros passando. O ritmo é mais frenético entre eles. A cena muda e agora Bezerra (entrevistado anteriormente) também aparece. Zé Pretinho retoma a pauta, e comenta que há poucos dias Lula havia falado que “não ia governar para meia dúzia de banqueiros”. Ele demonstra sua crítica a isso, afirmando que comentou com Bezerra que Lula não podia ter dito isso. “Porque a turma pode destrambelhar alguma coisa e ficar difícil para nós governar... Rapaz, o plano de governo de Lula é o PT, rapaz. Partido de Trabalhadores. Num tem que ficar falando o que vai fazer, asfaltar essa via (a câmera se aproxima dele e neste momento ele está apontando para uma rodovia situada no fundo cena) Agora se não gerar nada pra nós... aí bixo, aí o bixo pega”.

Logo somos levados até Joaquim, em casa, também sentado à mesa da cozinha, em um plano um pouco maior, que mingua em poucos instantes, mas suficiente para visualizarmos que está sentado à mesa, mãos postas diante de si, revelando autoridade com o que diz. Conta que saiu do Ceará já com 30 anos e 5 filhos chorando com fome. Coutinho interroga se o trabalho era muito duro. Confirmando, Coutinho entremeia quando questionou mais uma vez se era o trabalho na greve ou na fábrica. Ele responde que o trabalho na fábrica era muito duro, mas eles tinham esse “pai” (Lula) que não era para brigar por ele, mas “nos orientar”. “Nós somos uma máquina, nós somos uma máquina. Se não nos acelerar ela não trabalha. Então nós tinha esse homem”. Coutinho então pergunta se ele chama o Lula de segundo pai. Confirma que sim e que tudo que tem é graças ao Lula, ao seu trabalho e a Deus. Pois se tivesse permanecido ali, hoje não seria possuidor de nada (Ele afirma que tem um sítio e uma casa no Ceará, duas casas em São Bernardo do Campo). Fala em seguida dos filhos, de um que deixou “por herança” na Volkswagen. Quando diz, ressalta o sucesso de seus filhos. Apenas um que “não deu certo”, e

se sente constrangido com isso. Os outros, todos possuem casa própria. Um corte de cena e Coutinho pergunta se ele mora em Ceará. Ele diz que não, que está passando apenas um tempo ali (no caso, 4 anos), pois é seu lugar de nascimento, mas que não abandona São Bernardo por nada, ali é sua vida de lutas e conquistas. “tudo que passou de importante na minha vida foi em São Bernardo do Campo”. Viaja sempre quando quer para lá. É um homem de dois lugares.

A migração, a dificuldade, o sofrimento, o surgimento da política em suas vidas, o retorno ao Ceará são os elementos que se misturam posteriormente as referências visuais, que para Coutinho, pretendia situar o espectador, por se tratar de um filme sobre História e eventos passados. Esta parte da narrativa, funciona e se projeta com uma abertura de simbolização da tomada de consciência que talvez, para o filme, não seria possível sem conjuntura grevista do ABC. “De modo geral, portanto, temos em *Peões* a ideia de que sair do Nordeste e entrar numa fábrica em São Paulo possibilitou que aqueles metalúrgicos amadurecessem politicamente de uma maneira que seria impossível no contexto nordestino”²¹⁸

Ou seja,

Na trajetória típica de migrante nordestino há, segundo *Peões*, um processo de tomada de consciência que aparece logo no início do filme na fala dos primeiros entrevistados em Várzea Alegre, Ceará [...] Certamente há aí a ideia de um tempo passando, de uma trajetória de começa no ABC e termina na eminência da conquista do Palácio do Planalto.²¹⁹

Fazendo a passagem para São Paulo, que ocorre no filme por meio de legendas (Imagens 60 a 74), que situam historicamente quando as greves ocorreram, para então reconstituir este universo grevista por meio de recortes de documentários da época, São Paulo surge nestas imagens e no testemunho dos operários que ainda lá moram. A introdução acerca da “história pessoal de 21 metalúrgicos”, conforme apresenta a sinopse do material textual do DVD do filme, produz uma camada visível e sensível, funcionando como a moldura para o evento histórico reconstituído na pesquisa visual, no testemunho destes personagens, tendo o processo de filmagem como corporificador deste processo.

²¹⁸ JORGE, Marina Soler. *Peões*, Lula e nostalgia da classe operária. **Ideias**. Campinas, ano 3, nova série, jun.-dez 2011, p. 13.

²¹⁹ *Ibid.*, p.

1959

Nasce a indústria automobilística no Brasil. Empresas multinacionais se instalam na região do ABC, Grande São Paulo.

Luiz Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas.

1979

Os metalúrgicos do ABC deflagram greve geral. É o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964.

2002

Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito.

Imagens 60 a 63 –

As legendas parecem tentar situar a narrativa histórica que teremos a seguir. Este momento surge após a volta do Nordeste do Brasil.



Imagens 64 e 65 –

A cidade de São Paulo (regiões do ABC – Paço Municipal de S. Bernardo do Campo) é apresentado a partir do testemunho visual elaborado pelo filme a partir dos documentários grevistas.

2002

Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito.



São Bernardo do Campo



Imagens 66 a 71 –

O presente onde a ação cinematográfica ocorre paralelamente ao jogo eleitoral, são apresentadas as regras do jogo da equipe de Coutinho, colocando sob a mesa (em reunião situada em S. Bernardo do Campo) testemunhos visuais recuperados por meio dos filmes e fotos do ciclo grevista. Ao fundo, um cartaz de campanha eleitoral, na última imagem, como um ponto de fuga da cena, como a confluência que provoca a narrativa que se estabelece a seguir pelo filme.



Imagens 74 a 74 –

Cenas a seguir mostram o Paço Municipal Vazio em diálogo com a citação. A desconexão de tempos nas imagens, montadas em sequência, estabelecem a narrativa do presente: onde estão os peões grevistas?

À medida que o passado é revisitado por meio da memória e da provocação de materiais visuais, se produz o que funciona quase como um consenso entre diretor e estudiosos: a nostalgia. “Existe ali, claramente, um tempo que terminou”²²⁰, um ABC grevista que não funciona do mesmo modo. Já não existem mais as condições ruins de trabalho que eram pauta grevista, mas também não existe uma coletividade, não existem mais tanto empregos, as máquinas tomaram conta do chão de fábrica. Aquele mundo se desfez e todos seguiram outras direções, alguns tem orgulho e, como herança, deixaram filhos como metalúrgicos.

3.2 Peões no século XXI

Sinalizar a intensão do filme – de revisitar pelo cinema metalúrgicos anônimos a luz de uma figura pública de origem operária que desapontou na década de 1990 – talvez seja a questão menos atraente diante da interpretação acerca da experiência grevista que *Peões* tentou propor, que teria marcado os trabalhadores, a indústria, o Brasil, e a própria história. Um diagnóstico que não é simples, tampouco foi didaticamente elaborado no filme. Questionar o que quer *Peões*, conforme motiva W.J.T Mitchel, pode ser a compreensão de juntar motivações, por meio de questões que orientaram o filme e o roteiro; escolhas de como o material foi confeccionado, neste caso numa cinematografia abrangente e própria, do diretor, e nos modos que foram escolhidos para este filme, conforme tentamos analisar nos capítulos anteriores; mas também extrapolar tais questões por meio de uma leitura que insere o filme numa dinâmica cultura

Eduardo Coutinho também afirma que não tentou fazer um filme sobre nostalgia, mas uma ausência acaba por se tangenciar tanto no material visual colhido pelo documentário, nos filmes da época, como quando estes são inseridos na situação de filmagem, que é explícita, ao enquadrar os personagens recompondo um passado por meio deste contato imediato com estes materiais. Personagens que produziram uma narrativa tendo esta provocação como lembrança do passado, e as eleições como horizonte.

Por esta ausência, comentada pelo diretor, trata-se da transformação operada no mundo do trabalho no Brasil e nas regiões de São Paulo, nomeadas ABC Paulista²²¹, ao longo da década

²²⁰ EDUARDO COUTINHO. Conversa com Eduardo Coutinho, novembro de 2004. Encarte de DVD [página 1]. In.: **Peões**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

²²¹ O órgão público Consórcio Intermunicipal Grande ABC, que promove articulação e planejamento regional, define a região do ABC como: “Grande ABC está inserido a sudeste da Região Metropolitana de São Paulo e é composto por sete municípios: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Mais de 2,7 milhões (IBGE/2015) de pessoas habitam a região em uma área

de 1980 e 1990, chegando aos anos 2000 reestruturada. A região conhecida como Grande ABC Paulista, ao consolidar-se como uma das áreas mais intensamente industrializadas do país, foi severamente impactada pelas transformações estruturais ocorridas no Brasil a partir do final dos anos 80. A indústria nacional iniciou um processo abrangente de reestruturação produtiva e organizacional, buscando se adaptar ao novo cenário. Paralelamente, observou-se o deslocamento de algumas atividades industriais em direção a áreas menos industrializadas, onde os salários e a organização sindical dos trabalhadores são mais baixos, as ofertas de subsídios e outros benefícios são mais atrativas, e a legislação e fiscalização ambientais são menos rigorosas, entre outros fatores²²².

