

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MAURÍCIO VASSALI

**IMAGENS RECORRENTES DO OPERÁRIO BRASILEIRO:
MONTAGENS EM DOIS TEMPOS DE CINEMA**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MAURÍCIO VASSALI

**IMAGENS RECORRENTES DO OPERÁRIO BRASILEIRO:
MONTAGENS EM DOIS TEMPOS DE CINEMA**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2023

Ficha Catalográfica

V336i Vassali, Maurício

Imagens recorrentes do operário brasileiro : Montagens em dois tempos de cinema / Maurício Vassali. – 2023.

216 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema brasileiro. 2. Operário. 3. Montagem. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

MAURÍCIO VASSALI

**IMAGENS RECORRENTES DO OPERÁRIO BRASILEIRO:
MONTAGENS EM DOIS TEMPOS DE CINEMA**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (Orientadora – PUCRS)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

Profa. Dra. Denise Tavares da Silva (UFF)

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PUCRS)

Porto Alegre
2023

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS, por abrigar e apostar nesta pesquisa. À Professora Cristiane Freitas Gutfreind, pelos ensinamentos inspiradores, pela mão segura e pela amizade construída nestes últimos quatro anos. Às professoras e professores da Banca de Qualificação e Defesa, Charles Monteiro, Denise Tavares, Miriam Rossini e Roberto Tietzmann, por suas aulas instigantes, suas disponibilidades e contribuições. Aos colegas do PPGCOM, do Cinesofia e do Kinepoliticom, com quem compartilhei afetos e conhecimentos que certamente se manifestam neste texto. Ao Professor Nelson Fontoura que, em tempos de poucos incentivos à pesquisa, assegurou a continuidade deste trabalho. Aos meus lindos amigos e seus abraços, que tornaram a jornada mais terna. E, finalmente, a minha família, pelo incentivo, fortaleza e amor.

À memória da minha querida madrinha Seli e suas marcas de puro cuidado e carinho, dedico.

Esta pesquisa de doutorado foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

RESUMO

A presente tese de doutorado busca localizar e compreender como algumas imagens de operários sobrevivem e se atualizam em obras do cinema brasileiro. Especificamente, trata-se de trabalhadores de fábrica e da construção civil. O recorte se dá em dois momentos históricos da produção audiovisual: o período de 1978-1983 e o de 2015-2020. Além de uma concentração mais numerosa de títulos, ambos apresentam cenários particulares da realidade do operário brasileiro. O primeiro se dá no período das grandes greves, especialmente aquelas do ABC paulista, durante a ditadura militar. Já o segundo compreende o período pós-golpe parlamentar, com as reformas trabalhistas e as profundas mudanças no mundo do trabalho a nível global. Como objeto de estudo, incorporamos à pesquisa dezesseis filmes entre longas e curtas-metragens, documentários e obras de ficção. Incluindo a instância subjetiva do pesquisador, se propôs uma metodologia que se apropria das imagens e oferece montagens de fragmentos a serem analisadas. Dos filmes, foram recortados fatos, gestos, elementos e/ou espaços que se repetem entre as obras selecionadas. A partir dessas recorrências, os recortes foram agrupados nas montagens em categorias, nas quais os tempos abordados na pesquisa coexistem. O entendimento da imagem dialética elaborado por Walter Benjamin (2009) fundamenta tal processo, assim como o de imagem sobrevivente em acordo com Georges Didi-Huberman (2011; 2013). Os conceitos de imagem central, de duração e cristalização do tempo a partir do choque entre as imagens, são mais bem compreendidos à luz de Henri Bergson (2006; 2010) e Gilles Deleuze (2012; 2018). As montagens e suas categorias, que não se querem definitivas, possibilitaram reflexões a partir de três linhas de tendências que sistematizam o processo de análise de imagens na pesquisa. São elas: I) os espaços onde o operário exerce seu trabalho e a relação com o corpo e seus desdobramentos, como a exaustão e o acidente; II) os operários em confronto (entre si ou com instâncias hierárquicas superiores, como patrões e o Estado), as manifestações coletivas e as figuras de liderança; III) os personagens fora de seus espaços de trabalho, em seus deslocamentos e em suas relações de intimidade. Percorrem, em todo o processo de análise, reflexões sobre o que é da ordem do coletivo e do individual. A questão sublinha realidades distintas do operário, ora organizado em frentes massivas, ora individualizado pelas próprias transformações no mundo do trabalho. Em paralelo, uma atenção maior ao sujeito, incorporando olhares que incluem aspectos subjetivos e identitários, apresenta camadas que tornam o retrato mais complexo. Ao final, é notável a recorrência de certas imagens nestas determinadas narrativas e suas especificidades que, entre um tempo e outro, manifestam a realidade do trabalhador em diferentes contextos. Além disso, as montagens captam as tendências estéticas que o cinema, em diferentes períodos, adota para expressá-la.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Operário. Montagem.

ABSTRACT

This thesis seeks to locate and understand how some images of workers survive and are updated in works of Brazilian cinema, specifically the characters from factory and construction work. Two historical moments of audiovisual production are considered: the period from 1978-1983 and from 2015-2020. In addition to a more numerous concentration of titles, both present particular scenarios of the reality of the Brazilian worker. The first takes place during the period of major strikes, especially those in the ABC region of São Paulo, during the military dictatorship. The second comprises the period after the parliamentary coup, with labour reforms and profound changes in the world of work at a global level. As an object of study, we incorporated sixteen films into the research. Among them, feature and short films, documentaries and works of fiction. Including the subjective instance of the researcher, we proposed a methodology that appropriates the images and offers montages of fragments to be analyzed. From the films, facts, gestures, elements and/or spaces that are repeated among the selected works were cut out. From these recurrences, the images were grouped in the montages into categories, in which the times addressed in the research coexist. The understanding of the dialectical image developed by Walter Benjamin (2009) underlies this process, as well as the surviving image in agreement with Georges Didi-Huberman (2011; 2013). The concepts of central image, duration and crystallization of time from the clash between images are better understood in the light of Henri Bergson (2006; 2010) and Gilles Deleuze (2012; 2018). The montages and their categories, which are not intended to be definitive, allowed for reflections based on three lines of trends that systematize the process of image analysis in the research. They are: I) the spaces where the worker performs his work and the relationship with the body and its consequences, such as exhaustion and the accident; II) workers in confrontation (with each other or with higher hierarchical instances, such as bosses and the State), collective manifestations and leadership figures; III) the characters outside their work spaces, in their movements and in their intimate relationships. Throughout the analysis process, reflections on what belongs to the collective and the individual run through. The issue underlines different realities of the worker, sometimes organized in massive fronts, sometimes individualized by the transformations of the world of work. In parallel, greater attention to the self, incorporating angles that include subjective and identity aspects, presents layers that make the portrait more complex. In the end, it is notable the recurrence of certain images in these narratives and their specificities that, between one time and another, manifest the reality of the worker in different contexts. In addition, the montages capture the aesthetic trends that cinema, in different periods, adopts to express it.

Keywords: Brazilian cinema. Worker. Montage.

LISTA FIGURAS

- Figura 1. Pela janela, registro operários em uma obra de construção civil / 26
- Figura 2. Little Tramp, personagem de Charles Chaplin, na linha de montagem em *Tempos Modernos* / 33
- Figura 3. VOLPEDO, Giuseppe Pellizza. *Il quarto stato*, 1901. Óleo sobre tela, 293x545 cm. Museu do Novecento, Milão. / 35
- Figura 4. Imagens de operários sob a percepção do levante / 40
- Figura 5. A coexistência de tempos a partir da recorrência do portão de fábrica / 47
- Figura 6. O acidente de trabalho como sobrevivência / 52
- Figura 7. Tendências pela fórmula: o operário encara o observador / 55
- Figura 8. Personagens operários em filmes brasileiros produzidos entre 1978 e 1982 / 72
- Figura 9. Personagens operários em filmes brasileiros produzidos entre os anos de 2015 e 2020 / 85
- Figura 10. A fábrica de tijolos pelo lado de fora / 88
- Figura 11. As máquinas e o trabalhador / 88
- Figura 12. As fábricas da Ford em Michigan pelo olhar de Charles Sheeler / 90
- Figura 13. Um dos murais pintados por Diego Rivera na série *Detroit Industry* / 91
- Figura 14. Montagem 1: Externas de fábricas / 93**
- Figura 15. Portões de fábrica / 95
- Figura 16. Pôster promocional do filme *Uma verdade inconveniente* / 97
- Figura 17. As favelas e a poeira: extensões da fábrica / 97
- Figura 18. Montagem 2: Internas de fábricas / 99**
- Figura 19. Vigilância nas fábricas / 103
- Figura 20. Montagem 3: Corpo-máquina / 108**
- Figura 21. Operários inoperantes: Táticas de sobrevivência / 111
- Figura 22. Imagens da exaustão: operários em repouso / 113
- Figura 22. Montagem 4: Acidente (e doença) de trabalho / 115**
- Figura 24. Fórmula da comoção: as centralidades do operário e do Cristo / 117
- Figura 25. O acidente na pintura e na música / 120
- Figura 26. Protestos na Avenida 9 de Julio em Buenos Aires / 124

Figura 27. BERNI, Antonio. *Manifestación*, 1934. Têmpera sobre aniagem, 180 x 249,5cm. Acervo MALBA – Fundação Constantini, Buenos Aires / 125

Figura 28. Montagem 5: Operários em confronto / 129

Figura 29. Confronto e frontalidade em *Eles não usam black-tie* / 131

Figura 30. Mãos autoritárias e proibitivas / 133

Figura 31. Montagem 6: Montagens em confronto, confronto em montagens / 137

Figura 32. Montagem 7: Operários reunidos / 144

Figura 33. BRODSKY, Isaak. *Revolução russa de 1917: Lenin discursa aos trabalhadores da fábrica Putilov em Petrogrado*. Óleo sobre tela. Galeria Nacional, Praga / 145

Figura 34. Registro de uma das missas do trabalhador em *ABC da greve* / 148

Figura 35. Montagem 8: Imagens da liderança / 154

Figura 36. Lula e as multidões / 159

Figura 37. Ricci e Bruno no restaurante / 163

Figura 38. Montagem 9: Casa de operário / 165

Figura 39. Cristiano, personagem solitário / 171

Figura 40. Montagem 10: Relações de intimidade / 175

Figura 41. Operárias solitárias / 181

Figura 42. Filhos prometidos / 183

Figura 43. A criança na máquina de costura / 184

Figura 44. Montagem 11: Deslocamentos / 186

Figura 45. PORTINARI, Cândido. *Os retirantes*, 1944. Óleo sobre tela, 181 x 192 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo / 189

Figura 46. Personagens em retirada / 189

Figura 47. Praia / 192

Figura 48. Boteco / 192

Figura 49. Futebol / 193

SUMÁRIO

Despertador / 11

1. Primeiro capítulo: Café com pão / 25

1.1 Por que imagens? / 26

1.1.1 Cinema como indício histórico / 30

1.2 Selecionar imagens / 35

1.3 Imagens em choque / 45

2. Segundo capítulo: Bater o ponto / 58

2.1 Um tempo / 60

2.1.1 Os operários nos filmes desse tempo / 66

2.2 Outro tempo / 73

2.2.2 Os operários no cinema brasileiro recente (2015-2020) / 79

3. Terceiro capítulo: Mãos à obra / 86

3.1 A fábrica / 89

3.2 Corpo-máquina / 106

3.3 Acidente de trabalho / 114

4. Quarto capítulo: Acerto de contas / 123

4.1 Confronto / 127

4.2 Reunião / 142

4.3 Liderança / 152

5. Quinto capítulo: Fora do expediente / 161

5.1 Casa de operário / 164

5.2 Relações de intimidade / 174

5.3 Deslocamentos / 184

A cabeça sobre o travesseiro / 196

Referências bibliográficas / 206

Anexo – Quadro de filmes / 215

Despertador

Este estudo nasceu logo depois de uma sessão de cinema. Recordo precisamente da sensação compartilhada entre os espectadores após a exibição de *Arábia* (2017), dos diretores João Dumans e Affonso Uchoa. O longa-metragem mineiro traz em seu cerne o relato de um trabalhador contemporâneo que, em constante movimento, muda de cidade como muda de trabalho: colheita de frutas, obras rodoviárias, fábrica têxtil e metalúrgica. A partir das relações pessoais que constrói com seus semelhantes, a própria experiência do trabalho de diferentes naturezas e seu itinerário em busca de uma posição melhor, Cristiano, o protagonista, vai aos poucos tomando consciência de si e de sua posição no mundo. Ao narrar sua trajetória movida pela busca por trabalho com simplicidade e certa delicadeza, a voz (e as imagens) de Cristiano são dotadas de potência política e existencial.

No momento daquela exibição, estava na companhia de alguns colegas de graduação em nossa visita à capital durante a edição de aniversário de 50 anos do Festival de Cinema de Brasília. Ao final da sessão, uma comoção generalizada tomou conta quando os créditos finais surgiram na tela do Cine Brasília. Era o sentimento de ter testemunhado algo “novo” no cinema nacional. Naquele instante, minha experiência com *Arábia* parecia distante de outros filmes que já havia assistido e que se debruçavam sobre o tema do trabalho. A referência que se faz aqui é ao trabalho urbano propriamente, em específico ao trabalho braçal majoritariamente desempenhado por sujeitos de classes menos favorecidas.

Na história do cinema, por mais que consigamos elencar inúmeros títulos onde este tenha papel central nas narrativas, o labor é um tema de exceção. Monterde (1997) elabora sobre uma “imagem negada” do trabalhador, dado que apenas uma parte muito pequena do total de filmes realizados se dedica justamente ao que ocupa o maior tempo consciente do ser humano, o seu trabalho. Por fazer uma certa oposição à ideia de espetáculo, sobre a qual boa parte do cinema se constituiu ao longo dos seus primeiros sessenta anos, o trabalho, numa lógica industrial de cinema, parece ser o exato oposto à distração. O mesmo autor, assim, frisa como ao longo dos anos o tema do trabalho se colocou de maneira mais evidente em momentos de

crise, a considerar, por exemplo, a República de Weimar, a grande depressão dos anos 1930, o pós-guerra e o surgimento do Neorrealismo.

Em se tratando de Brasil, nossa cinematografia certamente tem a marca de personagens trabalhadores em suas narrativas. Seja no documentário ou na ficção, obras que têm destaque na história do cinema nacional trazem consigo o tema do labor em diversas naturezas. A título de ilustração, há que se mencionar o movimento do Cinema Novo que, entre outros atributos, trouxe à tela uma clara vocação para a crítica social na representação das classes populares. Conseqüentemente, em diversas obras o personagem do trabalhador está presente, em geral apresentado na figura do camponês. O trabalho em seu formato doméstico também costura nossa cinematografia. Recentemente muitas produções depositam o olhar sobre figuras como babás, mordomos e empregadas domésticas ao provocar, inclusive, uma reflexão sobre as heranças sociais de um país marcado pela escravidão.

Depois de ter assistido ao filme *Arábia*, refletindo sobre a presença do seu protagonista no cinema brasileiro, chego à conclusão de que não era uma ideia geral do trabalho que guiava minha inquietação, mas sim um personagem em específico. Na miríade de produções que tocam a temática do labor, o recorte mais preciso era o do trabalhador urbano, em especial o operário de obras ou da indústria em sua posição mais subordinada, na linha de montagem, no chão de fábrica. No Brasil, tal figura está presente em obras desde a era silenciosa, passando pelo Cinema Novo, por produções do final dos anos 1970, chegando aos títulos mais recentes. Portanto, ainda que não seja uma personagem predominante, a história do nosso cinema compreende obras que retratam este específico trabalhador urbano. Ora, se diante de um filme contemporâneo como *Arábia* havia a sensação de estar presenciando um certo ineditismo, um passeio pela nossa cinematografia se fazia necessário para buscar outros retratos dessa personagem.

(Re)Visitando obras protagonizadas por operários, o que se percebeu de pronto foi uma certa recorrência. Algumas repetições apontavam tendências nestas narrativas, desde temas e fatos que moviam a trama até fórmulas imagéticas que se assemelhavam, independentemente do contexto histórico em que foram realizadas. O esforço da mão de obra, o acidente de trabalho, o espaço das fábricas, o confronto entre trabalhadores e instâncias superiores, além de elementos como a casa do operário e a estrada foram algumas das repetições mais recorrentes.

Paralelamente, alguns períodos históricos detiveram maior atenção no percurso de assistir aos filmes. Tanto a virada da década de 1970 para 1980, quanto os anos mais recentes (de 2015 até o presente deste trabalho), são momentos nos quais as obras audiovisuais protagonizadas por operários urbanos são mais numerosas – ou pelo menos mais localizáveis – na cronologia do nosso cinema. Além disso, são dois momentos históricos de grandes transformações na realidade do trabalhador brasileiro.

O final da década de 1970 é marcado por manifestações de retomada do movimento operário no Brasil que, desde o golpe militar de 1964, foi violentamente reprimido pelo regime. A revolta dos trabalhadores, em especial os metalúrgicos, por melhores condições culminou em greves históricas, com destaque para aquelas da região do ABC paulista entre os anos de 1979 e 1981. Para além das conquistas das classes operárias – a exemplo de um novo formato sindical mais independente e lideranças que seriam incorporadas pelo cenário político nas décadas seguintes –, os levantes provocaram uma antecipação de profundas mudanças institucionais que levaram ao arrefecimento do regime militar naquela década. O impacto das greves foi tamanho que diversas produções cinematográficas, tanto documentais quanto ficcionais, se dedicaram ao registro das greves e do operariado brasileiro. O teórico e crítico Jean-Claude Bernardet (1980) inclusive delimita a década de 1970 como o momento em que a figura do operário ganha papel mais evidente nas narrativas cinematográficas brasileiras.

Em contrapartida, o que se percebe no presente é a condição de um operário desassistido, individualizado e cada vez mais refém de práticas que o precarizam. Desde o governo Collor (1990-1992), o Brasil acompanha uma prática de políticas econômicas neoliberais em crescimento a níveis globais. Tanto os governos Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) quanto os do Partido dos Trabalhadores (2003-2016) – ainda que com diferenças fundamentais em políticas sociais – deram continuidade a movimentos como a terceirização de estatais, a flexibilização do trabalho e a informalidade. Nos anos que se sucederam ao golpe de 2016, reformas profundas na legislação modificaram a realidade trabalhista e previdenciária da classe trabalhadora. Autores como Ricardo Antunes (2015; 2018; 2020) observam as irrefreáveis metamorfoses no mundo do trabalho ao longo dos anos recentes. O próprio avanço tecnológico trouxe novas práticas de trabalho. De acordo com Tom Slee (2017), no

seu livro *Uberização*, para muitos empreendedores da economia “uberizada” não há interesse no contrato social que assegura ao trabalhador uma condição saudável. O filósofo André Gorz (1982) e o economista Guy Standing (2020) sugerem, respectivamente, uma “não-classe” ou a classe do “precariado” para representar o conjunto de pessoas que trabalham em condições informais ou de subemprego, cujo número é cada vez maior.

Produções recentes do cinema brasileiro contemporâneo abordam tal metamorfose a partir de personagens que enfrentam o trabalho temporário, a carga horária excessiva, a informalidade, a demissão sem justificativa e outros abusos. Mais do que isso, são obras que certamente tocam em questões de classe, mas que agregam a elas camadas a partir do gênero, raça, sexualidade, entre outros aspectos passíveis de uma leitura sociológica mais complexa que, conseqüentemente, dá à classe operária uma pluralidade para além da posição na cadeia produtiva.

Diante de tais percepções, a inquietação que move esta pesquisa se expandiu. Se antes o interesse se colocava em uma única obra audiovisual, as reflexões sobre as recorrências e os contextos históricos provocaram um efeito elástico e as materialidades agora se configuram num conjunto. São dezesseis os filmes que compõem o objeto deste estudo: *A queda* (1978), de Ruy Guerra e Nelson Xavier; *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós; *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman; *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman; *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós; *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade; *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper; *Ruim é ter que trabalhar* (2015), de Lincoln Péricles; *Arábia* (2016), de João Dumans e Affonso Uchoa; *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim; *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone; *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano; *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2018), de Marcelo Gomes; *Planeta Fábrica* (2019), de Julia Zakia; e *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Jr. Fica clara, a partir das obras contempladas, a intenção de contemplar personagens operários que exercem suas funções em obras de construção e, principalmente, em fábricas. O operário urbano e suas diferentes funções é uma figura emblemática na história e aqui frisamos que nosso recorte observa especificamente os trabalhadores fabris e da construção civil. O que moveu a imersão nestes filmes foram as recorrências entre eles, a tentativa de identificar

tendências nas obras protagonizadas por operários no cinema brasileiro. A proposta, vale frisar, não foi a de contemplar tais obras em suas totalidades narrativas, mas recortar delas o que chamava a atenção nesse percurso, no intuito de montar conjuntos de imagens reincidentes, independente de pertencerem a obras (e tempos) distintos.

Entretanto, se o que inicialmente movia esta pesquisa era a percepção de uma “novidade”, por que investir justamente em imagens que se repetem em afinidade? É nesse ponto que uma nova camada é somada a este estudo. A partir da aproximação de imagens semelhantes e, à primeira vista, representando algo fechado em si, propomos, sempre que possível, investigar nelas algumas atualizações. Por exemplo, ao reunir imagens cuja afinidade se dá na representação do acidente de trabalho, ultrapassar esse motivo primeiro para perceber certas atualizações, por menores que sejam, em gestos, elementos pontuais, enquadramentos. Nestes pequenos desvios, é possível apreender algo que não necessariamente está presente na concretude da imagem, mas sugerido por ela. O momento histórico a qual pertencem, assim, poderia ser reconhecido para além de marcas mais evidentes como o figurino, a ambientação e a própria qualidade da imagem. Nas repetições temáticas e de fórmulas imagéticas se dá a possibilidade de apreender uma realidade impossível de ser registrada.

É nesse sentido que o filósofo Alain Badiou (2009, p.30) defende que “o real é o ponto impossível da formalização”. Em sua reflexão, qualquer fórmula seria incapaz de representar em sua materialidade o que é da ordem do real. Ele lembra que, para Bazin, o cinema consegue fazer o registro da realidade no que se encontra fora do quadro. E ainda que a fórmula em si não consiga apresentar o real à superfície, é justamente a partir dela que o impossível existe. O real, assim, é documentado na impossibilidade da fórmula. Ainda mantendo uma perspectiva baziniana, para além da sugestão de um realismo que é automaticamente capturado pela câmera, há também a participação do espectador que, dotado de uma retórica e ativo enquanto um ser histórico, interfere no real sugerido pela imagem. Bazin (1991, p. 41), assim, é claro ao afirmar que “o filme não é constituído apenas por aquilo que vemos”. Neste sentido, na apresentação de *O realismo impossível*, o pesquisador Mário Alves Coutinho elabora, a partir de reflexões de Bazin e Comolli, que o cinema moderno e contemporâneo se manifesta muito mais por suas faltas e subentendidos – capazes de sugerir uma realidade. Realidade esta que se apresenta fora de um alcance

imediatamente, dissimulada ou cegada pela luz, “ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas” (COMOLLI, 2008, p. 150).

Identificar, absorver e pontuar tais atualizações muitas vezes disfarçadas nas imagens certamente é um processo dotado de subjetividade. Foi preciso, portanto, organizar um pensamento que distanciasse este trabalho do puro empirismo, sem ignorar a subjetividade necessária para a análise das imagens que compõem este estudo. As montagens aqui apresentadas visam respeitar os dois tempos históricos trabalhados nesta pesquisa (1978-1983 e 2015-2020) a partir de uma coexistência. Tal possibilidade se dá justamente pela afinidade entre imagens pertencentes a tempos distintos que, reunidas, se conectam pela repetição temática ou de fórmula. Da mesma forma que se aproximam, estas mesmas imagens entram em choque. Algo novo surge deste choque, algo que se faz notar a partir do encontro entre o ocorrido e o agora. O conceito de imagem dialética, elaborado por Walter Benjamin, sustenta nosso método de montagem de sobrevivências (Didi-Huberman) que, reunidas e ao mesmo tempo em choque, abrem e cristalizam o tempo em suas durações (Bergson, Deleuze), permitindo assim o “clarão” sobre o qual elabora Benjamin. Um clarão que ilumina as leituras suscitadas através das montagens.