A desindustrialização e o crescimento de setores econômicos como o comércio e bens de serviço²²³, são argumentos para a caracterização da ausência que *Peões* constitui nos anos 2000. Prates aposta que este processo se deu por diversos fatores políticos e econômicos, transformações estruturais nas décadas de 80 e 90 que levaram as empresas a adotarem novos métodos de organização da produção, resultando em redução de postos de trabalho e, em alguns casos, na mudança para outras regiões do país:

Deve-se, contudo destacar que inúmeros seriam os fatores que estariam levando a região do ABC a perder participação relativa na indústria paulista e nacional. Nesse sentido destacam-se: a pesada atuação sindical nessa região, a saturação da infraestrutura rodoviária, os altos custos e a ineficiência do Porto de Santos, elevado preço de terrenos, alta carga tributária quando comparada a outras regiões, problemas de ordem ambiental (como poluição

territorial de 828 km² (IBGE/2015). A região é especialmente interligada, a ponto de ser difícil definir suas divisas terrestres, com muitas ruas e grandes vias de alta circulação. O Grande ABC ou ABC Paulista, como também é conhecido, está localizado em um ponto privilegiado, próximo ao Porto de Santos e à capital, além de possuir fácil acesso às rodovias Anchieta e Imigrantes, ao Rodoanel e à rede ferroviária. O ABC recebeu forte fluxo de imigrantes no fim do séc. XIX e de migrantes ao longo do séc. XX, favorecendo o povoamento da região. É também o berço da indústria automobilística e de multinacionais que se instalaram na região ao longo do último século, com destaque para a década de 1950, quando a industrialização iniciada na capital chegou às regiões próximas (apenas dois dos sete municípios não fazem fronteira com a cidade de São Paulo). Representa, ainda, um dos maiores mercados consumidores do país. Se o Grande ABC fosse um município, seria a 4ª maior cidade em Produto Interno Bruto (PIB) do país com R\$ 114,8 bilhões de riquezas geradas em 2013 (IBGE/2013). Sob este olhar, ficaria atrás apenas das capitais: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. No Estado, apenas a capital paulista teria PIB mais elevado que o do conjunto dos sete municípios do ABC Paulista. O PIB Industrial é de cerca de R\$ 29,7 bilhões, sendo o 2º do Estado (atrás apenas de São Paulo) e o 3º do país (superado apenas pela capital paulista e por Campos dos Goytacazes). O setor industrial ainda representa fatia considerável no desenvolvimento socioeconômico da região. Segundo dados do Observatório Econômico da Universidade Metodista, o Grande ABC conta com mais de 24 mil indústrias distribuídas entre os sete municípios que empregam aproximadamente 26% da população economicamente ativa, proporção superior à cidade de São Paulo (13%)". Disponível em: <https://www.consortioabc.sp.gov.br/pagina/82/municipios-consorciados/sub-pagina/5/>

²²² Cf. PRATES, Angelo Marcos Queiroz. **Reestruturação produtiva no Brasil dos anos 90 e seus impactos na Região do Grande ABC Paulista**. 2005. 142f. Dissertação (Mestrado em Economia) Instituto de Economia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2005.

²²³ ANAU, Roberto Vital. As transformações econômicas no Grande Abc de 1980 a 1999. **Pós-FAUUSP**, São Paulo, n. 11, p. 46-59.

dos rios e grandes áreas de proteção ambiental – APAs), problemas de ordem urbana/metropolitana (violência, desemprego, enfim fatores que resultam numa baixa qualidade de vida), enfim fatores que se convencionou chamar de “Custo ABC”, além dos efeitos da chamada guerra fiscal. Esse “Custo ABC” acabaria por pressionar sobremaneira o custo do trabalho, inibe a expansão industrial em função da já avançada degradação ambiental, visto a ausência de cursos de água despoluídos. O curso do rio Tamanduateí, que corta parte do ABC, bem como seus cursos paralelos, já se encontram em avançado estado de poluição; encarece o escoamento da produção industrial da região, sobretudo no modal rodoviário, apresenta graves gargalos, sobretudo nos trechos em que a Avenida do Estado se constitui no meio principal de escoamento²⁵, além da sucateada rede ferroviária presente no ABC²²⁴.

A definição de “tempos de destruição”, alcunha de Lucena²²⁵ ao analisar a indústria do petróleo no Brasil (1953-2001), fala das implicações das transformação do mundo do trabalho provocada pelo capitalismo. Para ele, “tempos de destruição” situa-se na contemporaneidade (pós anos 1970), onde se configura o caos, crime, violência, desqualificação profissional e declínio de estruturas sociais, “[...] que colocam os homens [e mulheres] em disputa entre si não mais por melhores salários ou conquistas sociais, mas pelo direito de venda da sua força de trabalho [...] Aqueles que vendem a sua força de trabalho passam a lutar pelo direito de serem explorados”²²⁶. O capitalismo monopolista, que tem sofrido alterações nas últimas décadas (1970 adiante), também se refaz, na medida em que “os movimentos do capital representado pelas ações dos homens [e mulheres] de negócios não ocorrem por acaso; eles são decisões e estratégias que visam à garantia da sua reprodução”²²⁷. Assim, o capital possui movimento contraditório: entre apogeu e crises, ele “[...] cria a suas crises e, ao mesmo tempo, as estratégias para resolvê-las”²²⁸.

Desta movimentação, surge, então, a nostalgia, que é captada, mas também produzida em *Peões*. No produto do filme, o DVD com encarte, lançado em 2006, dois anos após a estreia nos cinema, Coutinho afirma:

Um cara virou taxista, o outro perdeu a mulher... Talvez esse sentimento esteja menos neles do que em nós, espectadores. Mas eu não tinha a intenção de fazer um filme melancólico. Até filmei diversos lugares que foram importantes para o movimento e que hoje estão vazios, mas não incluí para não transformar em símbolo de alguma coisa que acabou. Filmei os robôs da Volkswagen atual, mas deixei de lado porque criavam uma relação de causa e

²²⁴ PRATES, *Op. Cit.*, p. 40-41

²²⁵ LUCENA, Carlos. **Tempos de destruição**: educação, trabalho e indústria do petróleo no Brasil. Uberlândia: EDUFU, 2004

²²⁶ *Ibid.*, p. 13

²²⁷ *Ibid.*, p. 9

²²⁸ *Ibid.*, p. 10

efeito que eu não desejava. Com isso, acabei fazendo o meu filme mais falado. Se excetuarmos o bloco de contextualização histórica e as cenas de filmes da época, o resto é só gente falando diante da câmera²²⁹.

Se o Nordeste introduziu a história de transformação das greves, e de certo modo, de Lula, em suas vidas, os personagens de São Paulo, juntamente as narrativas visuais reconstruídas pelo filme e expostas tanto ao espectador como aos próprios personagens, tangencia uma discrepância com este passado.

Na região de São Paulo, no ABC Paulista, foram apresentados mais quatorze personagens, cinco mulheres e nove homens. Ao todo, o documentário dispõe de vinte uma personagens. Mas sabe-se que o diretor conversou com quase cinquenta pessoas. Nesta, que pode ser considerada a segunda e maior parte do filme, situada em São Paulo, conhecemos João Chapéu, Nice, Antônio e seu filho George, Bitu e a esposa Luíza, Henok, Januário, Tê, Luiza, Conceição, Antônio, Zélia, Elza e Miguel. São eles, juntamente com imagens que lhes são apresentadas (filmes, recortes de jornal, prints em preto de branco dos documentários da época), as legendas e as citações que tomam corpo na montagem, que contam a história das greves no ABC.

Alguns ainda desenvolviam em 2002, momento que o documentário é feito, um certo tipo de atividade relacionada com o sindicalismo, que marcaram suas vidas naquele período de 1979 até fins da década de 1980, conforme constituiu-se no filme. Como Bitu, por exemplo, era em 2002 assessor político na Prefeitura de São Bernardo do Campo, na coordenadoria de desenvolvimento social. Januário, que aprendeu a fotografar por meio do sindicato, que decidiu investir num fotógrafo “fruto da categoria”, como Januário ressalta.

Os outros, tem na greve um momento vivo em suas trajetórias. Das cinquenta conversas que Coutinho teria constituído – juntamente a sua câmera e equipe – apresentam na montagem do filme vinte e uma maneiras diferentes do que é ser “peão”, suscitando um diagnóstico a partir desta ótica, sobre o passado grevista, do presente em que o filme era realizado, coincidindo com o segundo turno das eleições; bem como da projeção de um futuro, a partir da perspectiva de revisitar o passado grevista. Com efeito, este processo, como vimos, se constituiu pelo e no cinema, ocorrendo ainda através de um processo denso de subjetivação. Confirma analisou Cláudia Mesquita:

[...] as diferenças entre tempos e perspectivas de vida também marcam a matéria histórica elaborada em *Peões*. Não é difícil notar que a maioria de seus

²²⁹ *Ibid.*, p. 4

entrevistados vive agora uma realidade bem diferente de outrora; a própria categoria (metalúrgicos) tem no presente outros contornos e dimensões. Ao planejar a “aventura” de *Peões*, Coutinho parece assumir esse esvaziamento: não se trata de realizar um épico histórico que reconstitua os grandes momentos do passado, mas de reconhecer a distância que separa o presente do tempo das greves. Por isso sua metodologia de busca por personagens corresponde a uma escolha historicamente significativa. As mudanças econômicas e sociais dispersaram vidas, antes reunidas em torno de condições de trabalho e de luta comuns; no presente, só um filme pode voltar a reuni-las, compondo na montagem uma delicada tessitura, feita também de brechas, nós, fios soltos [...] ²³⁰

O que se interpõe, deste modo, é uma confirmação e reelaboração da identidade do operário sindicalizado, mas elaborando-se diante de elementos de uma conjuntura que, de algum modo, propunha reflexão em torno desta identidade operária: as transformações, boas e ruins identificadas pelos personagens, o contexto dos anos 2000, as eleições etc.. Aparentemente, a montagem tentou propor uma definição múltipla do ser “peão”, observando caminhos diferentes que esta identidade tomou ao longo de vinte anos. O que dialoga com a ideia de fim da centralização do sujeito proposta por Stuart Hall ²³¹.

Para ele, o fim das identidades oriundas de modulações da modernidade, o sujeito unificado, perde sua estabilidade e referência. O objetivo do autor foi problematizar questões de uma dita identidade cultural da modernidade tardia, averiguando se houve uma crise. Simpático a descentralização das identidades, averigua o que ela é, e se há consequências destrás transformações. Desenvolve, então, a afirmação que existe um suposto colapso das identidades modernas: mudança estrutural, em fins do século XX, de uma paisagem cultural (classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade) que forneciam localização, para o indivíduo e descentralizando, da descrença de que exista algo essencialista ou fixa da identidade, uma centralidade oriunda do Iluminismo que não existiria mais.

Apresente três denominações de identidade que nos auxilia ao observar a ideia do que é ser peão. O sujeito do Iluminismo: indivíduo totalmente centrado (razão, consciência e ação), único, do nascimento a morte idêntico. O sujeito sociológico: a identidade do sujeito é complexa, não é autônoma e autosuficiente; é formado nas relações sociais; a partir da cultura, concepção interativa de identidade; concepção sociológica clássica: eu + sociedade; há um núcleo que é modificado socialmente; mundo pessoal e mundo público.

²³⁰ MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia** (São Paulo, *Online*), n. 31, abr. 2016, p. 60.

²³¹ HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11a edição. RJ:DP&A, 2006.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tomando-os parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural.²³²

E por fim, o sujeito pós-moderno, que é fragmentado, de “celebração móveis”, é histórico e não biológico; há várias identidades, aquela identidade “unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”²³³.

Nestas transformações, aspecto importante do conceito de identidade, para Hall, é pensar a mudança na modernidade tardia a partir da “globalização”. Nisso, recorre a Marx: tudo que é solido se desmancha no ar, mudança, rapidez, constantes. A atmosfera, a superfície humana, está em comunicação global virtualizada, não estão mais próximos geograficamente, mas em conexões. E se há um rompimento na modernidade, fruto das transformações, as conexões estabelecidas deram conta de abandonar o centro que não é substituído por uma unidade, mas uma pluralidade de centros

Por último, destacamos a discussão do autor na fragmentação da identidade na modernidade tardia. Que para ele, não é apenas de teor de desagregação, mas deslocamento. Destaca 5 grandes avanços da teoria social que descentralizaram o sujeito cartesiano na modernidade tardia (segunda metade do século XX). O pensamento marxista: reinterpretado na década de 1960 a luz da ideia (homens fazem história a partir de condições que lhe são dadas). Não há uma noção abstrata de sujeito, mas que a essência é oriunda de diversos indivíduos (Althusser). O inconsciente, de Freud: questiona o postulado da razão, promovendo reflexões que há processos psíquicos e simbólicos que estão sendo direcionados por outra dinâmica, a do inconsciente. Logica da identificação, o eu construído a partir de diferentes pontos que faz a identidade estar em andamento. De Ferdinand de Saussure: não somos necessariamente autores do que falamos; a língua é um sistema social e não individual; as palavras são multimoldadas. Michel Foucault: na genealogia do sujeito moderno; poder disciplinar, regulação, vigilância, quanto mais coletivo e mais organizado, maior isolamento, individualização do sujeito. Por último, destaca feminismo: enfrenta, como outros movimentos nos anos 1960, a política liberal e a política stalinista no oriente, apelando para identidades diversas, em uma política da identidade

²³² *Ibid.*, p. 12.

²³³ *Ibid.*, p. 13

Conforme analisou Claudia Mesquita e Vitor Guimaraes,

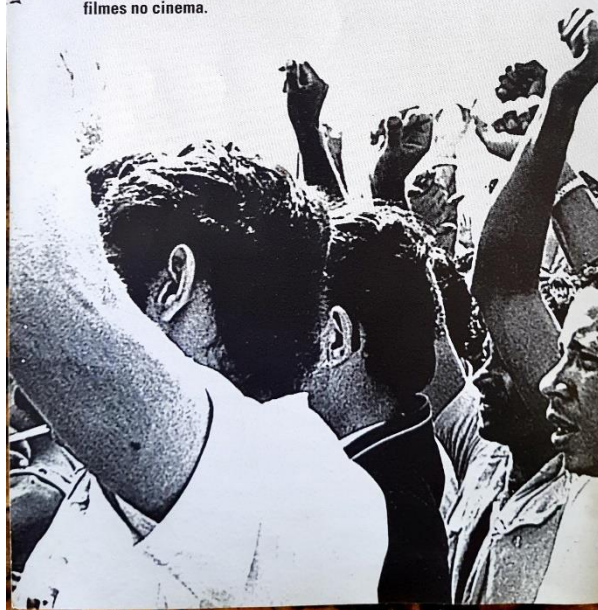
Se *Peões* tem - assumidamente um sujeito coletivo de - como pressuposto a existência de caráter identitário - trata-se, filme em busca de metalúrgicos grevistas do ABC - de saída, de um -, seu movimento difere, em grande medida, das estratégias de certo cinema militante que, no afã de produzir um discurso sobre grupos marginalizados como forma de resistência às representações hegemônicas, acaba por circunscrever esses sujeitos em uma identidade por demais homogênea e igualmente opressora. Em suma, ainda que o pressuposto seja “sociológico” - para utilizar novamente as palavras de Bernardet - o movimento do filme será justamente o de apanhar as nuances e variações, borrar a identidade pré-fabricada, perceber como o “ser peão” pode abrigar os sentidos mais diversos: da nostalgia de dona Socorro - que, ao ouvir as notícias no rádio, “achava muito bonito” o movimento sindical que se processava no Sudeste²³⁴

Ser peão em *Peões* não é apenas ter composto as multidões grevistas a partir de 1979. Ser peão também passa por questões da formação desta identidade (Imagens 75 a 77). Assim, conhecemos, por exemplo, João Chapéu. Primeiro, ele é filmado assistindo a um vídeo na TV em sua própria residência. Vê a si mesmo segurando um jornal, gritando palavras para um público disperso. Ele está de perfil, no lado direito do plano do filme, e a câmera de frente pra TV. Visualizamos João assistindo a TV. Alguém com controle pausa o vídeo quando ele aparece no filme que estava passando. Ele se empolga dizendo que é ele que está ali. A imagem muda para o próprio vídeo que está sendo passado para João, em forma de citação, muito rapidamente. Depois, parecem “começar” efetivamente a filmagem.