As leituras são propostas a partir da reflexão de diferentes autores e combinadas com as percepções subjetivas do pesquisador. A combinação de conceitos e métodos que dão base às montagens de recortes, bem como as reflexões direcionadas a cada uma delas, sustentam o texto numa lógica metametodológica. Essa escolha muitas vezes resulta numa porosidade que entendemos ser positiva quando diante das imagens aqui propostas. Isso não significa uma total liberdade nos processos e leituras, há certamente uma gramática a ser respeitada. Contudo, as aberturas oferecidas pela construção heterogênea potencializam novas possibilidades a partir dos resultados e discussões aqui apresentados. Refletindo sobre a metametodologia, Miranda (2003) parte de Michel Serres ao não vincular a ciência às limitações do particularismo, mas sim percebendo as potências das abordagens híbridas em produzir uma “obra aberta e exposta à análise e à transformação permanentes”. Segundo o autor, tudo é potencialmente experimentável e vivenciável, seja no campo concreto ou no abstrato. Nosso trabalho, neste sentido, certamente tem seu percurso limitado por regras, recortes e montagens. Ainda assim, há a

pretensão de uma apresentação arejada que, de alguma forma, convoque o leitor a também participar de maneira crítica, a partir de suas percepções e repertório (teórico e imagético) particulares.

No processo de assistir e reassistir aos filmes propostos, percebeu-se neles fatos, gestos, elementos e espaços que se repetiam em imagens. Por sua recorrência, agrupamos as durações mais evidentes em imagens do operário no cinema brasileiro dos períodos antes mencionados. O choque entre imagens dialéticas apresentou tendências que foram organizadas em categorias, como o acidente de trabalho, os confrontos e a casa do operário, por exemplo. A partir do total de categorias levantadas, organizamos três eixos por afinidade de sobrevivências que, em seu anacronismo, compreendem a potência do que se conserva e do que se atualiza nas imagens. Cada um desses eixos se configura como análise principal desta pesquisa. Por apresentarem as vivências de tal trabalhador, nominamos os eixos a partir da lógica do dia útil. São os seguintes:

Mãos à obra: os espaços onde o operário exerce seu trabalho, como a fábrica e a construção civil; a relação do corpo em movimento com estes espaços, as máquinas e ferramentas das quais faz uso; a interrupção deste fluxo a partir da recorrência do acidente de trabalho e as sequelas que tomam o corpo dos personagens; o trabalhador em estado de exaustão que se apropria dos espaços de trabalho para o descanso.

Acerto de contas: o trabalhador em conflitos a partir do confronto direto com instâncias superiores (o patrão, o Estado) ou mesmo ideológicas e geracionais; a formação de grupos que, no coletivo, dialogam sobre suas realidades e planejam ações; a figura de um trabalhador em maior visibilidade que lidera o coletivo e representa os interesses do grupo.

Fora do expediente: os personagens fora de seu espaço de trabalho; a casa do operário como um ambiente de diálogo e/ou solidão; as trocas afetivas em relações românticas e/ou sexuais; as perspectivas de futuro a partir das relações entre pais e filhos e suas ausências; os múltiplos deslocamentos do operário, seja da casa ao trabalho, nas possibilidades de recreação pelo caminho ou em retirada na descoberta de novas possibilidades.

Com tais eixos de análise e suas respectivas categorias, não propomos definir completamente uma identidade operária a partir das imagens. As recorrências certamente indicam marcadores identitários das personagens que analisamos, mas estas não são as únicas, tampouco exclusivas do operário. É sabido que o acidente, as reuniões, os deslocamentos, e os desdobramentos a partir de tais categorias, por exemplo, não são vivenciados apenas pelo operário de fábrica e da construção civil. Trabalhadores que desempenham ofícios diferentes dos que abordamos aqui experimentam ações, espaços, tempos e eventualidades semelhantes. Expomos essa consciência de antemão porque, ao lidar com a montagem de recortes cuja seleção inclui a subjetividade do pesquisador, não intencionamos observar nossos objetos de maneira definitiva, muito menos definidora. No processo de perceber repetições, coletá-las e reorganizá-las há a probabilidade de não contemplar outras possibilidades que estas obras oferecem. Isso não invalida as montagens e leituras aqui propostas. Pelo contrário, é a partir da validação dos recortes apresentados que outras perspectivas tendem a se manifestar. Na compreensão que tem das imagens e na forma como se propõe, este trabalho convida também para outras percepções. Há uma tentativa de evitar uma excessiva dureza que, em acordo com Serres, limita as potências da criatividade.

Por mais judiciosa que uma ideia se apresente, ela se torna atroz se reina sem partilha (...) Nenhuma solução constitui a única solução: nem tal religião, nem tal política, nem tal ciência. Resta a única esperança, de que esta última possa aprender uma sabedoria tolerante que as outras instâncias jamais souberam aprender e nos evite um mundo homogêneo, loucamente lógico, racionalmente trágico (Serres, 1993, p. 141-142).

É necessário ainda salientar que nossa opção por incluir curtas e longas-metragens, documentários e ficções, não se dá apenas pela escolha subjetiva e pela tentativa de abranger a pluralidade de produções acerca do personagem operário no cinema brasileiro, o que por si só já justificaria nossa escolha. Aliás, tal escolha muitas vezes gera montagens nas quais os recortes podem soar destoantes devido à natureza das obras a que pertencem. Ainda assim, o choque entre eles encontra os objetivos do trabalho. No percurso da pesquisa, notamos como uma parte considerável de imagens que poderiam compor nossas categorias são recorrentes em todos os formatos de filme, sejam eles curtos ou longos, ficcionais ou documentais. Unidas em temática e/ou forma, muitas vezes ocorre de uma imagem destoar das demais e, assim, provocar outras reflexões. O esforço em compreender a *realidade*

do operário não deve se depositar apenas em narrativas do documentário. Veremos adiante, por exemplo, como Kracauer observa indícios da história disfarçado entre artifícios da narrativa. Bazin (2017, p. 90), ao se debruçar sobre *A grande ilusão* (1937), de Jean Renoir, elabora sobre um realismo “que não é o da cópia, mas uma reinvenção da exatidão [que dá] o detalhe ao mesmo tempo documentário e significativo”. Ele escreve sobre a necessidade de certa invenção e não de uma simples reprodução documental, já que (em Renoir) a exatidão do detalhe é “tanto um fato da imaginação quanto observação da realidade”.

Assim sendo, e dado esse panorama, a definição do principal objetivo desta pesquisa cabe aqui de maneira mais clara: buscar localizar e compreender como as imagens do operário sobrevivem e se atualizam em obras do cinema brasileiro realizado em dois momentos históricos (1978-1983 e 2015-2020). Os objetivos específicos que guiam este trabalho são os seguintes:

- Partindo da proposição de montagens, pontuar e compreender tendências em filmes brasileiros protagonizados por operários, levando em consideração imagens que se assemelham em temática e/ou formas, entre obras distintas.
- Contextualizar as imagens e entendê-las à luz da história, estabelecendo conexões entre o presente do pesquisador, os filmes selecionados e a realidade do operário no Brasil em dois tempos históricos: 1978-1983 e 2015-2020.

* * *

A proposta de estrutura da tese compreende cinco capítulos principais, além dos textos de apresentação e considerações finais. Como o título deste texto de apresentação, os capítulos são nominados numa lógica do dia útil de um operário. Além da apresentação (*Despertador*), há o capítulo de fundamentação teórica (*Café com pão*), Contextualização histórica (*Bater o ponto*) e os três capítulos que se

referem aos eixos de análise a partir das tendências (*Mãos à obra*, *Acerto de contas* e *Fora do expediente*).

Exceto pelo capítulo de contextualização, os demais são apresentados a partir de uma experiência imagética pessoal. As imagens que abrem cada um dos segmentos (*Café com pão*, *Mãos à obra*, *Acerto de contas* e *Fora do expediente*) são, em sua maioria, fotografias registradas pelo próprio autor. Acompanhadas de um relato particular, elas introduzem alguns dos pensamentos que serão abordados ao longo do texto. Esse gesto instaura um movimento que a memória faz do micro ao macro, convidando o leitor a acessar também suas próprias memórias, seu banco de imagens pessoal. Diante e através das montagens, propomos reflexões que, como antes colocado, não se querem fechadas em si. No percurso do texto, somos acompanhados de autores que iluminam nossas discussões, contudo, há tantos outros que caberiam nesse processo e que poderiam oferecer caminhos alternativos para nossas análises. Ainda que representem o traço escolhido para o entendimento das imagens, as possibilidades que elas suscitam estão para além do que o trabalho apresenta. Assim, os breves relatos que antecedem a análise também reafirmam a instância subjetiva presente na pesquisa. Isto posto, vale agora antecipar do que trata cada um dos capítulos da tese.

Os principais fundamentos desta pesquisa são apresentados no primeiro capítulo. A estrutura do texto inicia por uma reflexão a partir da cultura visual e o papel das imagens (incluindo as do cinema) como documentação da história. Na sequência, adentramos no processo de seleção de imagens, que assume o método intuitivo proposto por Henri Bergson (e Gilles Deleuze) ao assumir o corpo do pesquisador — e sua memória — como uma imagem-central que regula todas as imagens em seu entorno. Por fim, o capítulo expõe o método de montagem das imagens que sobrevivem entre os dois momentos históricos aqui estudados, propondo o choque entre elas a partir da coexistência de tempos. A repetição de temas (Kracauer) e fórmulas (Warburg) possibilita a percepção de um tempo não cronológico abrigado pelas imagens dialéticas (Benjamin) que o cristalizam (Deleuze, Didi-Huberman) na materialidade visual. São reflexões e métodos que sustentam e possibilitam analisar as imagens selecionadas. Por isso, esse é o primeiro capítulo do trabalho, nominado “Café com pão” por se configurar como a base sobre a qual se apoiam as montagens propostas nos capítulos de análise.

Quando bate o ponto em seu local de trabalho, o operário registra o momento em que chega, seus intervalos e seu horário de saída. É por isso que intitulamos o segundo capítulo de “Bater o ponto”. Nele, delimitamos os momentos históricos aos quais pertencem os filmes abordados. Ao contextualizar historicamente as imagens utilizadas, o capítulo potencializa a leitura das relações entre elas, localizando-as no tempo. Mais do que isso, também cumpre a tarefa de justificar nossas escolhas, tanto a dos dois tempos eleitos, quanto a dos filmes selecionados. Apresentando os períodos históricos tratados na pesquisa, o texto utiliza fatos, dados e leituras que marcam a realidade do trabalhador urbano no cenário social e político brasileiro. Incluem-se aí pontos como a ação de sindicatos, as manifestações populares e suas conquistas, o crescimento neoliberal, as reformas na legislação e as metamorfoses no mundo do trabalho nestes períodos. Em seguida, discorreremos sobre os filmes selecionados produzidos em cada um destes momentos e como os refletem em suas escolhas estéticas e narrativas.

É então que iniciamos os segmentos onde são apresentadas as montagens de sobrevivências e suas leituras. No terceiro capítulo, colocamo-nos diante de imagens do operário em seu exercício laboral e seus espaços. O título “Mãos à obra” faz referência direta ao momento em que os personagens são apresentados a partir do trabalho. As duas primeiras montagens são compostas por imagens de *fábricas*. Diante delas, percebemos nas imagens externas um certo fascínio na forma como são enquadradas. O portão da fábrica rende uma específica discussão sobre a presença, ou não, do humano nos planos que a registram pelo lado de fora. Em seu interior, a abertura e a profundidade de campo encarnam um olhar privilegiado que tudo observa, sugerindo uma ordem de vigilância, sobre a qual refletimos a partir de Foucault. Alguns choques entre as imagens também permitem observar uma mudança de paradigma entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle (Deleuze) ou do desempenho (Han). O capítulo segue apresentando o “*corpo-máquina*”, onde reunimos registros do trabalhador em operações com ferramentas e máquinas que muitas vezes se incorporam na composição das imagens. Indicam a servidão de um apêndice vivo (o corpo do trabalhador) a um mecanismo morto (a máquina), conforme Marx. O choque entre os tempos, na comparação entre algumas das obras abordadas na pesquisa, também coloca em perspectiva a ideia do trabalho repetitivo como alienador, o que alguns dos recortes contemporâneos parecem

questionar de maneira mais veemente. Logo após, pensamos sobre algumas táticas que os trabalhadores encontram para “driblar” a dureza da disciplina, como a recusa ao trabalho e o descanso no espaço laboral. Ao final do capítulo, a partir de uma nova montagem, observamos as imagens de *acidentes e doenças de trabalho*, outra recorrência frequente entre os filmes de operários. Através delas, pensamos no teor coletivo e individual que trazem consigo, que expressam seus tempos e contextos. Imagens de outras naturezas também apreendem o acidente que, enfim, lemos como a manifestação de destruição imposta pelo sistema de produção aos operários.

Em seguida, observamos as imagens que expressam a luta dos operários de maneira mais flagrante. Em “Acerto de contas”, o segundo capítulo de análises, propomos montagens a partir de três categorias de sobrevivências. Iniciamos com aquelas que registram os *confrontos* dos operários entre si, com a polícia, com os patrões, com o Estado. Em boa parte dos recortes, a recorrente frontalidade de corpos proposta pela *mise-en-scène* enfatiza a presença de polos em desacordo. Por vezes, os confrontos são observados através da colisão entre os corpos, pelo movimento da câmera e pelo ritmo acelerado da montagem. Em outras, ele é apenas sugerido, demarcado pelos diálogos ou pelo posicionamento de corpos que não entram em contato direto. Assim, as propostas de Deleuze acerca da imagem-movimento e da imagem-tempo acompanham as reflexões sobre tais escolhas. Além disso, uma detectável crise na ação (evidente nas obras mais recentes), é observada como uma tendência no cinema contemporâneo, conforme Rancière. Na sequência, o capítulo apresenta os recortes que se referem à *reunião* dos trabalhadores, desde pequenas discussões até as grandes assembleias. A partir da leitura que propõem sobre o romantismo, Löwy e Sayre acompanham nossas reflexões acerca do coletivo registrado pelas imagens e a relação que elas têm com o desencantamento provocado pelo mundo capitalista. O registro de operárias em alguns dos recortes também suscita reflexões sobre a presença feminina no movimento (e nos filmes). Do mesmo modo, a montagem dá a ver que as reuniões não necessariamente expressam consensos: mesmo unida, a classe expressa disputas e desentendimentos que a complexificam. Por fim, na terceira categoria, os recortes se debruçam sobre as *figuras de liderança* presentes nas obras analisadas. As imagens em primeiro plano dão rosto aos líderes e enfatizam sua importância na organização da massa. Luís Inácio Lula da Silva é certamente uma presença constante na montagem e é a partir

de sua figura histórica que propomos uma leitura final acerca da sobrevivência de suas imagens.

O último capítulo de análises se concentra em vivências do operário que estão para além do trabalho propriamente e do movimento de luta. O nomeamos como “Fora do expediente”, porque a ele incorporamos imagens onde os personagens disfrutam de um tempo supostamente livre. Talvez os recortes apresentados nessa tendência em particular sejam os que tenham exigido um maior tateamento, dado que as tendências anteriores encontram mais respaldo na produção acadêmica sobre o tema. As três categorias que compõem o capítulo são *a casa do operário*, *as relações de intimidade* e os *deslocamentos*, espaços e vivências que certamente não são exclusivos do operário. Nossa intenção em apresentá-las é também a de ultrapassar as imagens mais flagrantemente atreladas ao operário no cinema. E também a de perceber as potências políticas que residem nas ações e espaços aparentemente menos urgentes. Chamar a atenção para estas imagens também é uma forma de perceber o operário para além da sua posição numa cadeia produtiva. Ao observar o operário em outros enquadramentos que não o da obra, da fábrica ou da rua, os filmes, de alguma forma, rompem com uma ordem que os submete a determinados espaços e tempos. Conforme Rancière, há uma reconfiguração do que é da ordem do sensível entre os objetos comuns. Assim, as montagens fazem perceber, mais uma vez, o coletivo e o individual, além das configurações familiares, de determinados papéis de gênero e sexualidades que oferecem diferentes camadas componentes da classe operária. Também estão nelas a solidão que expressa certo desamparo do trabalhador, e que, ao mesmo tempo, provoca nos personagens uma autoconsciência. Além disso, os recortes da casa dos operários flagram um embaralhamento entre os espaços laborais e os de intimidade e descanso. Ao final do capítulo, perceberemos as imagens de deslocamento sob diferentes prismas: a do operário que escapa de sua realidade e experimenta vivências inéditas, a do tempo perdido entre o trabalho e a casa, a da migração de trabalho em trabalho em busca de melhores condições e também uma atualização da personagem do retirante, tão presente na cinematografia brasileira.

Há um derradeiro segmento, que nominamos de “Boa noite”, que compreende nossas últimas considerações. Nele, passamos o dia em revista e observamos o

encadeamento do trabalho. Também avaliamos suas limitações, potências e perspectivas de continuidade.

Primeiro Capítulo

Café com pão

1.1 Por que imagens?

Quando inicio a escrita deste primeiro capítulo, o Brasil está prestes a entrar em seu segundo ano da pandemia do novo coronavírus. Desde o primeiro grande alerta, em março de 2020, deixei Porto Alegre e voltei temporariamente a minha cidade natal, Campinas do Sul, no interior do estado. Vivendo com meus pais desde então, passo a maior parte do tempo em meu quarto, onde, remotamente, assisto às aulas, leciono e participo dos grupos de pesquisa. Entre este antigo espaço revisitado (meu quarto) e as reflexões que desenvolvo sobre meus objetos de pesquisa (as imagens do operário no cinema brasileiro) uma coincidência se coloca: do outro lado da rua, de frente ao meu quarto, a construção de uma casa é iniciada no segundo mês de pandemia. É impossível fazer qualquer coisa sem perceber a obra, seja pelos sons incômodos e repetitivos, seja pela imagem que domina meu campo de visão toda vez que olho para fora. Com meu celular, faço um registro da obra e dos operários que nela trabalham a partir da janela do meu quarto (fig. 1). Mais tarde, compartilho essa mesma imagem na minha conta no Instagram.

Figura 1. Pela janela, registro operários em uma obra de construção civil.



Fotografia registrada pelo autor.

Observando a imagem registrada por mim mesmo, penso sobre a forma como delimito a obra e seus personagens. Os elementos que decidi enquadrar e os que optei por excluir do quadro. Percebo assim a betoneira, a rampa provisória em madeira, a falta de equipamentos de segurança, o azulado do céu que imprime um certo calor. Por que fiz esse registro e por que o fiz dessa forma? Não conversei com nenhum dos operários, tampouco os conheço. Não sei para qual empresa ou patrão eles oferecem seus serviços. Atento para a imagem e o que ela revela sobre os operários enquadrados nela, mas também sobre minha percepção enquanto alguém que registra e observa o registro. Vem a certeza, então, de que, quando decido pesquisar sobre operários no cinema brasileiro, o faço a partir da imagem. Não trago em mim a experiência deste específico trabalhador urbano, nem a herdo de meus pais. Acredito ser necessário que me coloque assim, de partida, primeiro porque deixo claro que esta pesquisa se assume a partir das imagens que percebo e, segundo, porque atribuo a estas mesmas imagens a potência que lhes é devida.

Se hoje é notável certa banalidade e uma crise das imagens, muito se deve a sua fácil produção, reprodução, circulação e manipulação. Em tempos de pandemia, essa relação parece ainda mais evidente. Para além da fotografia e do cinema, marcos visuais no moderno, a comunicação no contemporâneo se dá nas práticas de registros visuais promovidos pela facilidade tecnológica, e se coloca nas artes, na informação e nas relações interpessoais. É necessário perceber, por exemplo, o uso das redes sociais e sua relação com as imagens como marca fundamental da cultura no contemporâneo. Nos espaços virtuais, o uso irrestrito que se faz de informações imagéticas provoca fenômenos como o dos memes e o das falsas notícias. Assim, num momento em que todas as imagens são colocadas sob suspeita, a posição tomada aqui de início é a de perceber a imagem como um artefato de expressão da cultura. Em maior ou menor grau, toda a imagem carrega em si um processo de manipulação, mas também é sempre produzida num determinado tempo e num determinado espaço. É precisamente em seu caráter de registro (que inclui interferências) que lhe é conferido o atributo de documentação da história.

Nem sempre às imagens foi dada a solidez que muitos estudos contemporâneos atribuem a ela. Por muito tempo, o visual foi usado apenas como ilustração nos estudos da história, quase sempre acompanhado da linguagem escrita, ou compartimentado na história da arte. Essa questão começa a ser problematizada

a partir do que o historiador americano William Mitchell chamou de “virada pictórica” ou “virada visual”. As práticas de significação social que encarnam as imagens mostram que estas estiveram em todos os objetos de conhecimento e, portanto, fica evidente a necessidade de olhar para a história cultural sob o prisma do visual. Essa redescoberta da imagem como uma interação complexa mostra que tanto olhar como ler podem ser atos de problemática igualmente profunda, sendo que a imagem nem sempre depende ou é completamente decifrável a partir da textualidade (MITCHELL, 1994, p. 16). Os estudos da cultura visual permitem o entendimento da imagem como um universo que não se resume à ilustração representativa da linguagem visual, tampouco ao signo.

Uma das discussões fundadoras para a definição do campo é distinguir os conceitos de visão e visualidade. A primeira diz respeito aos mecanismos físicos do olhar, que têm a ver com sua dimensão fisiológica propriamente. É sobre a segunda que se dedicam os estudos de cultura visual. A visualidade não deve ser percebida como algo automático num processo natural, mas sim através de construções que partem de códigos ideológicos que permeiam as relações do sujeito com o mundo (MITCHELL, 2002). Ela traz consigo, assim, o peso de um dado contexto histórico em uma determinada sociedade. Mitchell pontua ainda que o conceito dialético de visual não pode bastar-se apenas como a construção social do campo visual, mas também o seu oposto, a construção visual do campo social.

Assim sendo, as imagens representam um dos polos deste campo. Contudo, para que ele seja contemplado em sua totalidade, é necessário que se pautem a experiência visual, que inclui necessariamente a percepção. Aumont (2002, pp. 82-83) lança mão da constância perceptiva como base da apreensão do mundo visual. O reconhecimento do espectador na imagem apoia-se no que é rememorado, num arquivo de figuras, objetos e arranjos espaciais guardados na memória. A constância perceptiva se coloca na contínua comparação entre o que o espectador vê no presente e o que ele já viu em momentos passados. É por isso que Aumont afirma que o reconhecimento que se dá pela imagem faz parte do conhecimento, mas também encontra as “reservas” do espectador que, a partir delas, pode transformar as imagens e suscitar outras. Reconhecer e rememorar são, assim, processos que se conectam. Neste sentido, Mitchell apresenta como importante à cultura visual tudo o que é visto, olhado, mostrado e também o que fica invisível, escondido e disfarçado (2002, p. 178).

Mesmo partindo das superfícies, o entendimento da cultura visual considera também as possibilidades que não estão flagrantes nas representações. Ao contrário, Crary (2012, p. 13) aponta que, no início do século XIX, a ruptura com os modelos vigentes de visão teve a ver com uma “vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano”. Diferentes maneiras de olhar criam novos regimes de representação e vice-versa e, como colocam Walter & Chaplin (2002), os modos de olhar passam pelos contextos históricos, pelas relações de poder e também pela psicanálise: a identificação, o fetichismo, o prazer e o significado têm papel fundamental na compreensão das imagens como mediadoras.