Em seguida, a conversa toma corpo quando a câmera de Coutinho se colocou frente a um sofá. João Chapéu entra e senta-se o braço de uma poltrona. Entretanto, está calado. Há a voz apenas de Coutinho e da esposa de João. Ela diz que não quer aparecer e nem falar (participar só com voz). A sensação é que os entrevistados ainda não sabem que a “filmagem” do documentário já iniciou. A imagem muda. Com plano mais fechado aparece a face de João, ainda no mesmo ambiente. Seu nome aparece em título. O ex-metalúrgico fala, então, de quatro questões: de como conheceu a atual esposa, como foram os dias de greve, de Lula e do que significa para ele hoje ter sido sindicalista.

²³⁴ GUIMARAES, Vitor; MESQUITA, Claudia. *Peões: tempo de lembrar*. In.: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo, Cosac Naif, 2013, p. 600.

Peões focaliza a história pessoal de 21 metalúrgicos que participaram das greves de 1979 e 1980 no ABC paulista. Para chegar até eles, Eduardo Coutinho conduziu uma detalhada pesquisa a partir de fotografias e filmes da época. As filmagens se deram entre 28 de setembro e 27 de outubro de 2002, isto é, nos trinta dias que antecederam a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República. No mesmo período, João Moreira Salles rodava *Entreatos*, sobre os bastidores da campanha de Lula. Esta entrevista foi realizada em novembro de 2004, para divulgação do lançamento dos dois filmes no cinema.

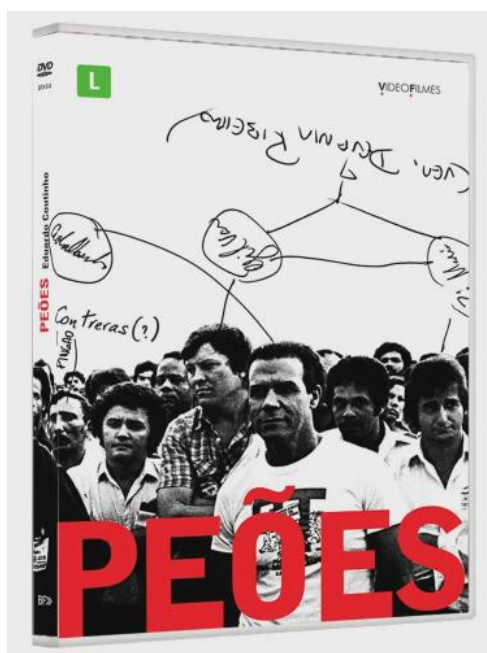


OS PERSONAGENS DE PEÕES

PARA A REALIZAÇÃO DE *PEÕES*, EDUARDO COUTINHO CONVERSOU COM QUASE CINQUENTA PESSOAS, DAS QUAIS 21 APARECEM NO FILME. SÃO ELAS, POR ORDEM DE ENTRADA EM CENA:

SOCORRO, ex-metalúrgica do ABC que agora é dona de casa em Várzea Alegre, no Ceará; **BEZERRA**, cearense que precisou ir a São Paulo para aprender a votar sem cabresto; **ZACARIAS**, imigrante que relembra o frio paulista e compara as lutas operárias a “uma guerra”; **ZÉ PRETINHO**, que garante saber governar o país – que dirá Lula; **JOAQUIM**, cearense que diz não trocar São Bernardo por nada; **AVESTIL**, interessado em ensinar ao diretor que uma história afastada no tempo é bem melhor de contar; **DJALMA**, que mostra um dos lugares de onde Lula comandava os célebres comícios de São Bernardo do Campo; **JOÃO CHAPÉU**, que fala do orgulho de seu filho pelas peças que o pai fabricava; **NICE**, uma mãe dividida entre o brio da militância e a mágoa por não ter dado a devida atenção aos filhos; **ANTONIO** e seu filho **GEORGE**, cujos corpos exibem marcas de acidentes de trabalho, motivo de orgulho e ao mesmo tempo de constrangimento; **BITU**, ex-piqueteiro que apanhava da polícia em porta de fábrica; **HENOK**, que se lançou à caça de um espião que havia dedurado Lula; **JANUÁRIO**, fotógrafo das greves que confiava no seu olhar “de dentro” do movimento; **TÊ**, que compara a greve a um parto, por causa dos meses de gestação; **LUÍZA**, paraibana que dirige há muitos anos a lanchonete do sindicato e que gostava de briga; **CONCEIÇÃO**, tão absorvida pelo trabalho na linha de montagem que chegava a repetir os movimentos enquanto dormia; **ANTONIO**, velho “coração solitário” que fazia greve porque foi “tomando o gostinho”; **ZÉLIA**, servente do sindicato que enfiava a *Tribuna Metalúrgica* dentro da roupa para distribuir clandestinamente; **ELZA**, que reconhece a si e aos companheiros numa frase específica do Hino Nacional; **MIGUEL**, que saiu da fábrica para realizar o sonho de comandar um salão de forró; **GERALDO**, soldador desencantado com a situação atual e que não deseja para seus filhos um futuro de peão de fábrica.

Imagens 75 a 77 –



No material apresentado pelo DVD, lançado em 2006, os personagens são definidos a partir de uma síntese de suas histórias, numa tentativa de projetar a multiplicidade de facetas em torno da figura do “peão”. Esteticamente, o filme imprimiu por meio do seu cartaz e projeto gráfico, como um todo, o processo de pesquisa: recortes, anotações, rabiscos etc., promovendo a materialização da relação com imagens, estratégias de pesquisa que direcionavam o roteiro do filme. As cores preto e branco tão o tom de passado. O vermelho situa o presente em contras com o passado abordado em cena,

Da esposa, fala que ele era muito pobre em relação a ela. Se casaram em São Paulo, mas já se conheciam quando moravam no Rio Grande do Norte. E que “tomaram uma guaraná” para comemorarem o noivado. Se emociona ao dizer que “graças a Deus eu sou feliz...”. A sua emoção é filmada por alguns segundos. Depois há um corte de edição. Depois vem a greve. Conta que num primeiro momento um amigo e ele escaparam. Outro dia, chegou para trabalhar e não encontrou mais o seu cartão de ponto na “chapeira”, e descobriu que fora demitido. Afirmar que seu filho ficou desapontado, pois relembra que ele tinha orgulho do seu trabalho, pois apontava para todos os carros da Mercedes e falava para ele que ali havia uma peça que seu pai havia produzido. Coutinho pergunta “Por que o senhor gostaria que o Lula ganhasse?”. Ele diz que é seu conterrâneo, que sofreu muito quando veio pra São Paulo. A entrevista corta.

Por último ele termina com o assunto que mais lhe orgulha. Aqui não se encontram muitos movimentos de câmera, quando se constitui a conversa há pequenas alterações de zoom. Mas reside, neste ponto, uma característica marcante em Peões: o hiper foco na face, nos olhos, como se as emoções não pudessem se dissipar na construção deste quadro, ou retrato, falante e em voz. Então, diz: “Eu não me envergonho de dizer que sou comunista não! Se eu morresse como comunista pra mim era ganhar um troféu. E não adianta, eu não vou abrir não, eu vou morrer assim! [...] Quando eu conheci o sindicato, comecei a ler que a gente só melhorava se lutasse, e ler as histórias dos outros países, aí eu falei: é por aqui mesmo. E eu acho - eu falo a verdade - eu acho é lindo. Eu acho bonito isso aí, eu acho lindo. Pra mim a coisa que eu acho mais bonita é quando fala ‘sindicalismo’. Eu acho isso uma coisa linda. Tirando de dançar, quando eu tava no norte, é as duas coisas que pra mim, dançar e sindicato”. A esposa interrompe. Ela está em algum lugar do ambiente. Ela afirmou que não queria participar. Afirmar que João é muito idealista, mas que respeita. Ela não aparece, enquanto fala, a câmera permanece no mesmo lugar, captando as expressões de João enquanto fala. Diz que, apesar das diferenças, eles se amam.

Retomando uma questão importante, observamos que neste filme, em especial, a adaptação da estética do diretor confluiu num ponto em comum de construção da imagem da personagem, quando observado a maneira como se constituem no filme. Se a residência compõe discretamente as arestas da imagem, indicando a domesticidade da cena, aos poucos – ou imediatamente – o corpo que fala toma centralidade por meio do olhar que contorna o testemunho: lágrimas contidas, olhos marejados, saudade, nostalgia e mistério transpõe o olhar em cena, que não contempla a câmera, mas o interlocutor oculto na cena – presente apenas pela voz rouca e tom muito baixo, característica do diretor (Imagens 78 a 89)



Imagens 78 a 89 –

Em algum momento, na relação câmera-personagem, a cena conflui para as emoções esboçadas pelo olhar, o movimento performático e estratégico da narrativa do documentário.