Numa perspectiva fenomenológica, deposita-se na representação não o real puro e verdadeiro, mas um enigma: o que está figurado na imagem requer um desvendamento. A percepção, desta forma, se coloca no visível da imagem sobre a qual o observador atribui significados. Há que se pontuar que neste processo o observador não está sozinho, visto que atribui significado a algo pensado por um outro. Além disso, o olhar de quem vê, de acordo com Merleau-Ponty (1971), é lançado de um corpo que é parte do mundo. Uma das permissões da arte, então, é a comunicação entre realidades individuais. Ela media percepções particulares que, no final das contas, estão situadas em um campo compartilhado. Assim, “é mesmo verdade que os ‘mundos privados’ se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 23).

Há um dinamismo inerente aos estudos da cultura visual que impede a afirmativa de uma percepção individualizada. Evitar este olhar no procedimento de uma análise visual, aliás, é um cuidado básico, já que seria equivocado universalizar uma interpretação individual. Em outras palavras, Sérvio (2014) parte de uma visão que Nestor G. Canclini lança sobre a cultura ao afirmar que o significado das coisas, eventos e pessoas não é inerente a elas mesmas. A cultura reivindica que o significado dos objetos culturais parte de uma construção que se localiza em um tempo e um espaço específico e que, portanto, tem natureza mutável. Ainda que estes objetos possam ser estudados à luz de certas atualizações, é preciso que em sua análise esteja compreendido o seu contexto histórico.

E é pela vastidão de possibilidades de abordagens e objetos no campo visual que se faz necessária uma delimitação do estudo a uma forma ou um tipo específico da cultura visual. Assim, ainda que as próximas páginas em determinados momentos se detenham em imagens de outra natureza, o objeto principal desta pesquisa são as imagens de operários no cinema brasileiro. A reflexão sobre elas se dá em sua materialidade, mas também no que nelas está invisível, o contexto histórico e possibilidades de leitura. Dado o esforço de inferir no cinema um registro da realidade, há que se considerar a imagem para além do que o quadro apresenta.

1.1.1 Cinema como indício histórico

A documentação do real pelo cinema se dá pela materialidade contida na imagem, mas não se resume a ela: partindo do que os filmes mostram, ou deixam de mostrar, um pensamento que se insere no contexto de exibição se faz possível. É inegável que valores sociais e dilemas morais presentes nas narrativas cinematográficas têm parte na construção do imaginário de uma determinada sociedade. De acordo com Kracauer (2009), sobre o espaço reservado a uma determinada época na história se pesam muito mais as manifestações culturais do que os próprios juízos da época sobre si mesma. Assim, a natureza inconsciente dos elementos culturais requer interpretação. Como bem coloca Andrade (2019), os objetos culturais para Kracauer representam indícios que fazem compreender mudanças sociais e históricas. Considerando-os como mediadores, não se deve restringir a análise dos objetos culturais neles mesmos, mas também deve-se considerar a interação entre estes e os sujeitos. Sujeitos estes que observam, que participam, que consomem, mas também que realizam e produzem.

O desenvolvimento de novas técnicas, bem como a mudança nos regimes de percepção postos pela modernidade, faz do cinema um dos principais objetos culturais desde este período. Gutfreind (2009, p. 135) lembra que a abordagem de Kracauer sobre a relação entre cinema e realidade “é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato”. Perceber no cinema uma forma de documentação dos valores de uma determinada sociedade, para Kracauer (2009), vai para além de seu

conteúdo: a forma do filme também é reveladora. Assim, não só o que se vê, mas também o que está escondido nas imagens, o que está disfarçado, ou distorcido em representações fantasiosas, comunica os desejos, repressões e códigos sociais.

Neste sentido, Ferro (1992, pp. 86-87) frisa a necessidade de partir sempre das imagens, buscando nelas não somente uma forma de desmentir, ilustrar ou confirmar os saberes da escrita, mas sim associar o filme ao mundo que o produz. O historiador deixa claro que o filme, para ele, não é considerado sob um ponto de vista semiológico e não vale somente por aquilo que ele testemunha, mas também pela forma como autoriza determinada abordagem sócio-histórica. Por isso, a análise requer a construção de relações com aquilo que não é do filme, o que inclui “o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo” (idem). De acordo com Ferro, só assim seria possível compreender não somente a obra, mas também a realidade que ela representa. E isso não se dá apenas no cinema documentário: os filmes de ficção abarcam uma porção muito grande do que é da ordem do involuntário e inesperado. É precisamente em certos “lapsos” do criador, da ideologia e da sociedade que é possível resgatar certos reveladores privilegiados já que

Eles [os lapsos] podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe uma matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la (FERRO, 1992, p. 88).

Para além das permissões mais recorrentes levantadas por Pierre Sorlin (1985)¹ sobre o cinema como análise histórica - a de carácter documental e a de carácter analítico -, Alves (2016, p. 28) acrescenta a consideração do cinema como recurso histórico, extravasando a ideia do filme em si. O cinema representaria assim, a um só tempo, uma manifestação concreta de aspectos que o definem e o excedem. Deste modo, seria cara à história a perspectiva da relação entre o filme e seu contexto, as implicações entre filme e época, determinadas transversalidades entre vários filmes e

¹ Dos vías extremas entre las cuales se abre un gran abanico de compromiso, se ofrecen al historiador cuando aborda el cine: por una parte, buscar en los filmes lo que es puramente documental, y utilizarlo como material primario para una síntesis original; por otra parte, considerar las realizaciones fílmicas como conjuntos, en que la inserción de cada elemento reviste una significación, y tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación, la organización de las distintas partes constitutivas del filme (SORLIN, 1985, p. 37).

ainda as questões de recepção. Para ele, o cinema quando considerado evidência histórica, permite experimentações e reflexões que dão a ver “novas relações (cognitivas e afetivas) com a memória que nos define enquanto indivíduos e enquanto comunidades” (ALVES, 2016, p. 29).

Por isso, não se coloca que os filmes revelam tão somente uma visão de mundo individual de seus realizadores, mas também certa (in)consciência social presente no contexto de produção e que é seguida pelos criadores. Andrade (2019) aponta que, para Kracauer, compreender os filmes como documentos da verdade ultrapassa os limites do que está explicitado na narrativa. A realidade social se esconde justamente entre os elementos exaltados². Um paralelo entre o historiador e o cinema é feito por Gutfreind (2009) no sentido de que o primeiro dá existência ao que já está morto e o segundo emprega naturalidade ao invisível. A câmera que registra a fisicalidade e a superfície das coisas acaba por também compreender tudo o que escapa ao que é de ordem material. Gutfreind (2009, p. 141) elabora que, na visão de Kracauer, “o cineasta e o historiador são materialistas por vocação, porém precisam saber hospedar coisas invisíveis, pois essas possuem o poder de modificar a nossa existência”.

Como forma de ilustração, resgato nesse momento imagens do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Realizado e lançado no período entre as duas grandes guerras, o longa tem um diálogo direto com a Crise de 29 e a grande depressão econômica que persistiu durante a década de 1930. O filme traz momentos que se conectam à questão operária: a realidade nas fábricas, a miséria das classes desfavorecidas, as manifestações sociais. Não convém aqui abordar a narrativa como um todo, mas observar rapidamente ambas as imagens que apresentam o protagonista em um dia normal de trabalho (fig. 2). O que se vê em planos abertos são atividades triviais na linha de montagem, na qual os trabalhadores operam em funções manuais repetitivas. Tão repetitivas que, quando sai para um rápido intervalo, o protagonista continua a exercer os mesmos movimentos com mãos e braços. O que

² O autor aqui se refere em específico à obra *De Caligari à Hitler* (1988), na qual Kracauer propõe uma análise sócio-histórica do período entre o final da primeira grande guerra e o que antecedeu o regime hitlerista. Em suas análises, o sociólogo aponta aspectos sociais e morais que levaram uma parcela da classe média (grande consumidora cultural) a apoiar o projeto totalitário de Hitler. Segundo Kracauer, os filmes produzidos no referido período já apresentavam elementos indicadores de uma construção ideológica.

a composição oferece de maneira flagrante na imagem passa pelo tratamento cômico que imprime o protagonista atrapalhado. É partindo dessa camada do visível em corpos operando máquinas que a imagem dá a ver o modo de produção vigente na época, no qual os trabalhadores exerciam funções de maneira seriada e repetitiva. A ausência de uma proteção assegurada aos operários é percebida na falta de equipamentos de segurança e se expande à sabida precariedade de direitos trabalhistas. Na caracterização jocosa que Chaplin confere ao personagem em seus lapsos motores, compreende-se também a exploração sofrida pelo operário, cujos reflexos são notáveis no próprio corpo. Para além de percepções mais específicas manifestadas no invisível, pode-se notar também uma crítica geral ao sistema capitalista, dado que as imagens escancaram a ilusão na promessa capitalista do indivíduo independente. Não se pretende, ao se levantar tais fatos, reduzir as imagens a uma interpretação metafórica. Contudo, é notável como, a partir do que a cena traz de físico, se revelam certos anseios daquela sociedade naquela época específica. Se considerada ainda a personagem de Chaplin como um ícone da figura do operário no imaginário popular, as possibilidades de leitura que tais imagens permitem é ainda mais potencializada.

Figura 2. Little Tramp, personagem de Charles Chaplin, na linha de montagem em *Tempos Modernos*.



Elaborado pelo autor. Fonte: *Tempos Modernos*.

Fica evidente, assim, como o imaginário é considerado por Kracauer como um elemento fundamental para a compreensão da experiência social contemporânea. Imaginário este que se constrói majoritariamente a partir dos objetos culturais, lugar

onde o cinema ganha espaço imperativo a partir da modernidade. É pertinente aqui lembrar que Lacan sempre insistiu na ligação estrita entre as palavras “imaginário” e “imagem”, já que “as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens materiais” (AUMONT, 2002, p. 119). Nesse sentido, Christian Metz desenvolve uma teoria de identificação do espectador a partir da abordagem lacaniana em dois níveis: o primeiro é relativo à identificação do espectador com seu próprio olhar, já o segundo trata das identificações com elementos da imagem. Aumont (2002, p. 120), a partir dessa leitura, reforça a imagem cinematográfica como um campo bastante favorável ao imaginário. Ainda que toda imagem seja capaz de encontrar o imaginário (o que resulta em redes que direcionam a identificação do espectador com ele mesmo), as identificações secundárias, aquelas relativas aos elementos da imagem, são muito mais fortes e potentes diante de um filme, em comparação a um quadro ou a uma fotografia, por exemplo.

Todavia, para que o filme desempenhe um papel documentador, Hansen (2009) coloca, no prefácio de “O ornamento da massa”, que ele precisa se inserir no mundo das aparências, nas superfícies do mundo. Ao fazê-lo, o cinema não está se relacionando com o mundo a partir de uma representação icônica, senão como um indício de um processo histórico que, de alguma forma, se comunica com o presente. Assim sendo, consideram-se os produtos audiovisuais nas superfícies que dão a ver o invisível, mas também ao apresentarem repetições, limitações de imagens e temáticas que se atualizam ao longo da história do próprio cinema e que dão a ver a moral, os desejos e o que se reprime em uma determinada sociedade no tempo. Ora, se entre os nossos objetivos está o de compreender as tendências com que se apresenta a figura do operário no cinema brasileiro, partir da superficialidade das suas imagens é fundamental. É das aparências abrigadas por elas que poderemos acessar o invisível e melhor entender os dois momentos abordados neste estudo – através do cinema e à luz de dois momentos históricos.

1.2 Selecionar imagens

Antes de iniciar o processo de escrita deste texto, debati-me com algumas questões pessoais que levaram a definir as temáticas e os objetos da tese. Para além do contexto onde me insiro como indivíduo e pesquisador, precisava localizar alguma evidência pessoal que me colocasse próximo à figura do operário de alguma forma. Se a intenção primeira era a de observar a figura do trabalhador, tanto a origem interiorana como a proximidade com a agricultura familiar direcionavam muito mais ao labor camponês do que ao urbano. Seguir nessa reflexão pouco produtiva ignorava, contudo, algo fundamental na construção desta pesquisa: a experiência pela imagem. No processo de pesquisá-las e de entender-me como um corpo em constante atividade perceptiva, deparei-me com a obra *Il quarto stato* (fig.3), de Giuseppe Pellizza da Volpedo. A tela é das mais populares obras no retrato da classe trabalhadora na Itália e, no meu movimento de agrupar imagens com essa temática, foi um dos primeiros resultados que encontrei numa busca na internet. Diante de tal imagem, abracei a inquietude em buscar uma aproximação pesquisador-objeto de imediato. Neste momento, o movimento de deambular por entre imagens e aprendê-las causou tensão na memória: havia uma réplica desta mesma obra na casa onde vivi minha infância.

Figura 3. VOLPEDO, Giuseppe Pellizza. *Il quarto stato*, 1901. Óleo sobre tela, 293x545 cm. Museu do Novecento, Milão.



Fonte: Google Arts and Culture³

³ <https://bit.ly/3SbloSP>

De imediato, a partir da imagem, acessei a lembrança sobre aquele quadro sempre presente na parede da nossa sala. Por muito tempo, o que chamava minha atenção era o bebê de pernas gordinhas. Depois, achava que o homem ao centro era um dos meus tios e, às vezes, o meu próprio pai, que na época mantinha uma barba robusta. Só mais tarde, na adolescência, minha mãe explicou que se tratava de um grupo de trabalhadores que lutavam por seus direitos. Entrar em contato com a mesma imagem no hoje criou uma espécie de jogo de percepções cruzadas, a do olhar infantil e a do olhar adulto, ambas buscando certa utilidade na obra. Em frente a tela de Pellizza, no presente e ao mesmo tempo, em lembrança a criança busca a semelhança familiar, já o pesquisador busca a figura de seu estudo. São tempos distintos coexistindo numa mesma imagem que se atualiza numa nova percepção. Tal atualização, contudo, só se fez possível em função da própria duração daquela imagem em minha memória. É por durar em mim que O quarto estado abriga, sob minha percepção, tempos distintos em convivência: passado e presente dividem a mesma imagem.

Pensar na possibilidade de coexistência de tempos nos remete ao método intuitivo⁴ proposto por Henri Bergson. O filósofo percebe o tempo de maneira pouco convencional: a organização cronológica dos acontecimentos é substituída por uma percepção qualitativa da temporalidade. A memória, em Bergson, não se trata de uma mera função cerebral de regredir do presente ao passado. O movimento de atualização da lembrança produz ação, e o que era lembrança torna-se novamente percepção no presente. Assim sendo, Gurgel (2012) coloca que a memória não se configura como uma espécie de gaveta onde se guardam as lembranças. A autora afirma que, apesar de grande parte do nosso passado estar em nosso inconsciente, somos a condensação de nossas vivências desde o nascimento. A memória, assim, não se constitui somente do passado, visto que é sempre acessada no agora e nele processada. Sob essa ótica, qualquer percepção, por mais recente e imediata que seja, já faz parte da memória e pode se estender no porvir. Apreender o passado, assim, só é possível ao se adotar o movimento que ele mesmo exerce ao se

⁴ Gilles Deleuze (2012) desenvolve a metodologia e as regras do que ele chama de método do Bergsonismo. Entre as regras de aplicação estão a prova de verdadeiro ou falso, o misto de naturezas (virtual e atual) e as análises a partir da duração.

manifestar numa imagem presente: passa de uma lembrança virtual para um estado atual (GURGEL, 2012, p. 79).

Não parece fortuito trazer ao texto uma experiência bastante pessoal em relação à tela de Pellizza. Foi por estar diante dela que percepções distintas vieram à tona, sendo ambas parte de uma memória que se materializava numa mesma imagem. Esta imagem pareceu, naquele momento, responder em partes a minha indagação em localizar no passado algo que justificasse minha aproximação recente às imagens dos trabalhadores. É claro que esta pesquisa não se sustenta na leitura a partir de experiências necessariamente íntimas das imagens sobre as quais coloco interesse. O episódio antes narrado ilustra, contudo, as potências que as imagens abrigam em sua materialidade. Na qualidade de abrigar no concreto tempos distintos, de reaparecer em atualizações, de repetir formas, gestos e temas, elas compreendem o tempo em sua concretude e, portanto, se colocam como fundamentais no entendimento histórico. Mais que isso, são materiais que facilitam nossa compreensão sobre a memória e a duração.

Quando falo em duração, não me refiro à uma organização quantitativa do tempo em segundos, anos ou séculos. A duração em Bergson se dá de maneira qualitativa e não se trata de uma sucessão de momentos, dado que passados mais antigos se estendem aos mais recentes. A duração é “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2006, p. 47). É possível compreender o tempo na duração de algo a partir das tendências do virtual e do atual. Uma das regras fundamentais do bergsonismo, método proposto por Deleuze a partir da filosofia de Bergson, é a elaboração de uma análise a partir do misto entre tais naturezas. O misto permite notar a complementariedade entre as percepções distintas provocadas pelo virtual e pelo atual: o primeiro, contínuo, se dá como potência, como um devir, um contínuo que se atualiza nos atuais que dão a ver tal potência a partir da sua materialização, o devir concretizado. Neste conjunto de operações concomitantes, em que determinada potência se concretiza em atuais, se dá a duração.

É necessário que se reparta o devir, assim, em ambas as naturezas, o virtual e o atual, para então chegarmos até a multiplicidade que constitui a duração. Por exemplo, nesta pesquisa intuímos o devir operário, cuja potência se materializa em

imagens distintas. De maneira rápida, podemos evocar o trabalhador de fábrica e o trabalhador da construção civil como manifestações atuais do devir operário (e com eles todas as distinções possíveis). Levando em conta o método intuitivo proposto por Bergson, chega-se ao problema que move a pesquisa: De que maneira as imagens do operário sobrevivem e se atualizam no cinema brasileiro?

De início, preciso assumir eu mesmo como um centro de percepção das imagens que se configuram como sobrevivências e atualizações do devir operário. É o meu corpo em suas mais variadas camadas de percepção, que sim se assume aqui em maior grau como o corpo do pesquisador, mas inclui também a experiência cinéfila, a crítica, a do estudo, a familiar, a afetiva entre outras tantas que compõem a memória. É necessário aqui partir da ideia que estamos todos, sempre, na presença de imagens, independente se as percebemos ou não. Nesse universo de imagens que agem umas sobre as outras, prevalece a imagem do meu próprio corpo na medida em que “a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções” (BERGSON, 2010, p. 11). Em Bergson, portanto, o corpo se configura como uma “imagem-central”, dado que é a partir dele que percebemos todas as outras imagens do universo, interferimos nelas pelo nosso olhar e somos interferidos por elas dado que “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (Ibidem, pp. 15-16).

Há que se pontuar a partir da concepção do corpo como centralidade, que a minha percepção traça, no conjunto de imagens que seleciono, as ações virtuais do meu próprio corpo. Aí se coloca o desafio de imprimir, nas análises desta pesquisa, a extensão das percepções particulares para que estas façam sentido também ao leitor do texto. Leva-se em conta, então, as duas definições propostas por Bergson (2010, p. 17): a matéria, que é conjunto das imagens, e a percepção da matéria, que nada mais é do que esse mesmo conjunto de imagens relacionado à ação de uma imagem determinada (meu corpo). Em outras palavras, Bergson (p. 20) escreve sobre um sistema de imagens que compreende a percepção particular do universo, sendo o corpo a imagem-central que regula todas as outras. As mesmas imagens, por outro lado, compõem o universo em si, onde se dá a relação e influência mútua entre elas. Ambos esses sistemas, o universo e a percepção do universo, coexistem.

Já que as mesmas imagens podem entrar simultaneamente nesses dois sistemas distintos, Bergson (p. 21) coloca que cada imagem pode variar em função dela mesma, sofrendo ação de imagens próximas, ao mesmo tempo que todas elas podem variar em função de uma única imagem privilegiada. Faz sentido então que se construa um universo imagético sobre o qual se dará a percepção. Nessa pesquisa, a atenção se volta ao universo do trabalhador urbano, precisamente o operário de fábrica e da construção civil. O esforço se dá, no primeiro momento, na constituição de um conjunto de imagens que apresentam elementos relativos ao universo do operário. Claro que, para isso, parto de uma memória que abriga temáticas e objetos que provocam o reconhecimento do operário nas imagens.

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares (BERGSON, 2010, pp. 114-115).

Como ilustração, exercito agora um esforço em conceber um rápido universo de imagens (fig. 4). Colocando meu próprio corpo como imagem-central, elejo o quadro de Pellizza como um centro de interferência que age sobre as demais imagens ao meu redor. Retomo a tela neste momento porque, como anteriormente colocado, a presença dela em minha infância moldou minha memória. É o passado se dilatando até o presente em uma nova atualização. Hoje, minha percepção imediata perante a tela é a dos corpos em levante, a união de trabalhadores que lutam por seus direitos. Componho assim um conjunto de imagens sob interferência dessa percepção. Tais imagens são coletadas porque, nesse momento, elas me parecem úteis⁵. Em contextos diferentes, já havia tido contato com elas, mas as aproximo neste momento

⁵ Em Bergson, as imagens sobrevivem na memória por poderem apresentar alguma utilidade no porvir: "(...)se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida(...). É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade (BERGSON, 2010, p. 69).

a partir de uma tendência, dentre tantas outras possíveis, no universo de imagens do operário. É a tendência da greve, ou melhor, do levante. Na parte superior do quadro, à direita, um registro da grande greve de operários no Brasil em 1917, à esquerda, os metalúrgicos do ABC em 1979. Nas laterais de O quarto estado, o pôster do filme *Outubro*, de Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, e um cartaz convocando à greve geral e o “Fora Temer!”, em 2017. Na parte inferior, à direita, um frame do filme *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, em que trabalhadores entram em confronto com a polícia militar. À esquerda, cena do filme *Em Guerra*, de 2018, um dos filmes mais recentes que vi sobre a temática, e que também traz o levante de operários como mote.

Figura 4. Imagens de operários sob a percepção do levante.



Elaborado pelo autor.

Nota-se como uma única percepção pode revelar certa tendência dentro um universo imagético que, ao final, é parte de uma dada memória. Nessa pequena e rápida composição, o levante se atualiza em materialidades distintas: em registros

fotográficos que documentam importantes manifestações sociais, numa pintura a óleo finalizada no início do século XX, em um cartaz de convocação à uma greve geral, num pôster de divulgação de um filme soviético, em cenas distintas de um filme brasileiro e outro francês. Ao mesmo tempo em que estão unidas sob um único recorte e atravessadas pela percepção de uma imagem-central, estas mesmas imagens têm relações completamente diferentes entre si. Elas variam em função delas mesmas e em função das demais por proximidade ou distância, mas também variam em função de uma imagem central e privilegiada.

Quando optei por fazer um recorte do operário no cinema brasileiro, passei em revista, na memória, os contatos prévios que tive com filmes que traziam tal figura como centro narrativo. Nesse momento, tudo se cruza de maneira desordenada, do cinema soviético ao brasileiro, dos filmes mudos aos contemporâneos. Para ter certo controle sobre esse processo de vasculhar a memória, direcionei meu olhar aos filmes nacionais. Reassisti a filmes sobre os quais já tinha certa percepção, assisti a outras produções com as quais jamais tive contato. Dessa forma, sempre entendendo minha centralidade perceptiva, propus um passeio na cinematografia brasileira desde seus primórdios, buscando a figura do operário no centro das narrativas. O esforço foi imprescindível porque, mais que apenas atualizar olhares estabelecidos sobre obras já vistas, percorrer nossa cinematografia permite elencar cânones, tão importantes na construção de um dado imaginário, e neles poder resgatar detalhes muitas vezes preteridos numa leitura mais convencional da história. Nessa mesma lógica, há uma investida em valorizar obras nem sempre contempladas na história que construímos a partir dos filmes.

Nesse percurso traçado através da cinematografia brasileira, aproximo-me da *flânerie*, movimento sobre o qual se debruça Walter Benjamin em sua obra, especialmente em “Passagens” (2009). A figura do *flâneur* se configura como um sujeito que percorre uma Paris que começa a se modernizar no século XIX, se colocando assim entre o velho e o novo. Em suas percepções sobre a obra de Baudelaire, Benjamin (1991, p. 35) coloca que “a rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Ao se perder por entre ruas e vielas de uma cidade antes bastante familiar, ele percebe mudanças em sua organização e arquitetura,

ressignificando, assim, os lugares antes acessados. Assim, a cidade e seu próprio corpo (sua percepção) são situados num processo histórico.