É assim que Nice surge em. “Quando foi o que você se meteu em política, greve e tal?”, é a primeira coisa que ouvimos quando o rosto e o nome dela aparecem imediatamente no filme. Diz que se percebeu nisso em 1979. Corria muito dos pelotões de choques quando ia conversar com os colegas na porta da fábrica para não furarem a greve. Namorou muito pouco. Mas a dificuldade financeira entre outras não permitiram explorar essa questão, nem mesmo realizar o seu sonho de cursar Jornalismo. Ela diz que concluiu o curso de Pedagogia no ano anterior da entrevista. Teve seus dois filhos como diretora de sindicato. Diz que sente muito por não ter visto eles crescerem, demonstrando muita tristeza por isso, mas que não se arrepende. Seu filho de 13 anos, segundo ela, diz que se votasse, votaria em qualquer político que ela não apóia, só irritá-la e ela parar com essas “coisas de política”. Nice constitui o a identidade da mulher operária, dividia entre o chão de fábrica e a maternidade, e no seu caso, entre a luta política e as demais questões que lhe rodeavam. O trabalho invisível da maternidade lhe corroeu sonhos, tendo que realizar escolhas que naquele momento lhe pareciam ressentidas. Mas conclui que “Isso não foi ruim pra mim. Eu acho que pra eles também não foi né. Eu acho que, eu queira ou não, eu participei um pouquinho da História. Eu dei a minha participação pra que hoje as pessoas possam ir pra rua, possam criticar, possam ir opinar, porque na época nós não podíamos”.

O feminino, a maternidade, e a questão de gênero não são exploradas profundamente pelo filme. Mas de algum modo, na constituição do ser “peão” carrega a definição da coletividade que é possível nos anos 2000: filhos, amigos e familiares figuram a continuidade de uma história. Num destes casos, temos pai e filho, sentados no sofá de casa. Um remontando ao passado e o filho, também metalúrgico, mais jovem, situando o operário do século XXI. O primeiro assunto da conversa foi sobre um jornal publicado em 1975, em que Antonio (o pai) fala na época da entrevista que fazia horas extras (1050 horas, 3 dias de folga no ano) para terminar a construção da sua casa e comprar alguns móveis. Seu filho está ao seu lado, e Coutinho vai conversando com ambos. O filho também é peão. Antônio afirma que isso era algo que já estava predestinado. Aponta para o jornal e lê o trecho em voz alta: “estou fazendo força, mas já estou preparado pra ver meu filho peão de fábrica”. Isto é um orgulho para ele. O jornal confirma uma história predestinada. Estas palavras foram ditas a algum jornalista e publicadas no jornal. Há uma foto de Antônio, e ele guarda com orgulho o exemplar do jornal. Ele e o filho passam a questão da insalubridade no trabalho, o filho na atualidade e Antônio da época que trabalhava. Ambos mostram as marcas no corpo. A câmera acompanha. Citam Lula também quando perdeu o dedo. Antonio diz: “Esta é de 1979 (aponta para uma no pulso, a

câmera filma) mas dói mais na alma do que na pele. Porque quando a gente se acidenta, amigo, é um desmerecimento profissional muito grande que a gente tem. Você poderia ter evitado...”. Segundo seu filho, este é um dos grandes motivos das greves “daquela época”.

Percebemos que *Peões* tentou não apenas revisitar o passado dos metalúrgicos anônimos, mas também capturar as nuances da experiência grevista que marcou tanto os trabalhadores quanto a indústria e a história do Brasil. O filme, embora não tenha uma intenção clara de nostalgia, acaba por tangenciar uma ausência, revelando a transformação operada no mundo do trabalho nas décadas de 1980 e 1990, especialmente na região do ABC Paulista. Ao longo do documentário, diversos personagens compartilham suas experiências, destacando as mudanças estruturais na indústria e a luta sindical.

O filme adota uma abordagem que vai além do aspecto puramente histórico, buscando compreender as motivações subjacentes ao fazer cinematográfico. A identidade do operário sindicalizado é explorada. O filme não apenas compõe o retrato das greves, mas também examina a vida dos personagens anos depois, mostrando como suas escolhas, ideologias e experiências moldaram suas trajetórias.

A ênfase nas emoções e nas perspectivas individuais dos entrevistados criam um mosaico complexo e multifacetado da identidade “peão”. Isso está em consonância com as reflexões sobre o fim das identidades modernas e a ascensão de identidades fragmentadas na modernidade tardia, como proposto por Stuart Hall.

3.3 “Peão é aquele que roda”, memória e sensibilidade em novos tempos

Nos falta encarar a sensibilidade explorada e constituída pelo documentário de Coutinho. Como vimos, trata-se da produção de uma emoção, ou sentimento, captado pelo documentário que se relaciona com a discrepância entre mundos: de um lado as multidões do ABC, de outro, a emissão enquanto indivíduo nos anos 2000. Estado emocional que não precisou ser abordado como algo natural, autêntico e orgânico, mas fruto de intersecções entre história, cinema e memória.

O fim do documentário apresenta, talvez, a síntese da narrativa produzida pelo filme. O último a surgir no documentário é o peão Geraldo. Coutinho começa falando: “Geraldo, me diz uma coisa, hoje é dia 27 de outubro, 2002, são 12:20h, e que que você fez hoje?”. Ele respondeu que foi votar. Geralmente está sentado na mesa da cozinha, assim como Romana e Otávio em

Eles não usam Black-tie (1981). Votou nos “13”, Lula para presidente e Genuíno para governador de São Paulo. Eles conversam que Geraldo é o último a aparecer no documentário. Coutinho pergunta, depois, em que está trabalhando naquele momento. Ele diz que ainda é soldador. Trabalha no estado do Paraná, com um contrato provisório, até novembro daquele ano. Diz que nos últimos anos foi difícil de emprego e que uma das últimas oportunidades não conseguiu o trabalho porque havia mais de 40 anos de idade. Não quer que seus filhos sejam “peões”, mas que se tornem engenheiros ou alguma coisa assim. Coutinho pergunta o que quer dizer ser peão. Ele diz que tem dois: o peão que corre o país, “peão de trecho”, e o peão de chão de fábrica, aquele que está envolvido de alguma forma no “chão” da fábrica. Os únicos que não são peões são os engenheiros, que não batem cartão, que chegam mais tarde no trabalho. Por fim, falou que as vezes sente saudade dos tempos de fábrica, apesar de ser muito sofrido, mas frisa que gostaria que seus filhos não fossem peões.

Há um longo silencio depois disso. A câmera continua fitando-o enquanto todos permanecem em silêncio. Em seguida, Geraldo pergunta: “Você já foi peão?”. Coutinho responde que não, e o documentário acaba.

Geraldo resume a figura do peão para o documentário. Também apresenta uma contradição: sente falta do passado, mas o teme, não o quer novamente que ele retorne na trajetória de seus filhos. Neste ponto, assim como para os demais peões, estabelece-se uma relação ambivalente como passado, tendo a memória como o solo onde o testemunho se compõe.

Ao tensionar as relações de história e memória, Jacy Alves de Seixas, nos apresenta uma possível definição:

Toda memória é fundamentalmente “criação do passado”: uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstroem sua identidade, inserindo-se assim nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento. O que é aqui colocado em primeiríssimo plano é, portanto, a relação entre memória e (contra)poder, memória e política. A memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente). Reformar o passado em função do presente via gestão das memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa (das relíquias aos

monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas, comemorações...). Noção de que a memória torna poderoso (s) aquele(s) que a gere(m) e controla(m)²³⁵.

Uma ideia de memória útil a história, segundo a autora. Que produz efeitos de “extrema operacionalidade, produtividade” e racionalização, bem como “[...] não se discutem finalmente os mecanismos de produção e reprodução da memória, seja ela coletiva ou histórica. Apenas se designam algumas de suas características, definidas em relação ao próprio paradigma histórico”²³⁶

Uma tradição de enfrentamento da memória na historiografia, que opõe e submete a memória à história, ou como reconstrução do passado e nunca sua demolição, é subvertida por Seixas, ao tentar ir ao encontro de dimensões negligenciadas pelas discussões de memória/história.

Segundo ela,

Se nos interrogarmos sobre o que, enfim, a insistência historiográfica exclusiva na memória voluntária está deixando de lado, uma reflexão nova pode se desvelar, apontando, então, aspectos até agora pouco considerados: a dimensão afetiva e descontínua das experiências humanas, sociais e políticas; a função *criativa* inscrita na memória de atualização do passado lançando-se em direção a um futuro, que se reinveste dessa forma de toda a carga afetiva atribuída comumente às utopias e aos mitos. Em poucas palavras: se buscamos refletir sobre as relações entre memória e história, penso ser necessário iluminar a memória também a partir de seus próprios refletores e prismas; *necessário, portanto, incorporar tanto o papel desempenhado pela afetividade e sensibilidade na história quanto o da memória involuntária*. Necessário, igualmente, atentarmos para o movimento próprio à memória humana, ou seja, o tempo-espço no qual ela se move e o decorrente caráter de atualização inscrito em todo percurso de memória²³⁷.

A dimensão afetiva, não racional, impalpável, “involuntária” é convidada ao debate sobre memória. Mas lembra a autora, que não é preciso romper radicalmente com uma tradição filosófica que incluiu, mas não explorou a dimensão sensível da memória. Esta memória que considera aspectos sensíveis conversa com a memória que articula tempos, por meio do documentário.

²³⁵ SEIXAS, Jacy. Percursos de memórias em terras de histórias: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 42.

²³⁶ *Ibid.*, p. 43.

²³⁷ *Ibid.*, p. 57-58 (grifos da autora)

Dialogando com Marcel Proust e Henri Bergson, a autora amplifica a noção de memória chegando ao ponto que nos interessa. Para então denominar a exclusão da memória involuntária das operações historiografias, ela define ambas. A memória voluntária, conforme sua leitura de Proust, é uniforme e em grande parte ilusória, operando com imagens que, apesar de representarem a vida, não retêm efetivamente nada dela. Proust destaca que podemos prolongar os espetáculos da memória voluntária sem exigir mais esforço do que folhear um livro de imagens. Em contraste, a memória involuntária, tanto na perspectiva bergsoniana quanto proustiana, representa um plano mais elevado da memória humana. Essa forma de memória espontânea é composta por imagens que surgem e desaparecem independentemente da vontade consciente, revelando-se por lampejos súbitos e escapando ao mínimo movimento da memória voluntária²³⁸.

A questão é que esta dimensão de afetividade, no final das contas, tem relação intrínseca com a própria memória em si. Ela é e compõe, juntamente a outros elementos, a própria memória. E nesta perspectiva, a memória não tem em si relação única com o passado, mas como próprio tempo, considerando em suas múltiplas facetas, presente, passado e futuro.

A memória introduz o passado no presente sem modificá-lo, mas necessariamente *atualizando-o* [...] A memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos em relação a outros), mais do que recuperando-os, resgatando os ou descrevendo-os como “realmente” aconteceram. Atualizando os passados reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente”, a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória. O tempo perdido e reencontrado (no sentido de retomado, de um tempo que começa de novo, e não do eterno retorno do mesmo) não se refere apenas ao passado, mas também ao futuro, ou melhor, como observou G. Poulet, à capacidade há tanto tempo esquecida de “ter fé em um futuro”²³⁹.

Ainda que em *Peões* constitua-se uma nostalgia, a partir da reflexão de Seixas, percebemos que ocorre, então, um movimento de memória e, em alguma medida, atualização nos anos 2000. E mais que o passado em cena, é preciso olhar também para o presente em que tal discurso era formulado. Projeção e fabulação de um futuro em frente.

Nostalgia é um sentimento definido na língua portuguesa como “melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal”, ou “saudades de algo, de um estado, de uma forma de

²³⁸ *Ibid.*, p. 46.

²³⁹ *Ibid.*, p. 50-21 (grifos da autora)

existência que se deixou de ter, desejo de voltar ao passado”, ou “estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados” e “estado de tristeza sem causa aparente”²⁴⁰.

Para Marina Soler Jorge, *Peões* é nostálgico, mas não é melancólico.

Não há uma ideia de tristeza pelo tempo que terminou ou de uma falta de entusiasmo que surgiria pela lembrança do passado. *Peões* é, na verdade, um filme nostálgico, no sentido de que nos passa antes a sensação da saudade do tempo que terminou do que de tristeza ou desânimo em relação a este. O interessante da nostalgia é que se trata de um sentimento de falta ou de saudade que não diminui na presença ou na lembrança dos fatos passados, ao contrário: aquele que sente nostalgia tem seu sentimento de saudade exacerbado e não diminuído quando entra em contato com aquilo que já passou. É isso que veremos no filme, na medida em que quanto mais se aproximam de seu passado, mais saudades dele parecem sentir os entrevistados²⁴¹.

Seria o otimismo, aliado a saudade, o inibidor da tristeza frente a um futuro de esperança na projeção do processo eleitoral, que corria paralelamente a confecção do filme? Processo eleitoral que debatia, em alguma medida, o metalúrgico/operário sindicalizado, radicalizado no processo político institucional amplo, na figura do possível presidente?

Esse otimismo não coaduna os peões numa projeção irracional a este futuro. Exemplo que, adiante da possibilidade de um deles ser presidente, a avaliação do passado da conta das violências produzidas pelo trabalho. Quando Elza fala de como era o trabalhar como operária, a roupa e o equipamento. Mesmo não tendo considerado aquele era um trabalho duro, pois para ela, trabalho dura é pegar peso e ficar exposto ao sol. Mas abstrai a dureza do trabalho citando uma antiga fala de Lula que dizia que “peão tem cor de jacaré”. Também Elza, que veio pra São Paulo com o irmão. Trabalhou em várias empresas, montando inguinições, encaixando fios, na linha de montagem etc. Descrevendo o trabalho com o próprio corpo, movimentando os braços como era naquele tempo, conta que durante a noite o movimento era repetido dormindo, pois ela sonhava que estava trabalhando. Tentou, desse modo, mudar de emprego, pois não aguentava mais o trabalho por causa dos problemas de saúde (tendinite). Mas isso não ocorreu porque “eles alegaram que eu não tinha leitura”.

Elza também se destaca numa questão, referente aos demais personagens. “Eu não posso falar da Volkswagen, que hoje, graças a Deus se eu tenho um salário pra me sustentar o meu filho, né. E hoje encontro assim como estou, separada, se eu tenho um salário que dá pra sustentar e a minha casa, eu agradeço muito a ela, com todos os problemas, a luta minha que eu

²⁴⁰ HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. Nostalgia. In.: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

²⁴¹ JORGE, Op. Cit., p. 11.

passei, fiquei com todos os problemas. Porque a vida da gente é assim mesmo”. Entre os sujeitos “anônimos” que o documentário buscou, Conceição é única que não destaca a greve e ainda se sente agradecida pela empresa, pelo salário que possui até hoje. Não fala se conseguiu se aposentar.

Como afirma Pierre Ansart, a dimensão da afetividade do jogo político é um desafio de análise imenso²⁴². “Evocar um sentimento político comum é ter como princípio que o sentimento é interiorizado, vivenciado pelos indivíduos com múltiplas nuances e que essa subjetividade do sentimento lhe é essencial”²⁴³. A relação que se estabelece entre o jogo político e sensibilidades é explorado por ele:

A perspectiva psicanalítica, como investigação privilegiada da afetividade individual, impõe-se para completar o estudo das sensibilidades políticas. O próprio termo "sensibilidade" sugere que designamos fenômenos coletivos que têm a especificidade de serem interiorizados, de serem ao mesmo tempo objetivos e subjetivos. É precisamente no interior dessa sensibilidade política que se realizará um tipo de inserção do sujeito no coletivo, uma articulação particular do individual e do social. Essa articulação é examinada por Freud quando se propõe compreender os processos de identificação, de interiorização das normas, de introjeção, de projeção. No campo dos afetos políticos, significa-se, assim, o lugar do sujeito como receptor, reproduzidor ou produtor, como “sujeito” político.²⁴⁴

O documentário *Peões*, de Eduardo Coutinho, proporciona uma profunda imersão na sensibilidade e nas emoções dos trabalhadores do ABC paulista nos anos 2000. A obra transcende a mera captura pretensão de filme histórico, adentrando a complexidade das intersecções entre história, cinema e memória. Revela a ambivalência em relação ao passado e ao futuro dos peões, marcada por saudades, temores e aspirações. Diante desse panorama, *Peões* não é apenas um registro nostálgico, mas uma expressão viva da interconexão entre passado, presente e futuro, tendo narrativas visuais (e visualidades) como ponto de partida. Também provoca reflexões sobre a natureza da memória, a relação entre história e afetividade, e a capacidade de projetar otimismo diante das adversidades políticas. Portanto, *Peões* é meio de reflexão sobre o passado, presente e futuro desses trabalhadores, inserindo-se em um contexto mais amplo de transformações sociais, econômicas e culturais.