Para Biondillo (2014, pp. 8-9), o *flâneur* benjaminiano é uma “figura limiarística” já que, simultaneamente, acessa o passado histórico participando da construção do presente. A autora ainda destaca que, embora muitas vezes a figura do *flâneur* seja associada a de um poeta despolitizado, percebe-se nas análises de Benjamin o propósito de “mostrar como, com as mudanças perceptivas proporcionadas pelas novas formações sociais deflagradas a partir dos meios de produção, revela-se a crise da experiência tradicional, pois esta vai dando lugar à vivência do choque”. É por entre o corpo coletivo que os choques se dão sobre o *flâneur*, que, ao se assumir como figura intelectual, necessita repensar sua condição histórica para que não se submeta às demandas do capitalismo. Justamente por viver no limiar entre passado e presente, o *flâneur* de Benjamin “dispõe de fragmentos da verdadeira experiência histórica e, por reconhecer a distância que o afasta dessa experiência, ele representa a busca por uma consciência histórica atual” (ibidem).

Em Benjamin, os novos modos de produção no século XIX agem diretamente sobre condutas sociais e sobre o aparelho perceptivo humano. Biondillo (2014, p. 14) ressalta que a ideia de um discurso estético, assim, não se finda na leitura acadêmica das artes, mas envolve questões humanas que se dão em um território histórico e político que é o próprio social coletivo. Quando se refere à relação entre estética e política, Benjamin articula também uma relação entre o passado e o presente. Ao fazê-lo, ele chama a atenção para o fato de que, historicamente, não apenas o espaço da cidade se modifica através da arquitetura e dos arranjos sociais, transforma-se também o comportamento humano a partir das mudanças em seu entorno e atualizam-se, a partir dele, os mecanismos de percepção.

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza - o meio em que ocorre - não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinada (BENJAMIN, 2019, p. 58).

Parece, então, fundamental entender-se como um centro perceptivo nesse processo de leitura das imagens que leva em consideração uma perspectiva histórica. Ao percorrer a cinematografia brasileira que trazia o operário como protagonista, fui de *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig e Adalberto

Kemeny, ao curta *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Jr., e nesse trajeto percebi repetições, nuances, aproximações e distâncias entre imagens produzidas em tempos distintos. Contudo, tão importante quanto pontuar os modos que se dão as imagens em diferentes períodos, é localizar a minha percepção no tempo. Em contato com o procedimento da *flânerie* benjaminiana, fica claro que não apenas o entorno se modifica no processo histórico, mas também a maneira como percebemos o mundo é condicionada historicamente.

Do ponto de vista prático, essa percepção historicamente condicionada revela facilidades e desafios que se dão na leitura de imagens de diferentes períodos. Uma maior distância histórica de determinado objeto, por exemplo, costuma oferecer a possibilidade de uma reflexão mais assertiva acerca dele. Por outro lado, perceber nuances presentes em um objeto forjado no agora, ou melhor, cronologicamente mais próximo do perceptor, oferece maior complexidade. Claro que tal condição não se configura de maneira definitiva, entretanto, em estudos que carregam consigo uma perspectiva histórica, nota-se sobre passados distantes um olhar mais enfático (ainda que nem sempre com a profundidade devida), enquanto, para o bem ou mal, o contemporâneo é tateado. Uma possibilidade de melhor compreender a história a partir das imagens se coloca, então, na aproximação entre tempos distintos.

É por isso que, no empenho de entender as atualizações da figura do operário no cinema brasileiro, não me debruço apenas sobre obras contemporâneas. Ao propor um percurso pela nossa cinematografia, coletei imagens produzidas no passado que são imprescindíveis no exercício de rememoração, parte fundamental da narrativa que intento construir a partir do operário. Nesse processo de capturar tudo o que sensibiliza meu olhar, crio uma coleção de imagens, em princípio, desordenadas. Contudo, em acordo com Benjamin (2007, p. 245), o “coleccionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo”, porque entre seus motivos, talvez o mais recôndito seja justamente o de travar uma “luta contra a dispersão”. Por isso, no movimento de coletar e criar uma determinada coleção, objetos afins são reunidos no intuito de “informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (ibidem).

Quando começo a (re)assistir aos filmes que tomam meu interesse, os vejo do início ao fim. Entretanto, para compor minha grande coleção, não seleciono narrativas

completas, filmes inteiros. É como se houvesse um processo de desmontagem, durante o qual apanho fragmentos de um todo. Às vezes um único plano, em outras, toda uma sequência. Os pedaços de filmes que recolho variam em dimensão, mas encontram compatibilidade na materialidade e temática das imagens. Quando fala sobre o ato de colecionar, Benjamin (2009, p. 239) considera imprescindível que o objeto seja desconectado de sua função primitiva com o intuito de, mais tarde, criar uma relação mais íntima com objetos semelhantes a ele. Essa relação da qual fala o filósofo é da ordem da “completude”, que consiste numa grande tentativa de retirar os objetos de uma mera existência e integrá-los a um sistema histórico novo.

Compor uma certa alternativa histórica é o que faz a figura do narrador sucateiro, em Benjamin, sujeito que recolhe tudo aquilo que em princípio se coloca como desimportante ou ignorado pelas narrativas oficiais. Assim, o processo de desmontar filmes e, a partir dos fragmentos selecionados, montar uma nova composição, oferece a possibilidade de uma nova narrativa. Na prática, vale aqui lembrar a figura do *bricoleur* em Michel de Certeau (1998) no seu *A arte do cotidiano*. A bricolagem, em Certeau, se configura como a fabricação de algo novo a partir daquilo que já foi consumido, uma forma de reapropriação de um objeto produzido originalmente para outro fim. Ao subverter tais materiais, o *bricoleur* realiza um trabalho híbrido de ressignificação, ao refletir “o momento vivido e as questões referentes a esse contexto contidas nos materiais disponíveis no cenário atual” (CORRÊA & FRANÇA, 2014, p. 229).

Foi levando em conta algumas das reflexões antes expostas que, em meu “passeio” pelos filmes, pude perceber e selecionar fragmentos que me interessavam. Uma grande coleção de imagens foi composta de maneira bruta, sem que houvesse uma organização premeditada. Diante delas, passei a perceber diálogos que permitiam uma certa aproximação. Partindo de tais semelhanças, e sempre levando em consideração o fato de serem composições de fragmentos pertencentes a tempos distintos, se fez necessária uma sistematização. Agrupar diferentes imagens certamente leva em conta a compatibilidade em formas e temáticas, mas uma reflexão sobre os tempos presentes nelas é fundamental no esforço de percebê-las como registro histórico.

1.3 Imagens em choque

Se, num primeiro momento, recorto fragmentos de filmes sem atribuir a eles grandes significados (inclusive isolando-os de seus contextos originais), logo vem a necessidade de reorganizá-los em uma nova composição e, assim, enxergá-los de uma nova maneira. Ao combinar imagens pertencentes a diferentes filmes, produzidos em diferentes períodos, provooco um choque entre elas. O choque ao qual me refiro aqui não é essencialmente da ordem da oposição temática, tampouco da natureza do dispositivo (ficção e documentário, por exemplo), mas sim o da tensão provocada pelo encontro de tempos presentes nas imagens.

Ao pensar em seu conceito de imagem dialética, Benjamin fala de um encontro entre dois tempos que se dá na imagem. Não o faz, contudo, no sentido de afirmar que “o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado” (BENJAMIN, 2009, p. 505), mas, na verdade, promove uma leitura não usual do tempo, diferente do consecutivo e causal. Por isso que, ao invés de usar os termos passado e presente, Benjamin adota os termos *outrora* (ou ocorrido, a depender da tradução) e *agora* como forma de melhor definir sua compreensão sobre a convivência heterogênea de tempos nas imagens dialéticas. De acordo com Tavares (2012, p. 22), tal imagem “é constituída a partir de um movimento dialético, não no sentido hegeliano, mas de uma dialética que não acaba, não resolve, não dissolve a tensão dos elementos, mas, pelo contrário, potencializa tais relações contraditórias”. Elas não se apresentam, assim, de maneira a sintetizar algo, mas justamente na promoção de múltiplas possibilidades, que “explodem” a partir dos choques temporais. Se constituem como “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 505).

A montagem que se dá a partir de duas imagens não visa a exposição do choque temporal puramente, muito apesar de depender deste encontro. O que se pretende é o seu resultado, algo novo que surge como um clarão que só é possível a partir do choque. É como se uma terceira imagem surgisse quando da montagem entre duas outras já existentes e pertencentes a tempos distintos. Ao posicionar duas imagens, do ocorrido e do agora, em um mesmo espaço, essas não se reduzem aos seus momentos históricos, mas em verdade dão a ver um novo sentido. Assim, “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido

com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética” (Ibidem). Para Didi-Huberman (2011, p. 175), a ideia de uma montagem funciona como a própria operação do conhecimento histórico “na medida em que caracteriza também o objeto deste conhecimento: o historiador remonta os resíduos porque estes têm em si mesmos a dupla capacidade de desmontar a história e de montar o conjunto de tempos heterogêneos”.

Na imagem que apresento abaixo (fig. 5), monto *frames* pertencentes a dois filmes distintos. À esquerda, o francês *A saída dos operários da fábrica Lumière*, um dos primeiros filmes a serem exibidos ao público, no ano de 1895. À direita, o brasileiro *Eles não usam black-tie*, de 1981, que na cena registra a chegada dos trabalhadores na fábrica. Ao unir num mesmo quadro duas imagens cuja distância cronológica é de quase um século, percebo uma afinidade entre elas, que se faz possível a partir do choque. O portão da fábrica em duas imagens distintas parece ser um elemento que abriga certo anacronismo. Claro que as imagens apresentam índices que as localizam no tempo, como as cores e as vestimentas. Contudo, ao perceber no portão uma recorrência no cinema de operários, nota-se um passado que se conserva e um presente que o atualiza e que também é imediatamente lembrança. Neste portão que se repete e que parece enquadrar as figuras humanas sempre de maneira massiva, dando a ver um certo sistema econômico e uma certa forma de produção, a memória age de maneira a construir a história em descontinuidade. Um mesmo elemento imagético expressa o que se conserva no tempo e apresenta, a partir das contradições temporais das imagens, a própria história.

Figura 5. A coexistência de tempos a partir da recorrência do portão de fábrica.



Elaborado pelo autor. Fontes: *A saída dos operários da fábrica Lumière; Eles não usam black-tie.*

É por isso que, em Benjamin (2009, p. 505), somente as imagens dialéticas podem ser “autenticamente históricas”, por serem “imagens não-arcaicas”. Didi-Huberman (2010, p. 192) defende que ser arcaico é assumir um movimento de regressão e usar o passado como base de sustentação. Esse movimento faz faltar o propósito de originalidade, porque deixa de produzir “não apenas a fulgurância do novo, mas também a do próprio originário”. A noção da imagem dialética, assim, alerta-nos para o fato de que a dimensão de uma obra não se deve tão somente ao fator novidade, tampouco unicamente a um dado retorno. O autêntico se faz na coexistência dos tempos e no que essa convivência contraditória produz. Nas palavras de Didi-Huberman,

quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma “imagem autêntica”, no sentido de Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 193, grifos do autor).

São as imagens, portanto, que se configuram como objetos verdadeiros da história. Tal fato não se dá em função do pertencimento de tais imagens a uma dada época já que, se assim fossem, estariam atreladas e imóveis em uma linha temporal. Pelo contrário, elas viajam no tempo, e “se tornam legíveis em um determinado momento da história, em um movimento onde elas se desapegam, saltam, libertam-se do continuum da história para determinar o presente” (TAVARES, 2012, pp. 24-25). Ao se sincronizarem com um certo agora, elas nos possibilitam compreendê-lo, “por

isso Benjamin afirma que cada agora é o agora de uma certa cognoscibilidade, é através das imagens dialéticas que podemos compreender determinada época” (Ibidem).

Na leitura de Didi-Huberman, a máxima benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225) se configura como uma inversão de ponto de vista. Ele defende a necessidade de entender de que forma o passado chega ao historiador e de que maneira ele o encontra em um presente reminescente. Por isso que o modelo dialético apresentado por Benjamin é talvez a única forma de driblar a ideia de um passado fixo. Didi-Huberman (2011, p. 154), assim, sugere uma renúncia ao progresso histórico, a uma ideia de continuidade. Sob tal perspectiva, o historiador deve “adaptar seu saber – e a forma do seu relato – às discontinuidades e aos anacronismos do tempo”. Se pensa através do modelo dialético uma experiência temporal que rompe com a continuidade. Os feitos do passado, dessa forma, não se colocam como peças fixas às que se deve recorrer, mas sim devem ser considerados em seus movimentos através de uma certa recordação que age sobre as construções do presente.

Não à toa, tanto Benjamin quanto Didi-Huberman se referem às imagens como cristais que “abrem” o tempo e possibilitam seu entendimento a partir de outra perspectiva. De fato, ao se pensar no processo de sedimentação, compreende-se como as partículas resultantes de fenômenos distintos se acumulam na formação de uma determinada rocha. Sua conformação no presente depende de processos já ocorridos. Além disso, quando se leva em conta a natureza multifacetada dos cristais, nota-se sua mutabilidade: a depender do ângulo adotado, os cristais revelam facetas distintas e, muitas vezes, contraditórias. Em outras palavras, Didi-Huberman (2010, pp. 117-118) coloca que o cristal “se move sob o olhar que ele suscita”, e que este mesmo olhar provoca uma “cisão reconduzida”, na qual as facetas de um mesmo cristal entram em contraste. Não há, assim, uma “síntese a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese” porque tal processo já é inquietado pela própria natureza movente do cristal.

Em sua trajetória pela filosofia da imagem, Gilles Deleuze produz uma série de reflexões acerca do cinema. Muito de seu pensamento é inspirado na filosofia de Henri Bergson, e é a partir da ideia da duração que Deleuze reflete sobre a coexistência de

tempos, a presença de um virtual e de um atual, nas imagens-cristal no cinema. Antes de adentrar no conceito propriamente, vale aqui aproximar a ideia das imagens dialéticas, em Benjamin, às imagens-tempo, em Deleuze. Olaf Berg (2006, p. 9, tradução nossa) defende que a imagem dialética assegura a ambiguidade entre um evento passado e um índice atual. De acordo com ele, de forma semelhante, “a imagem-tempo mantém a ambiguidade entre a imagem atual e a imagem virtual. Elas se tornam indistinguíveis sem perder suas diferenças. As imagens-tempo oscilam entre atualidade e virtualidade como os ‘clarões’ das imagens dialéticas”.

Da mesma forma que o próprio cristal, a imagem-cristal possui faces que não se confundem, muito apesar de aparentá-lo (DELEUZE, 2018, p. 107). A indiscernibilidade entre elas, na verdade, se constitui como uma ilusão que se dá na cabeça de quem a observa. Como cada uma dessas faces trocam de papéis numa relação de reversibilidade, fica impossível designar a distinção entre elas. Na imagem-cristal, o virtual se torna atual e vice-versa, dado que “são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis”. É próprio destas imagens uma constituição de natureza dupla e mútua na qual se dá a indiscernibilidade entre virtual e atual, ou entre o presente e o passado. Nelas, a imagem atual e a imagem virtual que lhe corresponde, nunca deixa de abrigar elementos distintos. Contudo, tais distinções são indiscerníveis. É por isso que Deleuze elabora sobre um regime de trocas que permite o prolongamento da relação atual-virtual. A cristalização, então, faz com que a imagem seja ao mesmo tempo presente e passado, “ainda presente e já passado, a um só tempo, ao mesmo tempo”, sendo que “o presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual” (idem, p. 120, grifo do autor). Recorrendo a Bergson, Deleuze defende então dois aspectos coexistentes: por um lado a percepção e por outro a lembrança.

A imagem-cristal se faz, assim, como uma fundamental operação do tempo (idem, p. 123), em que “o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo”. Dessa forma, o tempo se desdobra sempre em presente e passado. Ele se divide ao mesmo tempo que se desenrola, porque, concomitantemente, o presente passa e o passado se conserva. O que se vê no cristal é essa cisão do tempo.

A imagem-cristal não era o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal (...) [que] não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, entretanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual é a outra (...). O que se vê no cristal é, portanto, um desdobramento que o próprio cristal não para de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo *Distinguir-se*, distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los sem descanso (DELEUZE, 2018, pp. 123-124, grifo do autor).

Por dar a ver o tempo, o cristal opera num sentido dialético ao abrigar presente e passado, nunca se reduzindo completamente a um ou outro, mas possibilitando trocas constantes entre o regime virtual e o atual. O tempo que vemos nele, assim, não é o da ordem cronológica, mas o que abriga conjuntamente a percepção e a lembrança. Dessa forma, imagens com esse caráter operam o tempo todo na constituição da memória, que sim dá a ver o passado, mas sempre a partir de um olhar inscrito no presente. Permitem uma leitura complexa do ocorrido e do agora, nunca se colocando tão somente em um ou outro, mas sempre permitindo uma influência mútua. Sendo assim, tempos distintos se apresentam de maneira anacrônica e indiscernível. Ao final, na impossibilidade de uma distinção definitiva, o que se vê é o que o *entre-tempos* produz.

Se fala aqui, portanto, de uma imagem que sobrevive. Uma virtualidade que dura porque se atualiza o tempo todo em novas versões que a materializam. Como lembrança pura que é sempre imediatamente passado, as imagens virtuais “estão sempre se conservando ao longo do tempo” (DELEUZE, 2018, p. 121). Deleuze evoca Felix Guattari ao definir que o cristal do tempo pode ser também sonoro: a imagem cristal é um estribilho por excelência (idem, p. 138). Esse bordão que sempre retorna se opõe e, ao mesmo tempo, se mistura a outros elementos. Um presente que passa, um passado que se conserva.

Perceber o que se conserva no tempo, então, é uma forma de olhar a história. Como abordado no início deste capítulo, Kracauer percebe na repetição de temas em objetos culturais, aqui especificamente o cinema, algo que pode ser revelado, ou melhor, documentado do ponto de vista histórico. A partir do que se refletiu anteriormente sobre os anacronismos nas imagens dialéticas e nos cristais do tempo, é nítido que há algo a ser provocado também por tais imagens. Elas se conservam justamente pelo fato de reaparecem constantemente ao longo do tempo. Ao ganhar

corpo e forma, é como se uma imagem do passado invadissem o presente e vice-versa. Elas resistem a uma organização temporal linear e sobrevivem de maneira anacrônica, como se pudessem viajar no tempo e estar presentes, de maneira simultânea, em momentos distintos.

No universo dos operários, alguns fatos se repetem em obras de diferentes períodos. Mais do que apenas os fatos em si, os gestos e a maneira de representá-los estão presentes nas imagens. Abaixo (fig.6), provooco o choque entre uma cena do filme *Arábia* (2017) e a tela *En såret arbejder* (1895), do dinamarquês Erik Henningsen. O acidente de trabalho é o que produz a afinidade entre as imagens. Esse fato do passado se conserva no tempo e se atualiza em uma imagem do presente. Dessa forma, é como se a sobrevivência do acidente compreendesse, a partir da repetição em choque, uma coexistência de tempos. Montadas num mesmo espaço de forma a serem vistas simultaneamente, as imagens mostram o tempo fragmentado. E se prontamente o que se percebe é uma afinidade (o acidente e sua representação), alguns dissensos se mostram ao determo-nos nas imagens, evidenciando ainda mais as contradições temporais. A notar como a imagem do filme isola a figura central do operário acidentado, não permitindo que se vejam os rostos de seus companheiros, identificados como tais apenas pelos seus uniformes. Ao contrário, a posição de corpos na tela de Henningsen sugere a mesma consternação de quem assiste à cena, mas estes corpos têm face, os rostos estão presentes na imagem. As diferenças aparentemente banais entre as imagens podem marcar o momento das atualizações. Assim, ao mesmo tempo, se coloca a afinidade do fato e os dissensos do tempo. Um tempo que não se reduz ao número (2017, 1895), mas que é indiciado a partir da materialidade da imagem.

Figura 6. O acidente de trabalho como sobrevivência.



Elaborado pelo autor. Fontes: Arábia; Statens Museum for Kunst (SMK)⁶

Quando elabora sobre as imagens sobreviventes, Didi-Huberman (2013, p. 29) toma emprestado de Aby Warburg o conceito da *Nachleben*. O termo dá conta de uma ideia do pós-viver, como se um ser do passado não parasse de sobreviver, conservando sua existência ao longo do tempo. Nestas imagens, é como se o presente apresentasse sempre o passado que detém, ao mesmo tempo que revela passados distintos que o compõe. Por estarem sempre sobrevivendo, conservam um passado latente que se materializa no presente. A convivência heterogênea dos tempos complexifica o próprio tempo histórico que, para além de uma lógica de causalidade, opera em sobreposições.

Portanto, mais que ampliar as possibilidades de abordar as imagens e suas relações, o conceito da sobrevivência permite uma concepção da historicidade que é análoga àquela de Benjamin sobre as imagens dialéticas. Para Tavares (2012, p. 47), a ideia da sobrevivência também faz uma crítica à linearidade do tempo porque, por um lado, “ela anacroniza o presente, enchendo-o de passados” e, por outro, anacroniza também o passado, cujas forças “invadem recorrentemente o presente, não sendo mais uma origem absoluta”, dado que a origem mesma se constitui a partir das impurezas do tempo.

⁶ <https://bit.ly/3xwo4k6>

Didi-Huberman também fala da necessidade de um choque, um encontro que provoca algo novo para que então se possa acessar tais sobrevivências. Nas suas palavras:

É necessária, me atrevera dizer, uma estranheza a mais, na qual se possa confirmar a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para acessar os múltiplos tempos estratificados, as sobrevivências, as largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o *mais-que-presente* de um ato: um choque, um desgarramento do véu, uma irrupção ou aparição do tempo, aquilo que tão bem colocaram Proust e Benjamin sob a denominação de memória involuntária (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43-44, tradução nossa, grifos do autor).

Sobre a questão do anacronismo, retorno aqui a Aby Warburg para expor o seu *Atlas Mnemosyne* que, ao reunir imagens que dialogam ao mesmo tempo em que se chocam, permite relacionar tempos históricos distintos. Tal relação se dá sem, no entanto, imprimir uma organização cronológica entre passado, presente e futuro. Como visto anteriormente, certas imagens trazem consigo a potência de resgatar o passado a partir da memória, e assim fazem coexistir o ocorrido e o agora numa lógica de descontinuidades. A impressão de que as imagens “viajam” no tempo parece se concretizar nas montagens que provocam choques temporais entre elas. Esse “caráter de a imagem estar em um movimento de fluxo e de refluxo interminável” nos coloca diante de um tempo que se apresenta a partir da fratura (LACERDA, 2014, p. 12). Segundo a autora, no Atlas de Warburg tudo se coloca a partir de um movimento que se dá de maneira caleidoscópica entre pensamentos e imagens. Michaud (2013) lembra que no seu projeto do Atlas, Warburg se apoia na compreensão da história como repetição, ao levar em conta a máxima nietzschiana de que conhecer historicamente é reviver. Warburg, através da fotografia, assimila a história como um gesto de retomada, e aponta esse poder que as imagens têm de serem revividas. Neste eterno retorno, sempre que voltam, as imagens ganham outro enfoque. São experimentadas de novo em novas realidades.