²⁴² ANSART, Pierre. **A gestão das Paixões Políticas**. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

²⁴³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 22

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, que durou dois anos, diversas camadas se apresentavam, como desafio da temática escolhida por Eduardo Coutinho, em seu sexto filme de longa-metragem, mas também para nós, como sujeitos da contemporaneidade hiper desafiadora. Se o ano de 2002 era emblemático para os peões, e para a equipe circunscrita na figura do diretor – Coutinho –, para nós também o era; visto os desafios impostos nos últimos anos, especialmente com o golpe em 2015, já legitimada pelas instituições jurídicas atualmente. A retomada ao poder do grupo político oriundo da prática grevista no ABC, o Partido dos Trabalhadores, e mais uma vez investida na figura política do ex-operário Lula, personagem de fundo da história contada em *Peões*, a subida na rampa do Palácio do Planalto em primeiro de janeiro de 2022, tendo entre a simbolização do “povo” brasileiro a presença de um metalúrgico do ABC. Os ataques violentos à democracia, destruição de símbolos da nação, patrimônio, imagens, enfim. Tratava-se de um desafio incorporar todas estas questões do presente neste trabalho. Assim como imaginamos o desafio de, em 2002, retomar com ex-operários um diagnóstico do presente, motivado pelo passado provocado pelas narrativas visuais que a equipe de filmagem selecionou.

Pois em 2002, ocorre, como mencionamos no trabalho, um duplo movimento: buscar experiências e interpretações de sujeitos “anônimos” (como o documentário classifica) acerca das greves; e depois verificar o momento deste mesmo grupo de trabalhadores terem a oportunidade, supostamente, de dominarem o poder. Nos depoimentos aparece a nostalgia de quem viveu um tempo difícil, mas ao mesmo tempo decisivo. Alguns chegam a sentir saudade, apesar da dureza. Outras falas evidenciam a sensação de estar efetivamente participando da história. Em alguns momentos, surgem palavras de grande brilho para a personagem, do tipo “sou comunista com orgulho”

Na primeira parte do trabalho discutimos brevemente a trajetória de Eduardo Coutinho. Destacamos, conjuntamente com outros estudos, bem como no contato com sua obra, um caminho percorrido pelo cineasta que se tornou multifacetada, passando pelo jornalismo, produção de roteiros, direção e incursões no cinema de ficção, embora seu trabalho no cinema documentário tenha sido mais significativo. Observa-se que, apesar de oscilações em sua carreira, Coutinho permaneceu no cenário do cinema brasileiro, especialmente no documentário, desde os anos 1970. Questionamos a influência do Cinema Novo na trajetória do cinema documentário brasileiro até os anos 1950, descrevendo a transição nos modos de filmar ao longo da década de 1960. A abordagem mais reconhecida, dita minimalista, bem como

a ênfase nos encontros com os personagens marcam uma distinção nos filmes de Coutinho a partir de 1999. Avancamos na delimitação desta fase, a fase final de sua carreira, destacando a emergência do “documentário de personagens” e a subtração estética, minimalismo e particularização presentes em seus filmes mais recentes. A análise destaca a importância do encontro entre cineasta e personagens na construção do filme. Visto que nosso objeto de pesquisa se inseria neste momento, por outro lado, apresentando novos elementos que pareciam decisivamente constituir a narrativa documental neste filme.

Constituímos a trajetória e concepção do que é cinema para o diretor, à luz deste elemento utilizado em *Peões*, ou seja, da citação expressiva na composição do filme e na sua montagem. Estes filmes de arquivo em *Peões*, dialogava com o contexto das eleições de 2002. A distância estética desses filmes em relação aos recentes de Coutinho, e a importância das imagens do passado na construção das memórias dos personagens e na reflexão sobre o presente e o futuro, foram os principais motivadores para composição desta parte do trabalho.

A análise prospectiva mais aprofundada das referências visuais na produção de *Peões* foi objeto da segunda parte do trabalho. Tentamos, ao longo do processo de pesquisa, promover um diálogo, uma assimilação dos estudos de cultura visual, das visualidades, como uma alternativa teórico e metodológica, que instrumentalizasse nossa leitura dos documentos, especialmente dos documentos visuais. Na primeira parte do trabalho, compreendemos que a discussão em torno do operário não estava restrita ao cinema que se aliou as demandas grevistas. Cada um ao seu modo, João Batista de Andrade no seu filme *Greve!* (1979), Renato Tapajós em *Linha de Montagem* (1982), ou no filme de Leon Hirszman *ABC da Greve* (1979-1990), executado a par do movimento no ABC, mas feita a montagem por Adrian Cooper apenas em meados dos anos 1990.

A nossa análise repercutiu muito a vontade de entender quem é o trabalhador, revestido na figura do “peão”, nos filmes selecionados para a análise. Este parecia funcionar, ele próprio, como um dispositivo onde todas as questões apresentadas pelo filme confluíam: o que era e como eram as greves, quem era Lula, quem “nós”, enquanto coletivo “éramos” e a reflexão no presente, provocada pelo filme, pelos testemunhos visuais expostos aos personagens, e mais ainda pelo jogo político estabelecido no ano de 2002.

Assim, nosso trabalho tentou promover um diálogo com os estudos de cultura visual, e como pensar a visualidade como elemento de compreensões das narrativas produzidas pelas imagens. Funcionando, para nós, como uma provocação para análise do material selecionado - filmes, vídeos, novelas, imprensa -, a questão que torna evidente é que tais materiais, como

conjunto produtor de elementos narrativos visuais, fruto de relação e diálogos promovidos na dinâmica na cultura - e em nosso caso tendo o cinema como principal ator - significam também a produção de visualidades em torno do que é ser peão. Não se materializam questões da conjuntura na imagem, podemos dizer, mas são elas mesmas as produtoras de narrativas em torno do mundo. Isso quer dizer que o vazio estabelecido, em contraste, com as experiências grevistas narradas visualmente pelo cinema, não indicam ou sobrevoam o mundo em que estão inseridas, mas são elas ponto de captura e produção de narrativas, significados e diagnósticos.

Certamente, as aproximações que optamos por estabelecer entre história e o universo das imagens, a partir da ótica dos estudos de cultura visual e visualidades, permeiam este estudo como um processo sumário, ainda em aprendizagem. O que requer maior compreensão, a ser desenvolvida em pesquisas futuras. Acreditamos que este trabalho possa ter investido no processo de refletir o campo das imagens na história, tentando uma abordagem específica, e tendo o cinema como principal motivador.

FONTES

ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. Brasil: 1979-1990 (84 min.), son, P&b.

ACIDENTE de trabalho. Direção: Renato Tapajos. Brasil: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raiz Produções Cinematográficas, 1977 (19 min.), cor, som 16 mm.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: CECIP, 2000 (80 min.), son., cor.

BRAÇOS Cruzados, Máquinas Paradas. Direção: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. Brasil: Grupo Tarumã, 1979 (76 min.), 16 mm, BP, sonoro.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra)ordinário. In.: LABAKI, Almir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo, Cosac Naif, 2014, p. 135-208.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2002 (110 min.), son., cor.

FUTEMMA, Olga. Os trabalhadores e a estrutura sindical: uma análise de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 17, abr. 1986.

GREVE de Março, um dia nublado. Direção: Renato Tapajós. Brasil: ABCD Sociedade Cultural e Oca Cinematográfica, 1979 (34 min.), 16 mm, son., color.

GREVE! Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Stop Filmes, 1979 (37 min.), son., color.

LINHA de montagem. Direção: Renato Tapajós. Brasil: Tapiri Cinematográfica, 1982, (88 min.), son, color.

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

NETO, Simplício. **Cineastas e Imagens do Povo**, Catálogo Centro Cultural Banco Do Brasil: mostra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. Mostra de cinema.

O FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2005 (110 min.), son., cor.

O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas, 1980 (97 min.), son., cor.

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo, Cosac Naif, 2013.

PECADO Capital (Telenovela). Autoria: Janete Clair. Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro/Brasil: TV Globo, 1975, (45 min – 167 episódios.), son, color.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.). NTSC, son. color.

PEÕES. In: ANCINE Catálogo de filmes. **Cinema Brasil 2004**. Brasília: Ministério da Cultura e Ministério das Relações Exteriores, 2007.

RAULINO, Aloysio. As imagens das greves: depoimento. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 47-49, abr. 1986

REVISTA ensaio, ano IV, nº 7. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, abr. de 1980, p. 91.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: CECIP, 1999 (80 min.), son., cor.

TRABALHADORAS Metalúrgicas. Direção: Olga Futemma, e Renato Tapajós. Brasil: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica, 1978 (15 min.), 16 mm, son., color.

TRABALHADORES: Presente! Direção: João Batista de Andrade. Brasil: Dina Filmes e Raíz Produções, 1979, 16mm, digital, (36min), son., color.

BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente.

AVELAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70 – 4 Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema III**. Disponível no site Instituto Moreira Salles. Não há uma versão estruturada em páginas para download, impossibilitando a indicação de páginas. Conferir em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/> Último acesso em abril de 2023.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema II**. Disponível no site Instituto Moreira Salles. Não há uma versão estruturada em páginas, para download, impossibilitando a indicação de páginas. Conferir em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/>. Último acesso em abril de 2023.

CINEMATECA Brasileira. Leon Hirszman: ABC da greve, documentário inédito. Catálogo. Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1991.

GLOBO. Memória Globo: Pecado Capital. Trama principal. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/pecado-capital-1a-versao/noticia/trama-principal.ghtml> Acesso em fev. de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 235-250 - 2011. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882011000200013>

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

ALMEIDA, Maria Hermina T. de. O sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas. *Debate & Crítica*, São Paulo, nº 6, 1975, p. 49-74

ANAU, Roberto Vital. As transformações econômicas no Grande Abc de 1980 a 1999. **Pós-FAUUSP**, São Paulo, n. 11, p. 46-59. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v11i0p46-59>

ANTUNES, Ricardo. A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ANSART, Pierre. **A gestão das Paixões Políticas**. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: ANAIS DO 14º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2005. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/pacto-de-intimidade-ou-possibilidades-de-dialogo-entre-o-documentario-de-eduardo?lang=pt-br>>.

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

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

CÂMARA, Márcio Elísio Carneiro. **O som direto no cinema brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica**. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2015.

CARDENUTO, Reinaldo. ABC da Greve, de Leon Hirszman: a escrita da história em confronto. **Revista Rumores** – Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51226>

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. 2014. 427p. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: SP, 2014.

CONTRERAS-MEDINA, Fernando Ramón. Elementos dos estudos visuais: uma análise crítica da visão desde o essencialismo visual até os regimes escópicos. **Palavra Clave**. 2018, vol.21, n.4, pp.1189-1213. <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.4.10>

CORRÊA, Marcos. **Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980**. 2015. 277f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

DIAS, Rodrigo Francisco. **Documentarista-historiador: a “escritura fílmica da história” no filme *Céu aberto* (1985), de João Batista de Andrade**. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia/MG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FEIER, Aline Lemos. Eduardo Coutinho e sua obra cinematográfica: história, memória e historicidade. **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia**, n. 3, n.2, julho-dezembro de 2012, p. 143-163.

FERREIRA, Josué Catharino. Aspectos históricos e geográficos da industrialização de Santo André. **Anais do XI Congresso Brasileiro de História Econômica**. 12ª Conferência Internacional de História das Empresas. Vitória/ES, 2015.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007 202 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2007

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 01, n. 29, jan./mar. 2009. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008>

GIANNASI, Ana Maria. **O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros**. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes de São Paulo da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP. 2007.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. A cobertura televisiva da Rede Globo – Um contraponto necessário no vídeo “Um dia nublado: o cinema nas greves do ABC. In. BUSETTO, Áureo. **História Plugada e antenada**. Estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 216. <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p219>

HAGEMEYER, Rafael; MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da narrativa a identidade: as representações das Greves no Abc Paulista e os depoimentos contidos no documentário *Peões*, De Eduardo Coutinho (2004). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 219-241, ago. 2012

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, 82: 61-86, 2011

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org). **História da vida privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 440.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, v. 10/11, p. 14 - 28, 2003. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.11.0.14-29>

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003

JORGE, Marina Soler. Peões, Lula e nostalgia da classe operária. **Ideias**. Campinas, ano 3, nova série, p. 11-25, jun.-dez 2011.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura – Revista do Instituto de História da UFU**, v. 8, nº 12, Uberlândia, p.97-115, 2006;

LABAKI, Almir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo, Cosac Naif, 2014

LADOSKY, Mario Henrique Guedes; OLIVEIRA, Roberto Vêras. Das greves do AB ao Conselho de Relações de Trabalho: chances e limites da ação sindical institucional. **Lua Nova**, São Paulo, 104, p. 97-131, 2018. <https://doi.org/10.1590/0102-097131/104>

LEANDRO, Anita. Desvio de imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, E-compós**, Brasília, v.15, n.1, jan./abr., 2012.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan./jun. 2015.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **CADERNOS de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2002, p. 39-51.

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

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

LUCENA, Carlos. **Tempos de destruição**: educação, trabalho e indústria do petróleo no Brasil. Uberlândia: EDUFU, 2004.

MACHADO, Patrícia. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **ALCEU**, v.18, n.36, p. 185 a 195, jan-jun./2018. <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v19.ed36.2018.113>

MAGER, Juliana Muylaert. **História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)**. 2014. 193f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

MAGER, Juliana Muylaert. **Jogo de Cena: História, Memória e Testemunho no Documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Alameda Editorial, 2021.

MAGER, Juliana Muylaert. Eduardo Coutinho, da afetividade à memória. **Outras Palavras**, 07 jul. 2021, Poéticas. Acesso em: <https://outraspalavras.net/poeticas/eduardo-coutinho-da-afetividade-a-memoria>

MARINHO, Gabriel F. **A migração das imagens: o uso de imagens de arquivo no cinema documentário brasileiro (1961-1984)**. 2011. 413f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MARONI, Amnérís. A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78. São Paulo: Brasiliense, 1982

MARTINS, Luiz Claudio do Monte. **Reestruturação produtiva na indústria brasileira: evolução e seus principais impactos**. 2006. 110f. Dissertação (Mestrado em Economia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política. São Paulo/SP, 2006.

MAUAD, A. M. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, p. 115. <https://doi.org/10.5380/his.v61i2.39008>

MAUAD, Ana M. Olhos para ver e conhecer: imagem, história e conhecimento. IN: **Pintura e Imagem: representações do mundo antigo**, Rio de Janeiro: Apicuri, 2011;

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 54-65, abr. 2016. <https://doi.org/10.1590/1982-25542016124255>

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 86, pp. 105-119, mar. 2010. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**. Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>

MITCHEL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In.: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-190.

MOURA, Alexandre. Movimento operário do abc paulista (1978-2010): contestação, intermediação e colaboracionismo. **AURORA**, ano IV, n. 6, p. 36-48, Ago. 2010. <https://doi.org/10.36311/1982-8004.2010.v3n2.1230>

NOBRE, Eduardo A. C. Impactos da Globalização Econômica no Complexo Metropolitano Expandido de São Paulo: possibilidades de ação. Anais do II Encontro Brasileiro de Estudos Urbanos e Regionais. São Paulo, 2002.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo**. 2002. 394f. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2002

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Os trabalhadores em cena: a experiência dos grupos de teatro Ferramenta e Forja no ABC. In.: CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História: narrativas plurais, múltiplas linguagens**. Uberlândia: EDUFU, 2005.

PASSOS, Luana Vitoriano. **O encontro entre arquivo, memória e política em Peões**. 2021. 208f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Ceará, 2021

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro.; SOUZA, Aparecida Darc de. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de história social. **Espaço Plural**, vol. XVI, n. 32, p. 171-203, jan.-jun., 2015.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema e representações do Brasil nos anos 1980 o artista e a "voz popular" a partir de uma leitura de O homem que virou suco**. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010, Londrina, 2010.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011. <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2011ano5n8p41>

RAMOS, Alcides Freire. O cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar brasileira: análise e interpretação de *Doramundo* (1977) e *O Homem que virou Suco* (1980). In: **XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinaridade, Territórios e Deslocamentos**, 2007, São Leopoldo. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinaridade, Territórios e Deslocamentos. São Leopoldo - RS: ANPUH/UNISINOS, 2007. v. 1. p. 1-8.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RODRIGUES, Leônicio Martins. Trabalhadores, sindicatos e industrialização. São Paulo: Brasiliense, 1974

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores, sindicatos e política no Brasil: do golpe à redemocratização (1964-1985). In: DELGADO, Lucilia A. Neves. FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano Vol. 4.** O tempo do regime autoritário. Ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SEIXAS, Jacy. Percursos de memórias em terras de histórias: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2001.

SILVA, Maria Carolina Granato. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991).** 2008. 446p. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. 2008.

SILVA, Mariana Duccini J. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. **Doc On-line**, n.07, p. 97-105, dez. 2009, Disponível: www.doc.ubi.pt. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2010, p. 99-100;

SOUZA, Iago Emidio Lutz de; VERÍSSIMO, Michele Polline. Produção e emprego industrial nos estados brasileiros: evidências de desindustrialização. **Nova Economia**, v.29, n.1, p. 75-101, 2019. <https://doi.org/10.1590/0103-6351/4124>

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** Cinema novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: CosacNaif, 2012

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In.: KORNIS, Mônica Almeida

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **História e Documentário.** Rio de Janeiro, FGV, 2012

ZANELLI, Mirian Luciana Guimarães. **Memória e historiografia no documentário: o fim e o princípio de Eduardo Coutinho.** 2014. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/123112>>.