As sobrevivências que provocam esse movimento ganham sustentação nos gestos que se repetem como “cristais de memória histórica”. A cristalização do tempo na imagem se apresenta pelas “fórmulas emotivas que condensam figuras, expressões e conteúdos carregados de emoções e afetos primitivos que sobrevivem ao longo do tempo” (LACERDA, 2014, p. 12). Esse fenômeno é contemplado no conceito da *pathosformel* (ou fórmula de *pathos*), termo que foi apresentado por

Warburg no início do século XX, em uma conferência em que ele reflete sobre o resgate de uma cultura pagã pelos renascentistas através da transmissão de formas⁷. Batista (2014) observa que as fórmulas de *pathos* não são pré-estabelecidas ante as manifestações que as revelam. Não há um original a partir do qual são produzidas cópias. Tais fórmulas só podem ser acessadas partindo do conjunto de suas recorrências históricas, o que torna impossível encontrar um ponto de origem. De qualquer forma, o que Warburg defende é a existência de uma determinação que afeta diretamente o ato criador. Por mais que se queira original, o artista não tem como driblar as formas expressivas já cunhadas por seus antepassados, justamente porque tais fórmulas já fazem parte da memória.

Como antes mencionado, essa transmissão de formas pode ser observada através da composição de painéis com imagens produzidas em diferentes momentos. Abaixo, como exercício ilustrativo, crio uma montagem num mesmo espaço que deflagra uma recorrência pela forma: a do trabalhador que olha diretamente para o observador diante da imagem. Começando pelo lado esquerdo na parte superior, um *frame* de *São Paulo, A sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, seguido abaixo por uma imagem de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e pela tela *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral. Do lado direito, a imagem colorida é um trecho de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2018), seguida de um still do filme *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979). Se voltarmos a imagens mais remotas do que o ano de 1929, provavelmente encontraremos outras que abrigam essa mesma fórmula. Além disso, é quase possível “prever” a continuidade dessa recorrência no futuro justamente por seu acúmulo de atualizações no tempo.

⁷ Warburg observa a repetição de poses, gestos e expressões no desenho *A morte de Orfeu* (1494), de Albrecht Dürer, quando comparada com outras imagens que relatam o mesmo tema, mas provenientes de outros momentos históricos. Ver imagens em Batista (2014, p. 16).

Figura 7. Tendências pela fórmula: o operário encara o observador.



Elaborado pelo autor. Fontes: *São Paulo, a sinfonia da metrópole*; *Viramundo*; *Enciclopédia Itaú Cultural*⁸; *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*; *Braços cruzados, máquinas paradas*.

A partir das reflexões até aqui levantadas acerca dos tempos da imagem e levando em consideração suas temáticas e fatos, seus elementos e gestos, além da forma como são registrados, percebi nos choques entre as imagens algumas recorrências nas narrativas sobre o operário no cinema brasileiro. Utilizando dessa montagem de choques em que se colocam elementos contrastantes em conflito

⁸ <https://bit.ly/2Xeu4JO>

(temporal), surge uma nova constatação. Assim, se disponho imagens com alguma afinidade num mesmo espaço a partir de alguma tendência, é também para pontuar dissensos entre elas. Dissensos esses que não se reduzem ao ano em que foram produzidas, mas que assumem um olhar temporal qualitativo. Dessa forma, se pela afinidade é possível fazer coexistir tempos diferentes num mesmo espaço, alguns indícios conflitantes entre as imagens permitem localizar atualizações. Ao buscar as sobrevivências nas imagens, encontro uma virtualidade que nunca para de agir e que ganha corpo nos atuais, estes sim capazes de carregar em sua materialidade a potência de documentação de uma determinada época.

No meu flunar pela cinematografia brasileira, desmontando filmes, coletando partes deles que me chamavam a atenção e organizando-as a partir de afinidades sobreviventes, percebi uma maior frequência de imagens produzidas em dois momentos específicos. No contemporâneo, em filmes realizados a partir dos anos 2015, e em obras realizadas na virada da década de 1970 para 1980. Não se trata de uma mera coincidência, dado que são dois períodos de grande transformação sociopolítica na realidade do trabalhador brasileiro, além de uma grande produção de obras audiovisuais voltadas à figura do operário. Assumo, dessa forma, estes dois tempos como um recorte que permitiu tanto a percepção das sobrevivências nas imagens — que tornam possível uma temporalidade fragmentada nas montagens —, como também os elementos conflitantes entre elas, o que proporciona a compreensão da história a partir da materialidade. Antecipo aqui que me detenho mais a esses dois momentos históricos no capítulo 2, que é dedicado aos contextos históricos em que foram produzidas as imagens presentes na análise desta pesquisa.

Vale ainda, ao final deste capítulo, reforçar os personagens que elejo com marcadores específicos que guiam a escolha das imagens. O universo do trabalhador urbano inclui uma grande diversidade de personagens, que vai do funcionalismo público ao trabalho doméstico. Nesta pesquisa, reitero, ganham a atenção especificamente o operário de fábrica e o da construção civil e este recorte por si só já restringe o número de obras que se enquadram nas análises. Ainda assim, há que se assumir que todo o processo de selecionar imagens é muito mais sobre exclusão do que inclusão de títulos. Isso se dá tanto pelo caráter intuitivo dessa pesquisa, como já mostrado até aqui, mas principalmente por uma limitação que se faz necessária na detenção do controle sobre as análises. É certo que alguns títulos e imagens poderiam

ser incorporados neste trabalho para além daqueles selecionados. O próximo capítulo, que trata dos dois momentos históricos eleitos para criar os choques entre as imagens, também se coloca como uma construção reflexiva que justifica as escolhas das imagens das quais me aproprio.

Segundo capítulo

Bater o ponto

O método que escolhemos para analisar as imagens neste trabalho, como apresentamos anteriormente, leva em conta a aproximação de tempos distintos. No processo de assistir e reassistir aos filmes brasileiros protagonizados por operários ao longo da história, dois momentos detiveram uma maior atenção. Trata-se do período entre os anos de 1978 e 1983, bem como o momento mais recente, compreendido entre os anos de 2015 e 2020. Certamente estes dois tempos não foram eleitos ao acaso, tampouco levando em conta apenas nossa subjetividade (sem, no entanto, ignorá-la). Em ambos os períodos, é possível elencar uma numerosa produção de obras audiovisuais que categoricamente elegem operários como o centro de suas narrativas. Mais que isso, são dois momentos de grandes transformações da realidade do trabalhador brasileiro. Assim, este capítulo apresenta brevemente um panorama social e político do país especialmente no que toca diretamente a vida do trabalhador urbano nos dois referidos momentos. Além disso, apresentamos, entre curtas e longas-metragens, as obras audiovisuais que irão compor nossas análises nos capítulos seguintes.

Exploramos aqui informações e dados históricos condensados que consideramos de fundamental importância na construção desta pesquisa. Primeiro, porque cumprem um de seus aspectos basilares, que é o de justificar nossas escolhas e responder duas perguntas essenciais: Por que estes períodos? Por que estes filmes? Segundo, pelo motivo de contextualizarem as imagens que utilizamos em nossas análises. Sabemos que, ao defender nosso método, frisamos a intenção de retirar as imagens do todo da narrativa, atribuindo a elas novas leituras a partir das relações construídas entre elas. É vital que fique claro que, ao fazê-lo, não buscamos desprezar narrativas e momentos históricos. Pelo contrário, é justamente levando em consideração seus contextos que podemos alcançar observações mais complexas e contundentes. Afinal, o método consiste em aproximar imagens a partir de temáticas e formas (o que chamamos de sobrevivências) para, em seguida, buscar nelas a possibilidade de uma diferença, de um dissenso. Dissenso esse que pode ser melhor compreendido através da história.

Tendo em mente o que será apresentado a seguir, o leitor acessa as análises, nos capítulos três, quatro e cinco, com maior independência e melhor compreendendo o que vê. É a ideia da imagem para além da imagem. É certo que o texto recuperará no futuro, sempre que necessário, algumas das informações aqui apresentadas,

talvez em mais detalhes, a depender da análise. De qualquer forma, entendendo de antemão em que momento tais imagens foram produzidas e de quais obras foram retiradas, nossas análises de sobrevivências serão potencialmente enriquecidas. Por isso, a seguir, apresentamos os dois referidos tempos sobre os quais se debruça nosso trabalho. De maneira a organizar as informações, optamos pela apresentação cronológica. O texto abre pontuando brevemente marcos históricos que consideramos relevantes sobre a realidade do trabalhador urbano, seguido pela apresentação das obras que serão objeto de nossas análises. Essa organização é a mesma nos dois tempos, primeiro o período de 1978-1983, depois 2015-2020.

2.1 Um tempo

Para melhor compreender o cenário brasileiro no período que tratamos neste trabalho, há que se voltar no tempo e pontuar momentos históricos que definem a trajetória do operário no Brasil. Retornamos aqui ao início do século XX, quando se expande a classe operária a partir do surto industrial do período. Antunes (2011) aponta o contexto da superexploração do trabalho e a subordinação do Brasil em relação aos países centrais e hegemônicos como fundamentais na eclosão da Revolução de 1930 e a política varguista de industrialização do país. O getulismo foi marcante para o movimento operário brasileiro, dado que se instituiu ali uma legislação trabalhista fundamental no projeto de industrialização brasileira. Vargas atendeu reivindicações trabalhistas como o direito de férias, a redução da jornada de trabalho, o descanso semanal remunerado, o direito à greve, entre outras pautas da luta operária. Contudo, ao fazê-lo, o presidente as apresentou “como se fosse uma dádiva aos trabalhadores assemelhando-se a uma forma de Estado *benefactor*” (idem, p. 82). Recebendo o apoio de assalariados urbanos, Vargas conseguia manter certo equilíbrio na manutenção de um projeto burguês. Assim, ao mesmo tempo que atendia determinadas reivindicações, o getulismo exerceu grande repressão sobre lideranças operárias e sindicais de esquerda, principalmente após o ano de 1935, com a Aliança Nacional Libertadora. Nas palavras de Antunes,

no âmbito sindical havia uma clara oscilação no movimento sob liderança do PCB entre aceitar, de algum modo, certa presença do Estado na estrutura sindical e lutar pela plena autonomia, liberdade e independência sindicais frente ao Estado e à burguesia. Essa oscilação impediu que a oposição à estrutura sindical herdeira do getulismo – uma variante de sindicalismo de Estado – fosse efetivamente conquistada (ANTUNES, 2011, pp. 82-83).

A prática sindical deste período ficou conhecida como “velho sindicalismo” (em oposição ao novo sindicalismo, que abordaremos mais adiante). Não se incluem nesse período as manifestações sindicais anteriores aos anos 1930, onde o movimento operário travou lutas históricas muito inspirado em ideias libertárias. Por mais que houvesse organizações sindicais ligadas ao Estado, é mesmo a partir da ditadura varguista que há um encolhimento dos sindicatos livres em prol dos sindicatos estatais. O velho sindicalismo, portanto, se configura como sindicalismo de Estado. Muitos historiadores percebem no sindicalismo estatal o objetivo de amenizar choques possíveis na luta de classes. Isso porque, de acordo com Zanetti (1993), tal sindicalismo se configura como corporativo, claramente influenciado por um pensamento de conciliação de classes, sem grande participação efetiva de trabalhadores e ainda sustentado por impostos sindicais e pelo assistencialismo.

A mudança do modelo estatal para o novo sindicalismo remonta ao golpe militar de 1964. O golpe faz reger no país um Estado altamente repressivo em relação aos movimentos sociais. O regime se coloca como uma ruptura na sociedade brasileira em vários níveis, sendo eles econômicos, políticos e sociais. De acordo com Zanetti (1993), por se dar também no nível sindical, essa ruptura obriga operários a buscar novas alternativas de luta, que dão origem ao novo sindicalismo. O projeto capitalista dos governos militares, como defende Antunes (2011), apresentava uma estrutura produtiva bifronte: por um lado, a um mercado interno bastante seletivo (composto principalmente pelas elites e uma certa classe média), foi estruturada uma produção de bens duráveis; por outro, se desenvolveu um polo dirigido para a exportação de produtos primários e industrializados. Tal organização modificou as relações de trabalho, que vão da diversificação de tarefas a uma maior burocratização das fábricas. Esse novo modelo desenvolvimentista resulta numa maior concentração de renda e, como consequência, no empobrecimento dos setores assalariados.

Em paralelo às profundas mudanças no mundo do trabalho, há o endurecimento do regime militar com o AI-5. O país atravessa um período de censura e violência, onde a tortura, os assassinatos políticos e o exílio se colocam como prática do Estado. Toda a forma de reivindicação, neste cenário, é violentamente reprimida, o que certamente dificulta a luta dos operários por melhores condições de trabalho. O controle agressivo é ainda mais intensificado após as greves de Contagem (MG) e Osasco (SP) no ano de 1968. Centenas de sindicatos passam a sofrer uma

interferência ostensiva do regime militar e, de acordo com Zanetti (1993), os mais fortes e ativos são consequentemente os mais atingidos, com a prisão, exílio, tortura e denúncia de milhares de lideranças. Toda repressão sofrida pelos movimentos sindicais os obriga, então, a repensar sua ação numa reformulação do movimento a partir de novas bases.

Em meados da década de 1970, com a crise na economia mundial e o fracasso do chamado milagre econômico em solo brasileiro, além de um certo abrandamento do período mais duro do regime militar, há um expressivo movimento da classe operária e dos sindicatos no país. Para Antunes (2011), esse novo movimento dos trabalhadores se estruturava em bases que se diferenciavam daquelas relativas ao período pré-golpe, no qual prevalecia a movimentação de operários das empresas estatais. Na transição dos anos 1970 para 1980, era o operariado metalúrgico que se apresentava como o grupo mais proeminente nas lutas operárias. De fato, são as maiores greves do ABC paulista que ilustram um novo quadro das lutas sociais durante e após um período de violenta repressão do regime militar.

A base para as grandes greves metalúrgicas entre os anos de 1978-80 se colocou na luta contra o trabalho de superexploração. Certamente várias eram as reivindicações presentes, sendo a principal delas a do arrocho salarial. Mesmo assim, ainda que a principal pauta de reivindicação tivesse caráter econômico, pelo confronto com o regime militar e burguês, as greves expressavam clara manifestação política. Antunes (1992, p. 167) escreve que as manifestações dos metalúrgicos resultaram “da ação espontânea dos trabalhadores, enfatizando que a presença do sindicato operário (...) foi marcante e mesmo cotidiana em toda a atuação do proletariado metalúrgico”. Para ele, os três momentos das greves operárias do ABC marcam um novo patamar da luta de classes no Brasil, depois de um longo período de repressão. Todavia, as três grandes greves (1978, 79 e 80) apresentaram particularidades que as diferenciam entre si.

A mobilização contra os baixos salários e a prática de arrocho pelo regime militar ganhou força quando, em 1978, ocorreu a denúncia de que o regime havia manipulado dados da inflação durante o ano de 1973 e provocado alterações diretas nos salários dos metalúrgicos. Diante dessa mobilização, os sindicatos intensificaram sua campanha de protesto contra as práticas do regime, levando os operários metalúrgicos à greve. Trabalhadores de diversas fábricas, como Mercedes-Benz,

Saab-Scania, Volkswagen e Ford, organizaram as ditas greves parciais de 1978. São consideradas parciais porque o registro é de mobilizações que assumiam diversas formas e durações. Em geral, se configuravam em paralisações onde os trabalhadores organizavam o “braços cruzados, máquinas paradas” no interior das fábricas, o que, de acordo com Antunes, desencadeou uma ação que oscilava entre uma resistência defensiva e certa ofensividade (1992, p. 168). Dias após o início das greves, um acordo foi firmado entre empresas e trabalhadores metalúrgicos do ABC que, ainda que não tivessem obtido a taxa total reivindicada, conquistaram um considerável aumento salarial.

Para Sandoval (1994), as greves de 1978 funcionaram como um prelúdio para ações amplificadas nos anos que vieram logo após. Se naquele ano a atividade grevista surgia em pequenas greves, geralmente restritas a determinados estabelecimentos e de menor duração – o que, para o autor, sugere uma atuação mais cautelosa dos líderes e dos trabalhadores –, em 1979 as manifestações, apesar de menores em número de ocorrências, angariaram o dobro de grevistas engajados, chegando a quase um milhão de trabalhadores. Em 1979, a greve ganhou proporções de uma greve geral metalúrgica mais ofensiva e com a realização de diversas assembleias e forte atuação dos sindicatos. Já em 1980, apesar de assumir a forma de uma greve geral com a mobilização massiva de trabalhadores, ao longo de seus 41 dias o movimento foi perdendo intensidade. Antunes (1992) escreve que, da mesma forma que as greves anteriores, havia uma clara luta contra a superexploração do trabalho, além de uma busca pela melhor organização dos trabalhadores e sindicatos nas fábricas. Em seu caráter político, tal mobilização não foi capaz de romper a lógica da ditadura e os trabalhadores foram derrotados.

Entre os legados das greves compreendidas entre os anos de 1978 e 80, Sandoval (1994) destaca a organização desenvolvida entre os trabalhadores de base, que conectou o sindicato da categoria às redes de operários. Essa marca do novo movimento sindical veio acompanhada de expressivas reivindicações que afirmavam uma maior autodeterminação da classe em relação a seus empregadores e ao Estado. Há também um deslocamento entre as categorias do setor mais tradicional (têxtil, couro e cerâmica) – que eram dominantes no movimento sindical populista –, para a categoria dos metalúrgicos, que eram menos numerosos no período anterior a 1964. Um dos grandes impactos, portanto, das greves do ABC foi a introdução dos

sindicatos como “verdadeiros contendores na arena política” (idem, p. 153). Isto porque, até então, toda a negociação de contratos sociais com o regime militar se restringia aos políticos, além da Igreja e da ala progressista dos industriais. A luta dos sindicatos na exigência de direitos políticos em favor dos trabalhadores de maneira independente (sem interferência do Estado), além de uma maior participação da classe trabalhadora, teve como consequência “a contestação do cronograma do governo para o retorno completo a um governo civil democraticamente eleito” (idem, p. 154). Segundo Sandoval, é pela agitação em torno das reivindicações por direitos trabalhistas e por uma organização política em torno dos sindicatos que os trabalhadores desempenharam uma antecipação de mudanças institucionais, que por certo não eram parte dos planos políticos do governo.

Vale ainda destacar toda a geração de novos líderes sindicais que, em posição mais assumidamente militante, assumiu de maneira tática um retorno imediato à democracia. Além dos estudantes universitários, as lideranças que compunham o novo sindicalismo formavam um dos principais grupos da sociedade a desafiar frontalmente o governo, seja pelas mobilizações populares, seja pelas paralisações de atividades econômicas basilares. É nesse cenário de efervescência que despontam figuras marcantes da história do país, como Luís Inácio Lula da Silva, e entidades como a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Partido dos Trabalhadores (PT).

É válido também destacar um certo contraponto ao que foi apresentado até aqui, partindo de recentes estudos acadêmicos que propõem uma certa revisão acerca das práticas do “novo sindicalismo”. De acordo com Santana (1999), são evidentes os avanços proporcionados por tal modelo de sindicalismo, mas, ao mesmo tempo, este formato mostrou-se pouco eficaz em realizar tarefas a que se propunha (em clara crítica à militância do passado), modificando alguns de seus eixos de atuação ao longo do tempo. Assim, a proposta de uma mudança radical na estrutura dos sindicatos aos poucos se arrefeceu. Santana (1999) ainda sugere que, na mudança de um contexto a outro, o discurso de enfrentamento radical deu lugar ao discurso da negociação. Para o mesmo autor, o novo sindicalismo – institucionalizado através da CUT – “passou de ‘movimento’ a ‘instituição’, deixando de ser ‘oposição’ para tornar-se ‘situação’” (idem, p. 111).

Na mesma linha, Braga (2017) afirma que há de fato, em termos globais, certo rompimento de práticas no que tange a relação da estrutura sindical e o movimento dos trabalhadores naquele período. Contudo, tal descontinuidade não durou por muito tempo. A burocracia sindical, e neste caso o autor se refere especificamente àquela de São Bernardo do Campo, logo após as referidas greves, se reconciliou com a estrutura oficial do Estado. Braga (2017) ainda coloca que, em retrospectiva, a rebeldia que aqui localizamos na transição dos anos 1970 para 1980 se deu muito mais na força das bases metalúrgicas, principalmente nos grupos mais explorados (os peões), do que uma estratégia sindical propriamente. A insatisfação dos trabalhadores em relação aos salários e condições de trabalho explicam a ascensão de Lula como uma figura de liderança daquele período. Entre outros dirigentes, a luta operária do referido período é personificada na figura de Lula de maneira tal que sua presença resiste no cenário político mesmo décadas após as greves do ABC.

Para Braga (2017), durante as duas décadas que se sucederam às greves, Lula encarnou a pulsão operária reformista, muito em função do “movimento social florescente que buscou institucionalizar os direitos da cidadania e cuja origem social pode ser bem localizada naquilo que Antonio Gramsci chamou de ‘bom senso’ popular” (idem, p. 101). O autor afirma ainda que a burocracia sindical que Lula encarnava se alinhou aos impulsos de classe através das greves, reproduzindo ao mesmo tempo o capitalismo em áreas periféricas. Isso explica a liderança sindical altamente popular e a figura política profissional – fatores essenciais na criação e fortalecimento do PT e, conseqüentemente, sua ascensão à presidência da república no ano de 2002.

Ainda que os moldes originais do novo sindicalismo não tenham resistido ao crescente avanço do neoliberalismo em escala global – mesmo os governos do PT afiançaram uma política econômica neoliberal no Brasil (abordamos esse processo mais adiante neste capítulo) –, a virada de décadas na qual suas práticas ficaram evidentes marcaram a história da luta operária no país. Enquanto manifestação popular, também tiveram papel crucial no processo de mudanças institucionais que certamente compõem o movimento de gradual reabertura política do país à democracia. Para além dos desdobramentos que envolvem a situação sindicalista no Brasil e o surgimento de figuras de liderança que permanecem ativas no cenário político (no momento em que escrevo este texto, Lula lidera as pesquisas de intenção

de voto como presidenciável nas eleições de 2022)⁹, o movimento foi objeto de diversos estudos acadêmicos, além de inspiração para uma geração de cineastas em atividade naquele momento.

2.1.1 Os operários nos filmes desse tempo

Em seu célebre artigo “Operário, personagem emergente”, o crítico e historiador Jean-Claude Bernardet (1980) é categórico ao afirmar que até a década de 1970, fora do cinema institucional, o operário não tinha vez. À parte das aparições esporádicas, essa personagem não é vista no cinema brasileiro. Mesmo o Cinema Novo, em suas claras críticas sociais, dá preferência ao camponês como personagem representante do popular oprimido – o fragmento *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, em *Cinco vezes favela* (1962), é exceção. Segundo Bernardet, teria sido preciso aguardar a década de 70 para que o cinema brasileiro mostrasse maior preocupação com a classe operária. Alguns indícios da emergência do operário na cinematografia nacional aparecem em 1965, em filmes como *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *São Paulo S.A.*, de Luiz Sergio Person. Em ambos, contudo, o ponto de vista sobre os operários se dá nos personagens pertencentes às classes mais altas. O ano de 65 também é o do lançamento de *Viramundo*, de Geraldo Sarno, que se vincula ao marco do golpe de 1964 e apresenta um esforço em responder indagações acerca de uma possível resistência popular ao golpe militar.

É na década das grandes greves, portanto, que o operário surge em maior amplitude nas narrativas cinematográficas, sejam elas documentais ou de ficção. Mas explicar tal evolução nas realizações cinematográficas a partir da movimentação operária que marcou o final da década é, para Bernardet (1980, p. 32), “simplista demais”. Para o teórico, é preciso que se considere também “uma articulação entre o grupo produtor de arte, sua consciência, sua inserção na sociedade, e a evolução da estrutura social como um todo”. Se é fato que o sistema capitalista ganha espaço nos governos militares, é também possível perceber as modificações por qual passa a camada social dos intelectuais e profissionais liberais, onde se inserem os cineastas. Bernardet sugere que uma certa perda de prestígio cultural pelas mudanças

⁹ Lula foi eleito presidente do Brasil no dia 30 de outubro de 2022, com 50,9% dos votos.

provocadas pela evolução do capitalismo na sociedade brasileira aproxima os cineastas da classe operária.

De fato, há uma combinação de fatores que, somados, levam à emergência do operário no cinema brasileiro nos anos 70, principalmente na virada para década seguinte. As volumosas greves, a conscientização de cineastas, os longos anos de censura que, a partir do governo de Ernesto Geisel (1974-79), gradualmente se abrandam em favor de uma retomada democrática. É por isso que Ortiz & Autran (2018) demarcam a passagem da década com um momento em que muitos filmes tocam diretamente a questão política, sendo que os documentários, em sua maioria, abordam as lutas e greves dos trabalhadores, marcando também a relação entre cineastas e sindicatos. É natural que, dado o grande número de filmes produzidos e seguindo as diretrizes de seleção de imagens apontadas no capítulo anterior, nem todos os filmes com a temática realizados no período serão abordados neste trabalho. Em nosso recorte, entretanto, tentamos representar a diversidade de olhares sobre o operário naquele momento.

Entre eles, um dos nomes mais prolíficos é o do cineasta Renato Tapajós. Sempre próximo do Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo, seus filmes se inserem no cenário político-social de maneira participativa, registrando movimentos grevistas, assembleias, comícios e panfletagem. Em sua pesquisa, Tavares (2011), aponta que o cinema militante do cineasta tensiona fronteiras entre o filme militante e o de propaganda, também entre o filme educativo e o didático. Para Bernardet (2003), ao subordinar seus filmes a produção do sindicato ele “os torna porta-vozes da orientação e das palavras de ordem das entidades produtoras” (idem, p. 261). Várias de suas produções são em parceria com o sindicato, entre elas *Acidente de Trabalho* (1977), *Teatro Operário* (1979), *Greve de Março* (1979). Seu último documentário na parceria, o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981), retoma as greves do ABC e aponta a atuação sindical como essencial na organização do movimento operário como manifestação popular que fazia oposição ao regime. Entre registros do cineasta e depoimentos, o filme foi censurado na época, tendo um restauro e novo lançamento em 2008. Em parceria com Olga Futemma, Tapajós também realiza *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), curta-metragem que registra o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica em São Bernardo e certa atenção às trabalhadoras naquele cenário. Ainda para Bernardet (1980), a produção de Tapajós cria um fator novo ao não

depender tão somente do posicionamento ideológico (e estético) do cineasta, podendo mobilizar outros públicos, distantes daquelas entidades produtoras, mas que, idealmente, são representados por elas.

A posição dos cineastas é diferente em *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978). Os diretores Roberto Gervitz e Sergio Toledo percebem as ricas possibilidades do momento grevista no país e, no filme, articulam “a emergência dos movimentos reivindicatórios com o processo de eleições e o controle da máquina sindical em São Paulo” (ORTIZ & AUTRAN, 2018, p. 245). Assumem, contudo, uma produção independente dos sindicatos, sendo que a articulação com os grupos operários se dá por decisão própria dos realizadores, sem vínculo a nível de produção. No longa, as imagens se articulam num documentário narrativo conduzido pela voz dos próprios operários e de Gervitz, seja ela em *over* ou fora de quadro (em entrevistas), modo que traça o perfil opinativo do filme em favor das lutas populares (RAMOS, 2018). Para Bernardet (2003), o filme de Gervitz e Toledo não tem a pretensão de intervir no quadro das greves, senão de propor uma discussão de mais longo alcance. Para ele, o filme também representa uma ruptura na filmografia brasileira pela forma como se assume diante do aparelho sindical brasileiro e da figura de Getúlio Vargas¹⁰. Além disso, a posição do “intelectual-cineasta”, nas palavras de Bernardet, se omite em favor de uma suposta transparência: o filme é apenas um veículo que permite a manifestação do discurso operário¹¹.

Também no campo do documentário, mas seguindo outra linha, está *Chapeleiros* (1983), curta-metragem de Adrian Cooper. Ao contrário dos filmes até agora mencionados, *Chapeleiros* não faz uso de locução, apenas som ambiente, ao registrar o cotidiano numa fábrica de chapéus em Campinas. Para Souto (2020), o filme se diferencia ao não colocar o espectador diante de um acontecimento extraordinário, como as manifestações e greves dos trabalhadores. Trata-se de registros rotineiros e repetitivos em imagens que observam os chapeleiros, seus

¹⁰ Bernardet (1980) afirma que, até o momento, o cinema brasileiro havia exaltado Vargas ou o poupado de críticas mais contundentes, tendo, no máximo, usado da ironia para abordar seu populismo. O filme de Gervitz e Toledo já abre negando uma possível herança do sindicalismo de Vargas, referindo-se a ele como fascista.

¹¹ Há uma problematização sobre essa suposta transparência no texto de Bernardet (2003). Para ele, o cineasta “se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras” e sua presença “poderia se dar ao nível de uma projeção sobre o operário, o intelectual vendo no discurso operário a expressão de suas aspirações ideológicas” (p. 261).

movimentos e a relação destes com o espaço da fábrica. Há também a sensação de um certo anacronismo, dado que o modo de produção na fábrica de chapéus muito se distancia da linha de montagem dos metalúrgicos. São processos fabris um tanto arcaicos, que remontam o início do século e pouco se aproximam da realidade do trabalho dos anos 1980.

Outros dois cineastas cuja produção marca a transição da década e é fortemente influenciada pela movimentação do operariado são João Batista de Andrade e Leon Hirszman. Ambos realizam filmes documentais independentes, Andrade com os médias-metragens *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: presente!* (1979) feitos e lançados no calor das greves em São Paulo, Hirszman com *ABC da greve* (1979-90), só finalizado e lançado em 1990, anos após a morte do cineasta, com montagem de Adrian Cooper. Em *Greve!*, Andrade se baseia no modelo leninista onde a consciência revolucionária não poderia surgir espontaneamente entre os operários, senão a partir de um profundo conhecimento científico que viria de fora. Dessa forma, a consciência teórica do intelectual se complementa à do proletariado (BERNARDET, 1980). No curta de Andrade, o modelo do que se convencionou chamar de documentário sociológico (que ganha corpo no Brasil a partir dos anos 1960), fica evidente na narração que parece complementar ou mesmo corrigir falas dos operários que registra, como que com a intenção de enriquecer a consciência operária. Por outro lado, ainda que não se desvincule totalmente da “voz de autoridade” sobre as imagens, em *ABC da greve*, o comentário de Hirszman surge “menos determinista, elaborando leituras menos totalizantes” (SOUTO, 2020, p. 6). A mesma autora percebe no documentário uma ausência da relação de certa autoridade intelectual do cineasta em relação aos sujeitos que filma. Além disso, o filme inclui entrevistas com representantes do Estado e das indústrias – e Hirszman, através da montagem, não raro contesta as falas de seus entrevistados.

A experiência dos cineastas na realização dos documentários, na qual ambos registram e participam in loco da movimentação dos operários na região do ABC, funciona também como um laboratório para realização de dois longas-metragens ficcionais. Em *O homem que virou suco* (1981), Andrade reúne inquietações já mostradas nos referidos documentários acerca do trabalho urbano na época, além daqueles sobre o processo migratório em São Paulo (e que ele apresenta em filmes como *Migrantes* e *Caso Norte*). No longa, um escritor de cordel paraibano recém-

chegado a São Paulo é confundido com um operário também nordestino que assassina a facadas seu próprio patrão. Já em *Eles não usam black-tie* (1981), Hirszman adapta, junto de Gianfrancesco Guarnieri, a peça dos anos 1950 para o cenário das greves no ABC. No filme, uma família de operários entra em conflito frente à adesão a uma greve de operários sob a truculência do regime militar da época. As greves e seus desdobramentos são acompanhados muito mais no ambiente íntimo e através das relações familiares, do que pelas manifestações públicas propriamente.

Por fim, ainda no campo da ficção, vale destacar o longa *A Queda*, dirigido Nelson Xavier e Ruy Guerra. Lançado em 1978, o filme se desenrola a partir de um acidente de trabalho que leva à morte um operário da construção, fato que a empreiteira responsável evita de divulgar e tenta se eximir da culpa pela falta de segurança na obra. Para Bernardet (1980), dos filmes realizados na década de 1970, *A queda* é o que melhor problematiza a representação do operário quando pensadas as relações entre a classe e o cineasta. Isso porque, ao evitar conceber o operário a partir de uma categoria científica, os cineastas escolhem a visão de dentro, ou seja, do próprio operário. Por outro lado, os empresários são vistos com certa simplificação: há uma radicalização do ponto de vista, que os observa de fora. Sem evitar certas contradições, Bernardet percebe em *A queda* “o ponto mais agudo a que chegam nesta década (1970) as relações entre o cinema e a representação popular” (1980, p. 47).

A partir de nossa pesquisa no banco de dados da CAPES e na literatura produzida sobre o cinema brasileiro, destacamos a produção acadêmica voltada para o cinema que retrata a figura do operário, em especial os registros documentais das grandes manifestações do ABC. São estudos que se voltam para a relação levantada por Bernardet entre os movimentos populares e os cineastas e suas escolhas. Ainda que tal recorte se distancie substancialmente das intenções deste estudo, foram frequentes durante a pesquisa o contato com teses como a de Marcos Correa (2015), que se debruça sobre os processos cinematográficos e de representação dos trabalhadores industriais em documentários que apresentavam e intervinham naqueles movimentos sociais que precederam a abertura política do país. A própria greve e as criações imagéticas sobre ela a partir da visão de alguns dos cineastas atuantes no movimento dos operários, antes mencionados, é tema da tese de Silva (2008). Há também os estudos que elegem cineastas e seus filmes com objeto de

estudo principal. Tavares (2011) elege filmes de Renato Tapajós para refletir sobre a produção de filmes militantes no período da ditadura militar, mirando a educação sindical. Cardenuto (2014) estuda a trajetória artística e intelectual de Leon Hirszman e, entre outros aspectos levantados em sua tese, como o cineasta desloca a figura do operário para o centro das narrativas (em específico nos filmes *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*), percebendo-o, enquanto parte de um movimento organizado, como fator fundamental no processo de redemocratização do país.

Entendendo o cenário sociopolítico daquele momento e as realizações cinematográficas sobre o operário produzidas no contexto, reiteramos que a seleção de obras que fazem parte deste trabalho parte de um processo consciente de exclusão. São vários os títulos que certamente poderiam integrar as análises e que não fazem parte das montagens que serão apresentadas nos próximos capítulos. Isso se dá principalmente por uma necessidade de seleção de títulos em número apropriado para nossa metodologia, considerando a recorrência entre as imagens a serem analisadas na pesquisa. Levando em consideração o que foi exposto até aqui no que se refere à realidade do trabalhador urbano no período e seus múltiplos retratos em obras audiovisuais, além da fundamentação metodológica, que carrega um alto grau de subjetividade, chegamos ao nosso objeto. As imagens referentes ao período 1978-1983 que utilizamos nas montagens de sobrevivências são recortadas dos seguintes filmes:

A queda (1978), dirigido por Nelson Xavier e Ruy Guerra;

Braços Cruzados, máquinas paradas (1978), dirigido por Roberto Gervitz e Sergio Toledo;

Trabalhadoras metalúrgicas (1978), dirigido por Olga Futemma e Renato Tapajós;

ABC da greve (1979-90), dirigido por Leon Hirszman;

Eles não usam black-tie (1981), dirigido por Leon Hirszman;

Linha de montagem (1981), dirigido por Renato Tapajós;

O homem que virou suco (1981), dirigido por João Batista de Andrade;

Chapeleiros (1983), dirigido por Adrian Cooper;

A figura 8 apresenta personagens operários de alguns dos filmes aqui mencionados. De cima para baixo, da esquerda para a direita, *frames* de *Braços*

braços cruzados, máquinas paradas; Eles não usam black-tie; A queda; Linha de montagem; O homem que virou suco e ABC da greve. Nota-se a partir desta montagem a tendência destes filmes em enquadrar os operários em grupo, como que refletindo sobre o próprio movimento de união da classe na virada da década. Além disso, as personagens são, em maior parte, masculinas.

Figura 8. Personagens operários em filmes brasileiros produzidos entre 1978 e 1982.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Braços cruzados, máquinas paradas; Eles não usam black-tie; A queda; Linha de montagem; O homem que virou suco; ABC da greve.*

2.2 Outro tempo

Diferente do primeiro segmento deste capítulo, aqui abordamos um período muito mais próximo do presente. Há, portanto, uma dificuldade maior em isolar fatos que ainda se desdobram enquanto esse texto é redigido. Desta forma, para melhor compreender o atual mundo do trabalho no Brasil, buscamos resgatar fatos que remontam o final dos anos 1980, onde se inicia mais evidentemente um processo de transformação neoliberal crescente, que culmina na situação vivida pelo trabalhador nos dias de hoje. Apresentamos anteriormente neste capítulo como a passagem dos anos 1970 para 1980 foi um momento de grandes vitórias para os movimentos sociais, em especial para o operário, com as transformações conquistadas com o novo sindicalismo, mesmo durante o período do regime militar. Entretanto, se o início da década de 1980 pode ser considerado vitorioso no que tange à luta trabalhista, o cenário começa a mudar nos seus últimos anos. Neste momento, o sindicalismo brasileiro se coloca numa onda regressiva, que viria a se confirmar ainda mais na década seguinte, com o país já sob o poder de Fernando Collor de Mello desde o ano de 1989. Para Antunes (2020), o contexto altamente adverso ao movimento do novo sindicalismo inclui vários fatores-chave, como a pressão dos capitais no intuito de uma reestruturação produtiva, a privatização de estatais, a flexibilização dos direitos trabalhistas e a livre circulação de capitais. O mesmo autor frisa que, ainda que no período da ditadura e da Nova República o Brasil não tenha se inserido de fato num processo de reestruturação neoliberal, tal realidade se modifica por completo nos dois anos em que o país esteve sob o governo Collor.

Mesmo após o impeachment sofrido em 1992, a política de privatizações de Collor seguiu nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), momento em que uma parcela bastante significativa de estatais produtivas foi privatizada. De acordo com Antunes (2020), esse processo trouxe grandes consequências aos sindicatos e à própria CUT, sendo que os trabalhadores passaram a encarar altos níveis de informalidade, terceirização e desemprego, o que culminou na geração de novas modalidades de trabalho, precarizado e informal. É claro que isso não se deu sem resistência e Antunes (2011) aponta que tal período foi de muitas lutas sociais, a exemplo da greve dos petroleiros, em 1995, que lutavam contra o desmonte da Petrobrás e destruição de direitos da categoria. A referida manifestação foi violentamente reprimida pelo governo FHC, contudo outras greves vieram à tona

naquela década envolvendo outras categorias como os funcionários públicos, professores e trabalhadores ruais¹².

Quando Lula é eleito no final de 2002, o cenário brasileiro não era mais aquele dos anos 1980. Já apresentava conformações que foram resultado dos oito anos do governo de Fernando Henrique, fortemente influenciado por uma política neoliberal. São várias as transformações sociais durante os dois mandatos de Lula, e vale destacar aqui o programa Bolsa Família, cujo objetivo foi minimizar a condição de miséria enfrentada por inúmeros trabalhadores, especialmente em regiões menos desenvolvidas. Além disso, em comparação aos governos anteriores, a administração petista alcançou um aumento considerável no salário mínimo dos trabalhadores. Antunes (2020) destaca que a política de concertação social do governo Lula desempenhou rara competência, ainda que tal política fosse essencialmente assistencialista. Além disso, vale também destacar o impacto simbólico de uma das figuras mais importantes da luta operária brasileira como presidente do país.

Contudo, ao se considerar como se deu o planejamento econômico do governo, é perceptível certa continuidade da política econômica da administração anterior. Isto é, a gestão de Lula preservou os benefícios aos capitais financeiros, garantiu o superavit primário, manteve a estrutura fundiária concentrada, determinou a cobrança de impostos aos trabalhadores aposentados e manteve as privatizações, sob a forma das parcerias público-privadas, além de incentivar a participação de fundos privados de pensão (idem, p. 192). Como tal continuidade, entre outros movimentos do governo Lula, impactou na relação entre o Estado e os sindicatos? Antunes enfatiza dois pontos principais: a proposta de reforma trabalhista e sindical e uma ampliação do direito de recebimento do imposto sindical pelas centrais. A política sindical que se desenvolveu nesse âmbito provocou consequências profundas em relação a autonomia e independência. Para Antunes (2011, p. 88), “de um sindicalismo de confrontação transita-se, então, para uma modalidade de sindicalismo negocial”.

Para além da questão sindical, é detectável como os grandes capitais lucraram durante o governo Lula que, mesmo depois da crise mundial de 2008 (e dos

¹² A título de ilustração, vale retomar a crescente ação do Movimento Sem Terra (MST) no Brasil na segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000. O movimento enfrentou uma série de represálias violentas, que resultou em massacres como os de Corumbiara e Eldorado do Carajás. Após cerca de quinze anos desde a sua fundação, o movimento já angariava milhões de pessoas envolvidas e centenas de milhares de famílias assentadas.

escândalos do mensalão), se manteve popular ao estabelecer uma política de preservação do salário-mínimo e a tomada de medidas como a redução de impostos em setores estratégicos, o que favoreceu a expansão do mercado interno. O incentivo à transnacionalização de setores, como a da construção civil, compostos pelas empreiteiras, é um dos fatores-chave para a profunda crise política que atinge o futuro do governo PT, principalmente a partir das grandes manifestações de 2013 e as eleições de 2014 (ANTUNES, 2020).

Há que se considerar que as metamorfoses por que passa o mundo do trabalho no Brasil contemporâneo não deve ser atribuída tão somente a um ou outro governante, mas também a um processo global. O mundo do trabalho no momento atual do capitalismo enfrenta um processo concomitante que, ao mesmo tempo, aponta para uma diminuição da classe operária tradicional e também a uma crescente precarização das condições do proletariado a partir de práticas como o trabalho sazonal, a terceirização e a subcontratação. No Brasil, esse fenômeno é intensificado nos anos 1990, a década da *desertificação neoliberal* (ANTUNES, 2015; 2020), como vimos anteriormente, se preservando e ganhando intensidade ao longo dos anos desde então.

Ao sintetizar as transformações recentes no mundo do trabalho, Graça & Druck (2007, p. 8) percebem na flexibilização e na precarização os processos que marcam a época no mundo todo. É certo que, em termos globais, há certas especificidades e, no caso do Brasil, as autoras destacam a terceirização, claramente inspirada no Toyotismo, como uma das principais práticas. A partir dela, dois fenômenos ganham evidência. Por um lado, a empresa imprime um caráter flexível à gestão “que se desobriga de tudo que é fixo, rígido ou estável”, e por isso transfere certas responsabilidades para um terceiro. Por outro, a empresa contratante é desresponsabilizada dos direitos dos trabalhadores, processo que é cada vez mais permitido a partir do aumento da “flexibilização das legislações trabalhistas e pelo – cada vez mais frágil – papel do Estado na fase atual do capitalismo”.

Em meio a estes processos, detectamos também o crescimento do setor de serviços e uma certa ilusão de liberdade provocada justamente pela total flexibilização de direitos disfarçada de autonomia aos trabalhadores. Se, como mencionado anteriormente, há um fenômeno de desproletarização da classe operária mais tradicional, diretamente relacionada ao que Marx chama de produção material, há

também um aumento de uma nova classe precarizada que serve diretamente ao sistema em sua produção imaterial. Vale aqui destacar como a reflexão marxista sobre a lei do valor permanece viva em novas práticas do capitalismo. É em *O capital* que Marx elabora sobre o estreitamento do conceito de trabalho produtivo. Segundo ele

A produção capitalista não é apenas produção de mercadoria, mas essencialmente produção de mais-valor. O trabalhador produz não para si, mas para o capital. Não basta, por isso, que ele produza em geral. Ele tem de produzir mais-valor. Só é produtivo o trabalhador que produz mais-valor para o capitalista ou serve à autovalorização do capital (...) O conceito de trabalhador produtivo não implica de modo nenhum apenas uma relação entre atividade e efeito útil, entre trabalhador e produto do trabalho, mas também uma relação de produção especificamente social, surgida historicamente e que cola no trabalhador o rótulo de meio direto de valorização do capital. Ser trabalhador produtivo não é, portanto, uma sorte, mas um azar (MARX, 2013, pp. 382-383).

Os fenômenos do capitalismo contemporâneo, alguns deles mencionados anteriormente, têm ação direta sobre a organização social e suas classes. O economista britânico Guy Standing (2020) elabora sobre o surgimento de uma nova classe social, a qual ele denomina precariado. Em suas reflexões, ele define a classe como o grupo de pessoas que são desprovidas das sete formas de garantia trabalhista, que são luta dos social-democratas, partidos trabalhistas e sindicatos (idem, pp. 27-28). Nessas formas de garantia do que se convém chamar de cidadania industrial estão incluídas: a garantia de mercado de trabalho e de vínculo empregatício, a segurança no emprego (com oportunidades de mobilidade ascendente) e a segurança do trabalho, a garantia de reprodução de habilidades (a partir de estágios e treinamentos), a segurança de renda e a garantia de representação (através, por exemplo, dos sindicatos independentes). Segundo o autor, nem todos os que fazem parte do precariado dão o devido valor a todas as sete formas de segurança. E, por isso, não se sentem envolvidos em uma comunidade trabalhista, o que intensifica um sentimento de instrumentalidade e de alienação.

Standing (idem, p. 47), inclusive, supõe que em muitos países cerca de um quarto da população adulta integra o precariado. Além da insegurança, da sazonalidade e da falta de proteção, o trabalho precarizado carece de um senso de carreira e de direitos trabalhistas conferidos pelo Estado e pelas empresas – algo que as gerações anteriores pertencentes, por exemplo, ao proletariado industrial, entendiam como direito essencial. O autor ainda destaca tal realidade como fruto de um sistema onde as formas de vida são alimentadas pela competitividade, pela meritocracia e pela flexibilidade. E relembra uma das grandes lições do Iluminismo, a

de que o ser humano deve controlar seu próprio destino, independente do que é considerado divino ou da natureza. Ao contrário, ao precariado é colocada a necessidade de adaptação infinita e de respostas instantâneas ao mercado. O resultado disso tudo é um sinal de advertência: uma crescente massa de pessoas em total descompromisso político.

Outro termo é utilizado por André Gorz (1982), em *Adeus ao proletariado*. Ele denomina de “não-classe” o conjunto de trabalhadores que estão fora da produção pelo próprio processo de abolição do trabalho, ou mesmo subempregados pelos fenômenos provocados pela industrialização. A não-classe engloba todos os desempregados, sejam eles reais ou virtuais, temporários ou permanentes, parciais ou totais. Gorz ainda coloca que, na atual etapa do capitalismo, a classe operária tradicional é privilegiada, dado que a maior parte da população pertence a um certo “neoproletariado pós-industrial” que ocupa empregos precários. Para o autor,

Essa não-classe, diferentemente da classe operária, não é produzida pelo capitalismo e marcada pelo selo das relações capitalistas de produção; ela é produzida pela crise do capitalismo e pela dissolução, sob o efeito de técnicas produtivas novas, das relações sociais de produção capitalista. Assim, a negatividade de que, segundo Marx, a classe operária seria portadora de modo algum desapareceu; deslocou-se e radicalizou-se em um novo lugar: Tomou, ao deslocar-se, uma forma e um conteúdo que negam, ao mesmo tempo, e de maneira direta, a ideologia, a base material, as relações sociais e a organização jurídica (ou Estado) do capitalismo (GORZ, 1982, p. 87).

Cabe aqui retomar a linha cronológica de eventos que se sucederam no cenário político brasileiro. A alta de popularidade ao final do governo Lula em 2010 garantiu a eleição de sua sucessora, a petista Dilma Roussef, que mais tarde seria reeleita em 2014, mesmo que em um cenário mais fragilizado após as manifestações de 2013. A estratégia que por muito tempo manteve o PT no poder teve, segundo Antunes (2020), um perfil conciliatório ao representar significativamente o interesse das classes dominantes, ao mesmo tempo em que levantava medidas voltadas aos setores mais pobres do país, caso do Bolsa Família. Contudo, com a piora no quadro econômico e com as crises políticas e institucionais (ainda mais agravadas pela operação Lava Jato), o segundo mandato de Dilma foi marcado por uma significativa redução do apoio das classes burguesas. O ajuste fiscal de caráter recessivo implementado em 2015 descontentou não apenas o empresariado, como todas as classes sociais. A baixa nos salários, o aumento do desemprego e a imprevisibilidade no aumento inflacionário criaram um descontentamento generalizado. Nada que justificasse,

contudo, o golpe disfarçado de impeachment promovido em especial pelo conservadorismo do Parlamento e que certamente teve significativo apoio popular.

Como o impeachment está previsto na Constituição do país, gestou-se a “alternativa ideal”: deflagrar um golpe com aparência de legal, constitucional. Um golpe que, contando com o decisivo apoio da grande mídia dominante, assume a feição de um não golpe. Diferente de um golpe militar, como o de 1964, mas de um novo tipo, forjado pelo pântano parlamentar que compunha a base aliada que dava sustentação aos governos Lula e Dilma (ANTUNES, 2020, pp. 264-265).

Após o golpe, o então vice Michel Temer toma posse do cargo de presidente da república e, até as eleições de 2018, seu governo é marcado por mudanças ainda mais profundas na realidade do trabalhador brasileiro, a exemplo da nova fase de privatizações, além da demolição de alguns direitos trabalhistas fundamentais em plena crise, com novas flexibilizações nas relações do trabalho. Basta aqui citar a aprovação das novas terceirizações a partir da PLC 30/2015 e também da Reforma Trabalhista (a PLC 38/2017). Em 2017, entrou em vigor a Lei nº 13.467/17, alterando mais de 100 artigos da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), entre outras legislações, com a promessa de que a reforma traria novos empregos. A realidade, obviamente, se mostrou outra logo após a lei entrar em vigor. Utilizando dados concretos do IBGE, Guimarães (2019) demonstra que, em 2019, além da crescente taxa de desemprego, o Brasil apresentou pela primeira vez uma taxa de trabalhadores informais e/ ou que trabalham por conta própria superando a taxa de trabalhadores com carteira assinada. Tais números, segundo a autora, se expressam, por exemplo, no aumento de vendedores ambulantes e motoristas de aplicativos. Aliás, é justamente a quantidade de trabalhadores informais (sem carteira assinada, nem CNPJ) prestadores de serviços que aumenta no Brasil, modalidade que se mostra muito mais vantajosa para empregadores, dada a fragilização da fiscalização pela Justiça do Trabalho.

Nas eleições de 2018, com Lula preso em função das investigações da polêmica Operação Lava Jato, Jair Bolsonaro vence o candidato petista Fernando Haddad, e chega à presidência da república em um cenário já marcado pelo desemprego, pelas limitadas perspectivas sociais e pela contínua redução de direitos trabalhistas. Com sua política regressiva de ultradireita, não demorou muito para que, em seu governo, se instituíssem novas medidas que impactaram diretamente a vida dos trabalhadores, como a reforma da previdência, que entrou em vigor em 2019, alterando regras como o tempo de contribuição, a idade mínima para requerer o

benefício, além da diminuição significativa no valor das aposentadorias. Não bastasse a política bolsonarista de cortes em setores estratégicos, a partir de 2020, com a pandemia da Covid-19, o Brasil passou a enfrentar uma cada vez mais crescente taxa de desemprego e informalidade. O total despreparo ao enfrentar a pandemia no país levou milhares de trabalhadores a perderem seus empregos, sendo que milhões de brasileiros passaram a enfrentar a fome e a insegurança alimentar em taxas que, durante o governo Bolsonaro, voltaram a atingir números recordes. Em uma crise econômica evidente, o país viu subir rapidamente o preço de produtos básicos para alimentação, como o arroz e o feijão, além da alta nos preços da gasolina, gás de cozinha e energia elétrica.

2.2.1 Os operários no cinema brasileiro recente (2015-2020)

Não seria impossível estabelecer uma pesquisa que mantivesse a continuidade entre os dois tempos tratados neste estudo no que tange os filmes protagonizados por operários no Brasil. Nossa opção pela ruptura entre eles se dá pela própria metodologia de aproximação de tempos distintos a partir das imagens, onde uma quebra de continuidade é positiva. Mais do que isso, elaboramos no início deste capítulo como os dois períodos aqui trabalhados se apresentam como momentos marcantes e díspares na história recente do trabalhador brasileiro, sendo que o cinema nacional nestes mesmos contextos produziu numerosas obras audiovisuais protagonizadas por operários. Vale lembrar que, entre tais tempos, nosso cinema viveu uma queda de produções com a crise da Embrafilme, momento em que se pôs em xeque o modo de produção estatal centralizado. Ramos (2018), demonstra com números que o total de filmes lançados decaiu consideravelmente entre a segunda metade da década de 1980 e o início da década de 1990. Em vias de ilustração, em 1984 um total de 104 filmes nacionais foram lançados, ao passo que em 1993, apenas seis. Nos anos seguintes, com a retomada gradual nas produções brasileiras, o número de obras cinematográficas cresce progressivamente, voltando a atingir a marca de mais de cem filmes a partir do ano de 2013¹³.

A primeira década dos anos 2000 volta a ter uma presença considerável da figura do operário em obras audiovisuais. No campo do documentário, por exemplo,

¹³ Ver Ramos (2018).

tem destaque o longa-metragem *Peões* (2004), dirigido por Eduardo Coutinho. No filme, o realizador dialoga com trabalhadores que, mais de vinte anos antes, participaram das greves do ABC. Na montagem, inclusive, imagens presentes em alguns dos filmes apresentados anteriormente neste capítulo são costuradas aos depoimentos dos metalúrgicos que compõem a rede de narrativas pensada por Coutinho. No campo da ficção, a mulher operária é o centro das narrativas de *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa loura* (2008), ambos dirigidos por Carlos Reichenbach, que observa suas personagens respectivamente a partir da violência e das ilusões de classe. Há que se destacar também o curta-metragem *Dias de greve* (2009), do diretor Adirley Queirós, que acompanha a rotina de um grupo de serralheiros em paralisação. Entre reuniões, o ócio e o puro desfrutar do espaço em botecos e peladas de futebol, o filme apresenta a periferia brasiliense a partir das vivências dos seus personagens.

Todavia, os filmes que escolhemos para compor o tempo mais próximo do momento deste trabalho estão compreendidos entre os anos de 2015 e 2020. Diferente da produção já apresentada acerca do período 1978-1983, as obras escolhidas são ficcionais em sua maioria. Adicionado a isso, corpos que antes pouco apareciam (ou sequer apareciam) se fazem presentes em narrativas que percebem o periférico em termos não apenas geográficos e de classe, mas também de raça, gênero e sexualidade. Não se trata, contudo, de filmes nos quais pautas identitárias movem certa militância – uma recorrência no cinema contemporâneo –, mas certamente a presença de outros corpos periféricos adiciona uma nova camada política a estes filmes para além das questões flagrantes de classe. Ainda é importante pontuar que são filmes nos quais não há um acontecimento de recorrência mais prontamente perceptível, como eram as greves nos filmes listados anteriormente neste capítulo.

Novos focos de interesse sobre os personagens operários no cinema de certa forma atualizam sua representação. Mais do que isso, mantêm uma tradição do cinema brasileiro em capturar e expressar os sujeitos da classe trabalhadora, ao mesmo tempo que criam uma significativa ruptura a um modelo que por muito tempo acompanhou nossa cinematografia. No campo da sociologia, é o que Offe (1989) percebe como uma virada nos estudos sociológicos antes totalmente centrados no trabalho em si. Ao perceber esferas e estruturas que não estão completamente sob o domínio do trabalho (família, papéis sexuais, comportamentos desviantes etc.) como

pontos de interesse das pesquisas das ciências sociais, ele frisa o esforço destas em rever e complementar os modelos de realidade social vigentes.

Não se trata, assim, de um abandono da percepção de classe, mas um movimento de complementaridade que complexifica os sujeitos operários. É certo que estão presentes em todos os filmes aqui selecionados questões relativas ao trabalho, estas geralmente pautadas por realidades que se aproximam do contemporâneo: a informalidade, a pouca segurança empregatícia, a sazonalidade, a carga horária estendida. A ideia de um coletivo enquanto corpo de conscientização, por exemplo, agora se dilui em narrativas mais individualizadas, refletindo a própria situação da classe no contemporâneo, como antes abordado neste capítulo. Quando apresentam personagens múltiplos, as narrativas em geral o fazem pelo viés da pluralidade de corpos ou para demonstrar uma condição compartilhada pelos sujeitos apresentados.

Neste sentido, retomamos aqui o já mencionado *Arábia*, dos diretores João Dumans e Affonso Uchoa. No longa, o espectador acompanha um protagonista solitário e sua jornada entre um emprego e outro, que varia desde a colheita de frutas à metalurgia. Relatando em um caderno suas experiências temporárias, o protagonista vai aos poucos tomando consciência de sua condição. Diferente da maior parte dos filmes produzidos sobre as greves do ABC, em *Arábia* a tomada de consciência não se dá pelo coletivo, pela organização de classe, mas a partir de uma experiência individualizada do trabalho. No filme, o destino do peão “é uma bifurcação entre a prisão e a morte, os dois únicos destinos certos. No caminho entre uma e outra está o cansaço e a exploração” (PICHONELLI, 2018). É também a partir de uma percepção individual que o protagonista do curta *Ruim é ter que trabalhar* (2015), dirigido por Lincoln Péricles, toma consciência de sua condição. Trabalhando nas obras de um estádio-sede da Copa do Mundo de 2014, o protagonista compartilha reflexões sobre o seu salário insuficiente, a falta de perspectiva em seu emprego – provavelmente temporário –, e o tempo de deslocamento que leva entre Itaquera, onde trabalha, e Capão do Leão, bairro periférico onde mora com sua família.

Como em *Eles não usam black-tie*, a classe operária é retratada a partir das relações de afeto em *Redemoinho* (2016), do diretor José Luiz Villamarim, também adaptado de uma obra literária (o romance *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato). Contudo, se a trama orbita num núcleo familiar no filme Hirszman, em *Redemoinho* ela se dá na amizade entre os dois protagonistas que se reencontram após muitos

anos na véspera de Natal. Há uma outra diferença crucial entre ambas as narrativas: os conflitos que movem *Eles não usam black-tie* refletem a própria condição sociopolítica do operário naquele momento, enquanto que no longa de Villamarim os embates se dão na esfera íntima. Como o trem que atravessa a cidade, o parque industrial é presente na vida da maioria dos habitantes de Cataguases (MG), onde o filme se passa. Ainda assim, a barulhenta fábrica têxtil e o trabalho propriamente tomam pouco tempo de tela, mas definem seus protagonistas enquanto classe. Classe essa que compartilha garrafas de cerveja, frequenta casas noturnas, joga futebol, mas que também expressa anseios, desejos e expectativas¹⁴.

Essa mesma classe operária é representada por uma mulher sexagenária no longa-metragem *Pela Janela* (2017), da diretora Caroline Leone. A protagonista tem no trabalho que exerce em um fábrica de reatores na periferia de São Paulo sua própria identidade. Aos 65 anos, contudo, é demitida sem grandes explicações e vê um jovem operário tomando sua posição. Preocupado com a depressão que a ronda, seu irmão a convida para acompanhá-lo em uma viagem de trabalho para Buenos Aires. O gesto político do filme, para o crítico Cássio Starling Carlos (2018), se dá justamente na captação da instabilidade do presente no mundo do trabalho. Distante dessa sutileza, o curta-metragem *Vitória* (2020), dirigido por Ricardo Alves Jr., deixa clara a manifestação política de seus personagens a partir dos diálogos. A personagem-título organiza junto de suas colegas uma paralisação na fábrica têxtil na qual trabalham. Para além do reajuste salarial, as trabalhadoras exigem uma postura de seus empregadores frente aos casos de assédio sofridos por algumas de suas colegas. A opressão registrada pelo filme, assim, adiciona uma nova camada à condição operária para além dos ruídos agressivos das máquinas e do pagamento insuficiente.

Os protagonistas dos filmes até agora apresentados demonstram marcas sociais para além da condição operária: em *Arábia*, um ex-presidiário, em *Ruim é ter que trabalhar*, um operário negro, em *Pela janela*, uma mulher idosa, em *Vitória*, uma mulher negra, em *Redemoinho*, um deficiente auditivo. *Corpo Elétrico* (2017), dirigido por Marcelo Caetano, expande a pluralidade da classe a partir de seu protagonista,

¹⁴ Em artigo publicado na revista Cult, Bento e Lopes (2017) apresentam o filme sob a perspectiva de uma masculinidade hegemônica a partir dos espaços sociais que os protagonistas frequentam (bar, bordel, trabalho, campo de futebol). Além disso, entre diálogos e silêncios, travam embates de pura competição entre o sucesso de um e o fracasso do outro.

gay e de origem nordestina, que junto de personagens coadjuvantes – entre os quais um imigrante guineense, um evangélico, uma mãe –, compõem um mosaico de classe. No longa-metragem, a classe operária não se apresenta apenas em corpos-máquinas sobre os quais se representa apenas o labor, mas também por corpos desejantes. Para Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019, p. 8) “ao tensionar o que foi em outro momento o centro da vida social, isto é, a rotina do trabalho, trazendo à cena outras atividades cotidianas, *Corpo Elétrico* parece admitir que não pode dar respostas homogêneas sobre quem é o operário”.

Também apresentando múltiplos personagens, mas no campo do documentário, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2018), do diretor Marcelo Gomes, não o faz com a intenção de abranger a pluralidade de classe, senão o comum entre eles. O filme mergulha na cidade pernambucana de Toritama para observar as longas jornadas de trabalho de produtores de jeans. Todos, altamente influenciados por uma lógica neoliberal, acreditam ser eles mesmos seus próprios patrões, já que trabalham o quanto e quando querem. A ação silenciosa dessa lógica, que precariza seus trabalhadores inconscientes de sua condição, fica clara no Carnaval, quando eles precisam vender objetos básicos como geladeiras e celulares para poder bancar uma viagem para o litoral. Serelle (2020) percebe nas escolhas estéticas e de narração do longa uma forma de confrontar o delírio neoliberal que expressam os entrevistados. Para ele, o filme parte “de uma consciência audiovisual para romper a transparência de coerções que não se revelam de imediato. A opacidade fílmica torna-se método de investigação social” (p. 14).

Assim como Gomes, a diretora Julia Zakia provoca uma reflexão sobre o trabalho no mundo neoliberal em seu curta-metragem *Planeta Fábrica* (2019). No mesmo ambiente onde foi rodado *Chapeleiros*, o filme de Zakia agora percebe as ruínas de uma fábrica de chapéus que não opera mais. As imagens e sons que observam aquele espaço agora totalmente vazio de operários, se mesclam aos registros de Adrian Cooper. O curta parte de um gesto nostálgico – a fábrica pertencia ao avô da diretora – e, em seu discurso não-verbal, se amplia de forma a pontuar as transformações do tempo, sejam elas materiais (perceptível na deterioração da fábrica e no próprio desuso do produto que fabricava, os chapéus) ou imateriais e simbólicas, pela flagrante falta do operário assalariado, que aos poucos desaparece em função da força neoliberal.

Nesta breve apresentação de alguns filmes recentes que tocam diretamente em nossa pesquisa, buscamos apresentar as perspectivas que se somam à questão de classe no atual cinema brasileiro protagonizado por operários. Levando em conta o contexto histórico antes apresentado, bem como as metamorfoses no mundo do trabalho, detivemos o olhar na realidade deste específico trabalhador urbano. Além disso, percebemos a significativa pluralidade de sujeitos que compõem tal classe. As imagens desse tempo que utilizamos nas análises presentes nos capítulos seguintes recortadas das seguintes obras:

Ruim é ter que trabalhar (2015), dirigido por Lincoln Péricles;

Arábia (2016), dirigido por João Dumans e Affonso Uchoa;

Redemoinho (2016), dirigido por José Luiz Villamarim;

Pela Janela (2017), dirigido por Caroline Leone;

Corpo Elétrico (2017), dirigido por Marcelo Caetano;

Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2018), dirigido por Marcelo Gomes;

Planeta Fábrica (2019), dirigido por Julia Zakia;

Vitória (2020), dirigido por Ricardo Alves Jr.

A figura 9, apresentada a seguir, é uma montagem de alguns dos personagens operários de seis dos filmes aqui mencionados. De cima para baixo, da esquerda para a direita, estão organizados *frames* das obras *Ruim é ter que trabalhar*, *Vitória*, *Arábia*, *Corpo Elétrico*, *Pela Janela* e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Diferente da montagem da figura 8, nota-se certa tendência de um enquadramento solitário do operário. Ao mesmo tempo em que tais imagens parecem refletir o momento histórico do qual tratamos na segunda metade deste capítulo, elas também marcam certa pluralidade de corpos que compõem a classe operária – evidente pela visualização conjunta destas imagens. Filmes como *Corpo Elétrico* e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, ainda assim, optam seguidamente pelos planos com um número maior de personagens. Como antes colocado, no longa de Marcelo Caetano, essa é uma escolha que evidencia a pluralidade de classe presente na narrativa. No caso do filme de Marcelo Caetano, a ilusão neoliberal se coloca como denominador comum a todos os personagens apresentados no documentário.

Figura 9. Personagens operários em filmes brasileiros produzidos entre os anos de 2015 e 2020.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Ruim é ter que trabalhar*; *Vitória*; *Arábia*; *Corpo Elétrico*; *Pela Janela*; *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*.

Terceiro capítulo

Mãos à obra

Anteriormente, no capítulo dedicado à fundamentação desta pesquisa, relatei a partir da experiência com a tela de Pelizza a minha distância enquanto corpo do operariado urbano. Pelo fato de a economia na pequena cidade onde nasci e cresci ser essencialmente baseada na agricultura e no comércio, de imediato não me ocorreram memórias que se aproximavam das imagens que observava nos filmes ao longo da pesquisa. Contudo, no processo de organizar os recortes nas montagens propostas neste capítulo, uma imagem bastante viva veio à tona: a da fumaça que eventualmente cobria a minha cidade natal em dias de inverno. Da fumaça, sou remetido para a única fábrica presente na minha infância. A antiga olaria, hoje uma fábrica familiar, está presente no município desde muito antes de eu nascer. Meu falecido avô materno, que eu não conheci, chegou a trabalhar naquele espaço que ficava muito próximo da casa onde ele e minha avó constituíram família.

Decido, então, visitar a fábrica de tijolos. Converso com proprietários e trabalhadores. Faço algumas fotografias. São flagrantes as mudanças na produção ao longo dos anos com a mecanização do processo, o que fez diminuir a necessidade de mão de obra. Conseqüentemente, o número de trabalhadores é bem menor naquele grandioso espaço fabril se comparado a tempos passados. Pelo lado de fora (fig.10), a estrutura da fábrica permanece semelhante àquela em minha memória. Dentro dela (fig.11), tudo é inédito para mim, já que nunca tinha adentrado o espaço antes. Chama a atenção a permanência de estruturas antigas, mas também das máquinas novas, das fornalhas fechadas que otimizam o calor, das placas para captação da energia solar. A coexistência destes elementos anacrônicos remeteu diretamente às montagens propostas nesta pesquisa, cujo choque temporal entre a materialidade das imagens permite refletir sobre elas próprias e seus contextos. Diante destes anacronismos, inserido num complexo fabril que acumula tempos distintos e de diferentes naturezas e na presença de trabalhadores em afazeres braçais e repetitivos, evocar a memória construída a partir dos filmes foi inevitável.

Figura 10. A fábrica de tijolos pelo lado de fora.



Fotografia registrada pelo autor.

Figura 11. As máquinas e o trabalhador.



Fotografias registradas pelo autor.

Partindo destes registros e relato de cunho pessoal, reafirmamos o processo de construção da pesquisa, que inclui a instância subjetiva, e apresentamos o recorte compreendido pelas montagens que propomos a seguir. Neste primeiro capítulo de análises nos dedicamos a três categorias de imagens sobreviventes que compõem o eixo do trabalho. São imagens que representam o operário levando em consideração a atividade laboral, seu espaço e possíveis desvios. Partimos da fábrica como um espaço e uma estrutura bastante presente nas obras analisadas e propomos duas montagens. Uma delas é composta por imagens da fábrica em sua parte externa, cujos recortes e suas relações são lidos a partir da grandiosidade das estruturas, da composição que as imagens fazem entre a fábrica e o humano e a inserção desta no ambiente urbano. Já a montagem com recortes do seu espaço interno é refletida pela relação dos cineastas com a fábrica em funcionamento, das mudanças na realidade fabril entre os dois tempos, bem como uma mudança de paradigma entre a sociedade da disciplina e aquela do controle e desempenho. Depois, propomos uma terceira montagem a partir do corpo do trabalhador e sua relação com o trabalho e as máquinas que opera. Através dela, discutimos sobre o pouco tempo de tela que os filmes, em geral, reservam para o trabalho em si, mas também a autoconsciência a que determinados personagens chegam justamente a partir do trabalho. Além disso, percebemos no corpo em repouso uma tática de subverter certa imposição de disciplina. Por fim, a última montagem do capítulo reúne recortes que registram acidentes ou doenças provocadas pelo trabalho das personagens. Diante da montagem, evocamos imagens de outras naturezas que apreendem certa recorrência. Discutimos a iminência do acidente, da doença e da morte como parte de uma histórica precarização na realidade operária.

3.1 A fábrica

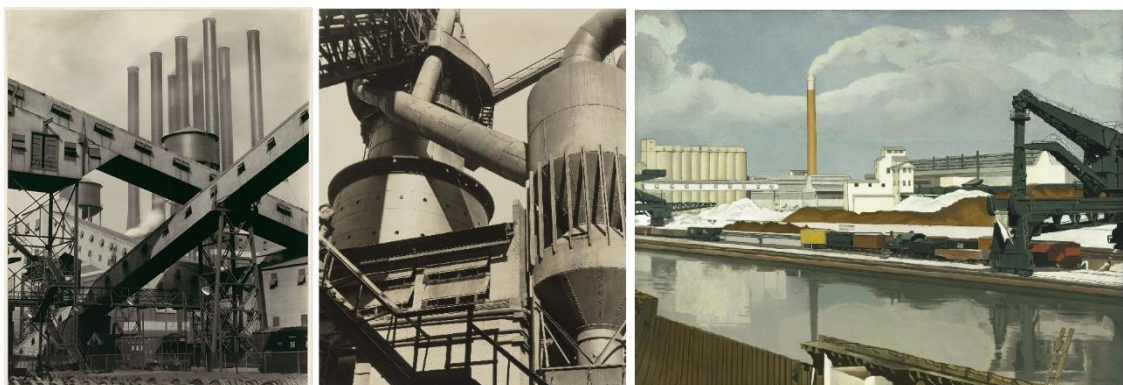
A partir da Revolução industrial, as fábricas passaram a representar um ícone da produtividade e da modernidade. Em *Mastodontes*, Freeman (2019) bem coloca que, tanto para socialistas como capitalistas, as grandes fábricas abrigavam a possibilidade de um novo e melhor modo de vida a partir do desenvolvimento da tecnologia, da eficiência de produção e da economia em grande escala. Ao mesmo tempo, críticos as viam como um símbolo dos conflitos sociais e da condição precária do proletariado. Mais que um produto do capitalismo, as grandes fábricas e suas

estruturas imponentes surgem quase como um estandarte da modernidade e seu afastamento de ideias e valores tradicionais.

É por isso que muitos artistas ao representá-las em imagens, demonstram certo fascínio por sua grandiosidade. Por exemplo, o fotógrafo e pintor americano Charles Sheeler produziu uma série de imagens em que registra a Indústria da Ford nos Estados Unidos. Nelas, a atenção se volta às estruturas da fábrica e as imponentes chaminés que atravessam o céu em concreto, aço e fumaça. Na figura 10 apresentamos três destas obras de Sheeler. As fotografias datam de 1927, enquanto a pintura, *American Landscape*, é de 1930. Mais que o fascínio pelas estruturas, é notável também a inexistência da figura humana nestes registros onde a fábrica em si ganha total atenção. É certo que muitas destas fotografias eram encomendadas pelas próprias indústrias, mas há uma certa tendência no registro externo destes espaços entre os anos 1920 e 1930 que excluem a figura do trabalhador.

É também pela encomenda da mesma Ford que, em 1933, Diego Rivera conclui sua série de murais sobre a Indústria de Detroit (fig.12). O artista mexicano, em seus afrescos, contempla a fábrica pelo lado de dentro, incluindo um volumoso número de operários entre máquinas e engrenagens. A grandiosidade das estruturas e o trabalho braçal é o que fica mais evidente. Internamente, assim, é como se fosse possível contemplar a figura do trabalhador, já que está no desempenho de suas funções no contrato que tem com a fábrica.

Figura 12. As fábricas da Ford em Michigan pelo olhar de Charles Sheeler



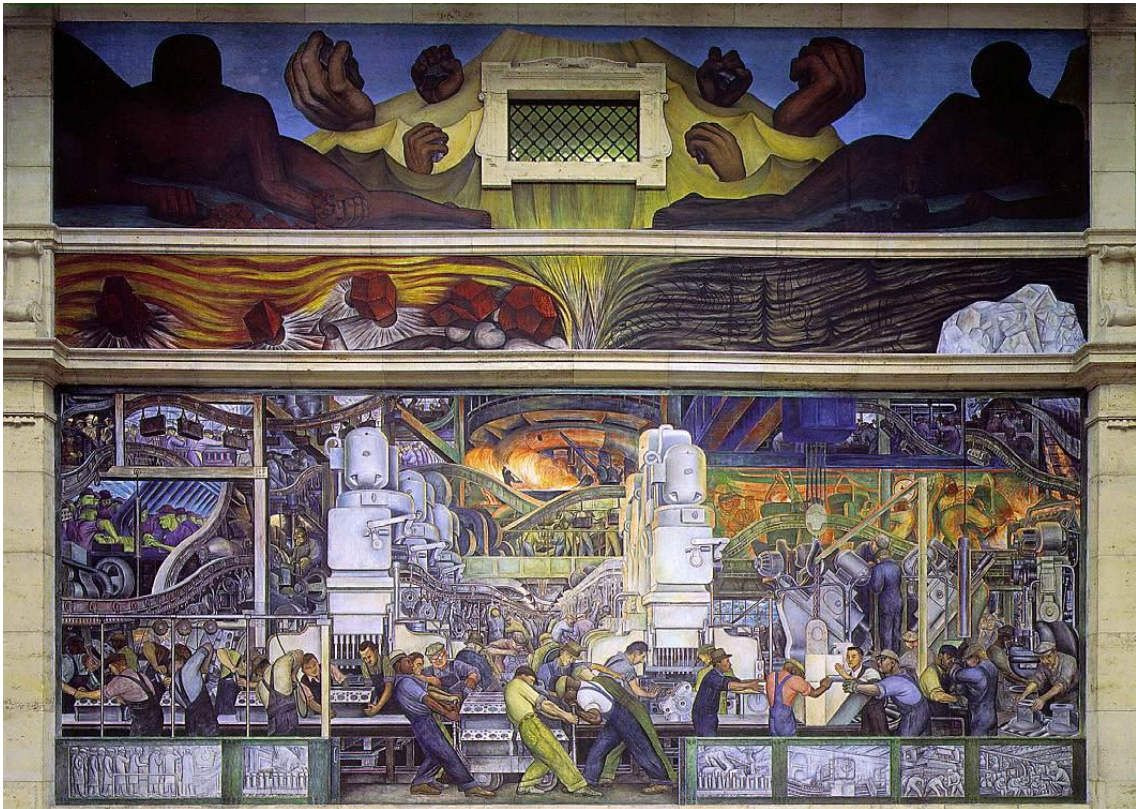
Elaborado pelo autor. Fontes: The Metropolitan Museum of Art (The MET)¹⁵; Art Institute of Chicago¹⁶; The Museum of Modern Art (MoMA)¹⁷

¹⁵ <https://bit.ly/3lmeGpq>

¹⁶ <https://bit.ly/3lBa3il>

¹⁷ <https://mo.ma/3SaDjcl>

Figura 13. Um dos murais pintados por Diego Rivera na série *Detroit Industry*



Fonte: Detroit Institute of Arts Museum (Wikimedia Commons)¹⁸

Ao eleger a fábrica como uma das categorias de imagens que sobrevivem no cinema brasileiro, logo percebemos a necessidade de abarcar tanto o dentro quanto o fora da fábrica, dado que são imagens que se repetem e que evocam diferentes reflexões sobre este mesmo espaço. Dessa forma, optamos por criar duas montagens distintas nessa mesma categoria: externas de fábrica e internas de fábrica. Não necessariamente seguindo estritamente as tendências apresentadas nas obras anteriores, usar nossa percepção sobre elas é um ponto de partida para analisarmos as imagens da fábrica nos filmes aqui contemplados.

A primeira montagem de recorrências (fig.14) contempla diferentes recortes de imagens externas da fábrica. De cima para baixo, esquerda para a direita, *frames* de *Chapeleiros*, *Planeta Fábrica*, *Eles não-usam black-tie*, *ABC da greve*, *O homem que virou suco*, *Linha de montagem*, *Arábia* e *Redemoinho*. Chama a atenção em um primeiro momento os planos abertos que tentam capturar a imponência das estruturas

¹⁸ <https://bit.ly/3Xr64IU>

e a presença das icônicas chaminés em grande parte das imagens produzidas nos anos 1980, mas visíveis também nas mais recentes. Há que se destacar, contudo, que estas mesmas imagens, não raro, são acompanhadas da narração nos documentários. Assim, ainda que as imagens isoladas de fato compreendam as grandes estruturas fabris, as vozes narrativas costumam as apresentar em tom crítico. De qualquer forma, essas imagens externas também trazem uma tendência em isolar a concretude do espaço fabril da presença humana. Mesmo que a narração tome um posicionamento político, há que se perceber certo fascínio dos cineastas em boa parte dos registros.

Figura 14. Montagem 1: Externas de fábricas



Elaborado pelo autor. Fontes: *Chapeleiros*; *Planeta Fábrica*; *Eles não-usam black-tie*; *ABC da greve*; *O homem que virou suco*; *Linha de montagem*; *Arábia*; *Redemoinho*.

É injusto, contudo, afirmar que estes filmes não tenham interesse sobre a figura do trabalhador ou, pelo menos, que não o registrem. O ponto aqui é a repetição dessa detectável fórmula das imagens das fábricas que, como já vimos, é anterior a realização destes filmes. Mas se, ao contemplar o todo, tais imagens não apreendem o operário, onde podemos encontrá-lo? Uma pista está na última imagem, do filme *Redemoinho*, que observa o lado de fora da fábrica justamente no momento da troca de turnos. Neste filme não há planos aéreos ou com maior amplitude que buscam contemplar a grandiosidade da fábrica de tecelagem. Ela é apenas apresentada parcialmente a partir da entrada e saída dos funcionários. Imagens semelhantes estão presentes em outros momentos na maior parte dos filmes que compõem a montagem anterior.

No caso dos filmes dos anos 1980, o operário repetidamente está presente em imagens no entorno da fábrica, em geral nas assembleias e manifestações – categorias que serão apresentadas no próximo capítulo. Há também a recorrência das portas e portões por onde entram e saem os trabalhadores. O portão seria o ponto mais exato onde o espaço externo da fábrica e o operário podem integrar uma mesma imagem. Em detrimento da concretude ostensiva dos planos mais abertos, as cenas de portão enquadram a fábrica parcialmente ao observar a movimentação dos trabalhadores. A tendência desse registro pelo audiovisual data dos primórdios do cinema, com *A saída dos operários da fábrica* (1985), dos irmãos Lumière. O cineasta Harun Farocki, inclusive, dedica uma obra inteira a diferentes registros imagéticos de trabalhadores atravessando portões ao final do expediente em *Operários saindo da fábrica* (1995). Sua narração é categórica ao sublinhar a pressa com que os trabalhadores deixam as fábricas, como se algo os puxasse para fora. Nenhum minuto a mais dedicado a exploração do seu trabalho.

Ainda que nos filmes brasileiros aqui contemplados a passagem pelo portão não se dê apenas pela saída, mas também pelo ingresso dos trabalhadores na fábrica, algumas das reflexões levantadas por Farocki nos auxiliam num melhor entendimento do portão como um símbolo. Ou melhor, como um interruptor. Ao passar por ele, ao entrar, o sujeito deixa o que é estritamente pessoal do lado de fora e ativa o modo operário. O contrário também é válido. É, portanto, nesse local de passagem que estes filmes registram a concretude da fábrica e a presença do humano a um só tempo. Nas imagens externas, assim, é como se o portão tivesse o poder de definir o operário. E

também as narrativas, já que, conforme Farocki, a maior parte dos filmes começaria justamente quando o tempo do expediente chega ao final. Na figura 15, montamos os espaços de passagem dos trabalhadores em *Chapeleiros*, *Redemoinho*, *Braços Cruzados*, *máquinas paradas* e *Eles não usam black-tie*.

Figura 15. Portões de fábrica



Elaborado pelo autor. Fontes: *Chapeleiros*; *Redemoinho*; *Braços cruzados*, *máquinas paradas*; *Eles não usam black-tie*.

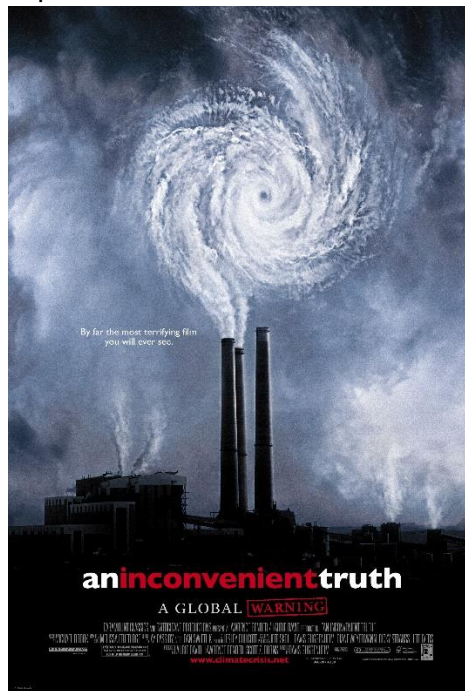
Ainda observando a Montagem 1, vale pontuar que, no contemporâneo, as mesmas chaminés que imprimem certa imponência das fábricas dificilmente se desvencilham da pauta ambiental. A imagem das grandes chaminés emitindo fumaça hoje ilustra o debate acerca do aquecimento global e dos impactos provocados pela produção desenfreada. A pauta certamente não é nova e acompanhou o crescimento em massa da produção desde a revolução industrial. Contudo, no hoje, este é um debate que não se limita a nichos restritos, se ampliando cada vez mais como um tema comum na abordagem, por exemplo, de catástrofes ambientais provocadas pela ação do homem. A imagem das fábricas e suas chaminés, que há muito tempo se coloca como símbolo do capitalismo e do progresso, hoje ganha quase que automaticamente uma leitura crítica a partir das práticas sustentáveis. Não é nem preciso que deixemos o campo do cinema para detectar tal percepção. São várias as obras que as apresentam como um símbolo de degradação. Tamanha é tal impressão

na cultura visual que, mesmo em materiais de divulgação destes filmes, a simples presença das chaminés já é suficiente para a exposição de um certo discurso – uma ilustração imediata é o pôster (fig. 16) de *Uma verdade inconveniente* (2006).

O segundo *frame* da Montagem 1, recorte do filme *Planeta Fábrica*, inclusive parece questionar o que representa o monumento da fábrica atualmente. Há outros elementos urbanos presentes no quadro, como os fios de distribuição elétrica em primeiro plano e o guindaste da construção civil que ergue um novo edifício próximo da chaminé da fábrica de chapéus. O que em outro tempo se colocava como um elemento do moderno na composição urbana, agora se coloca como arcaico: próximo ao guindaste colorido e com o fundo de arranha-céus, a chaminé de barro é o elemento mais distante da novidade.

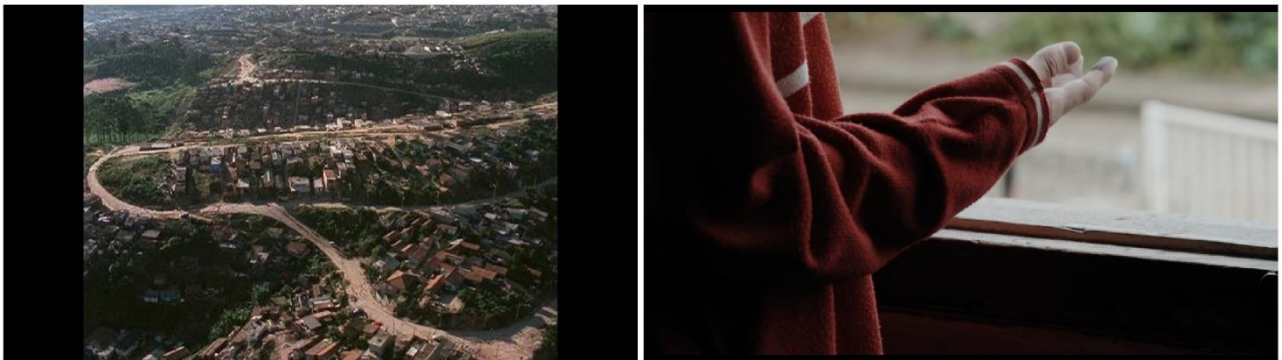
Ainda levando em conta a ideia do (meio) ambiente diante de tais imagens, percebemos como nos filmes contemporâneos é possível detectar facilmente elementos da natureza através da cor verde da vegetação. No caso de *Redemoinho* e *Arábia*, uma consideravelmente extensa área vegetada se coloca ao fundo das fábricas. Isso não quer dizer que os filmes assumam o ambientalismo de maneira declarada em suas narrativas, mas a partir destas imagens é possível refletir sobre como a pauta se integra a elas. O leitor pode se questionar o que o meio ambiente tem a ver com a figura do operário que queremos abordar nesta pesquisa. Ora, uma rápida revisão de alguns dos filmes aqui trabalhados é capaz de apresentar como o ambiente da fábrica se expande à vida do operário para além dos seus limites concretos. A ideia de meio ambiente a que nos referimos aqui não é isolada, mas integrada também a um conceito de qualidade de vida. Em *ABC da Greve*, por exemplo, tomadas aéreas apresentam as grandiosas favelas que se formam e crescem em torno das grandes fábricas do ABC (fig.17), como declara a voz over no documental. Já a extensão da fábrica em *Arábia* se dá pelo ar: a poluição produzida por ela se materializa na fuligem que se deposita sobre as janelas (fig.17) e é denunciada pela tosse insistente de um dos personagens. São filmes que percebem a fábrica ultrapassando seus limites concretos e denunciando, à sua maneira, como a presença destes monumentos da produtividade afetam a vida de seus operários para além do trabalho braçal.

Figura 16. Pôster promocional do filme Uma verdade inconveniente



Fonte: IMDb¹⁹

Figura 17. As favelas e a poeira: extensões da fábrica



Elaborado pelo autor. Fontes: *ABC da greve*; *Arábia*.

Löwy e Sayre (2015) apontam o produtivismo desenfreado e o acúmulo irracional e infinito de mercadorias como o grande pecado da modernidade industrial. Os autores ainda afirmam, sob uma perspectiva ecossocialista, que há “uma contradição irreduzível entre a lógica moderna da rentabilidade imediata e os interesses gerais a longo prazo da espécie humana, (...) entre as regras do mercado e a sobrevivência da natureza (e, portanto, da humanidade)” (p. 261). É importante, assim, também pensar a fábrica sob uma perspectiva ecológica que não exclua o aspecto humano envolvido por ela. As imagens antes apresentadas na figura 14

¹⁹ <https://imdb.to/3E5got0>

parecem, a seu modo, encontrar as reflexões levantadas por Sayre e Löwy (2021) que, seguindo a linha do romantismo anticapitalista, percebem na destruição da vida social pelo dinheiro e no envenenamento do ar pela poluição das fábricas uma mesma raiz: “o domínio implacável do utilitarismo e do comercialismo, o poder dissolutivo do cálculo quantitativo” (p. 15).

Cabe nesse momento apresentarmos a Montagem 2 (fig. 18), na qual contemplamos o espaço da fábrica pelo lado de dentro. De cima para baixo, da esquerda para a direita, *frames* dos filmes *Vitória*, *Chapeleiros*, *Linha de montagem*, *Planeta Fábrica*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Eles não usam black-tie*, *Redemoinho* e *Pela Janela*. De pronto, é notável a eleição de planos abertos na maioria das imagens, compreendendo o espaço amplo, as máquinas e também os trabalhadores. São imagens que, em sua maioria, registram a fábrica em pleno funcionamento, mantendo seu contrato direto com a produtividade e o utilitarismo, como se não fosse possível fazê-lo em um momento inoperante das engrenagens e dos trabalhadores.

Figura 18. Montagem 2: Internas de fábricas



Elaborado pelo autor. Fontes: *Vitória*; *Chapeleiros*; *Linha de montagem*; *Planeta Fábrica*; *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*; *Eles não usam black-tie*; *Redemoinho*; *Pela Janela*.

Atualizamos aqui as reflexões propostas por Bernardet (2013) sobre alguns dos documentários brasileiros que registram a movimentação dos trabalhadores durante as greves do ABC paulista. Neles, os cineastas e suas câmeras só têm a permissão de adentrar as fábricas quando elas estão funcionando em tempo normal, “isto é, quando a exploração funciona ‘normalmente’, a câmera pode entrar. Quando o sistema de exploração emperra, a câmera não mais pode ultrapassar a fronteira” (p. 264). O teórico aqui se refere a própria restrição feita pelas indústrias aos documentaristas que pretendiam realizar imagens internas enquanto as máquinas estavam completamente paradas, devido às manifestações dos operários²⁰. Ele inclusive cita o portão de fábrica como a delimitação de onde a câmera pode atuar enquanto há uma desarticulação do sistema produtivo.

Estendemos aqui tal percepção tanto aos documentários quanto a ficção. Sete dos oito *frames* que compõem nossa Montagem 2 apresentam o espaço interno da fábrica com a presença de operários, em geral, mantendo as máquinas em pleno funcionamento. Voltando aqui a tensionar o dentro-fora, é como se a estrutura da fábrica atestasse o devido lugar e função dos seus trabalhadores: dentro da fábrica, desempenhando funções laborais que garantam a produtividade, atributo que move a sociedade industrial. A tendência que une essas imagens é a própria produtividade através da presença do humano enquanto operário, que se configura como a própria máquina que move as engrenagens da fábrica, alimentando todo um sistema.

Ultrapassando essa primeira camada de repetições que une tais recortes, podemos encontrar detalhes na montagem que dão a ver a própria situação do trabalhador urbano e suas atualizações. Os *frames* de *Chapeleiros*, *Linha de montagem* e *Eles não usam black-tie* apresentam numerosos operários em atividade no interior da fábrica, tomando boa parte do quadro. Ao contrário, os *frames* de *Vitória* e *Pela Janela* apresentam uma única trabalhadora, relativamente distante na profundidade de campo, quase perdida entre as máquinas. A imagem de *Redemoinho* é ainda mais distante, impossibilitando o espectador de notar qualquer trabalhador,

²⁰ Bernardet observa uma ruptura nessa lógica no documentário *Braços cruzados, máquinas paradas*. No longa, o não funcionamento da fábrica se dá pela ação de operários que desligam as máquinas e se impõem diante de seus superiores. A sequência, contudo, é encenada. Pela ficção, os realizadores parecem encontrar uma solução para o bloqueio estabelecido para o registro documental.

mesmo que a fábrica esteja em pleno funcionamento. Através delas, percebemos o cenário do operário fabril nos dois tempos que abordamos neste estudo.

O sociólogo Ricardo Antunes parece descrever as imagens antes mencionadas ao analisar ambos os períodos. Ao longo do século XX, a forma pela qual a indústria e o trabalho se consolidaram foi através do fordismo, cujos elementos constitutivos básicos se colocam na

produção em massa, através da linha de montagem e de produtos mais homogêneos; através do controle dos tempos e movimentos pelo cronômetro taylorista e da produção em série fordista; pela existência do trabalho parcelar e pela fragmentação das funções; (...) pela existência de unidades fabris concentradas e verticalizadas e pela constituição/consolidação do *operário-massa*, do trabalhador coletivo fabril (ANTUNES, 2015, p. 35, grifo do autor).

É a partir dos anos 1980 que grandes mudanças começam a dominar o mundo do trabalho industrial, iniciando nos países de capitalismo avançado e, logo após, se estendendo a outros territórios. Segundo Antunes, da referida década até o presente há um grande salto tecnológico, onde “a automação, a robótica e a microeletrônica invadiram o universo fabril, inserindo-se e desenvolvendo-se nas relações de trabalho e de produção do capital” (idem, p. 33). O fordismo e o taylorismo já não são as únicas formas de produção e, assim, outros processos emergem, de certa forma, substituindo a ideia do cronômetro, da produção em massa e em série por processos mais flexibilizados. São novos padrões de busca de produtividade que incluem, por exemplo, a desconcentração industrial.

O número de operários variável entre as imagens que citamos, assim, parece ser um dos dissensos entre as repetições que nos auxiliam a localizar estas imagens no tempo. Não apontam, contudo, a presença e a ausência de uma classe trabalhadora, senão sua transformação. Constatar a retração no número massivo de operários concentrado nas indústrias não é o mesmo que defender o seu fim, mas perceber as metamorfoses pelas quais passa o próprio mundo do trabalho e, conseqüentemente, os trabalhadores. Em nossa montagem, duas imagens apontam os rumos possíveis dessas referidas metamorfoses.

O recorte do filme *Planeta Fábrica* apresenta a fábrica de chapéus – a mesma de *Chapeleiros* – completamente em ruínas, sem trabalhadores e inoperante. O contraste que provocamos em nossa montagem está também presente no filme de Julia Zakia, que costura imagens atuais com aquelas realizadas por Adrian Cooper,

quando a fábrica ainda funcionava. É uma imagem que detecta o fim de um certo tipo de trabalho fabril, anterior mesmo às metalúrgicas do ABC. Já o recorte E pertence ao filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. O que se vê está longe de ser um número pequeno de trabalhadores – entre os recortes da montagem, talvez seja o que mais apresenta operários. Escondidos entre pilhas de jeans, cabisbaixos, produzem o máximo que podem, na lógica neoliberal do “cada um por si” presente em seus discursos e que o filme de Marcelo Gomes tanto evidencia. Se configuram, portanto, como imagens atualizadas do mundo do trabalho operário, que apreendem uma realidade de contradições. Como coloca o sociólogo Alan Bihr, ao prefácio de *Adeus ao trabalho?* (2015), há um processo simultâneo de desproletarização do trabalho industrial e da retração da classe operária tradicional, bem como uma crescente subproletarização do trabalho fabril, com o desenvolvimento da subcontratação, da precarização do trabalho e da informalidade.

Em vias de concluir nossas reflexões sobre essa primeira categoria do eixo, observamos também como boa parte das imagens buscam a amplitude do chão de fábrica, em planos abertos e, às vezes, em ângulos altos. É como se tais escolhas imprimissem certa inspeção, um olhar sobre o todo que a própria arquitetura da fábrica possibilita a qualquer um que se coloque em um nível superior ao dos trabalhadores e das máquinas.

Esse olhar “de cima” fica mais evidente nas imagens de *Chapeleiros* e *Redemoinho*, mas a amplitude também o sugere em outras imagens da montagem. A vigilância e controle sobre os corpos dos operários nas fábricas se dá no seu interior, mas também nas já referidas passagens, em portões onde se colocam guardas e vigias. As imagens a seguir (fig. 19) dão corpo a essa sensação que os *frames* da Montagem 2 sugerem. Em *Braços cruzados, máquinas paradas*, um supervisor vigia do alto o trabalho dos operários; em *Linha de montagem*, um guarda controla a entrada dos trabalhadores pelo portão; em *Chapeleiros*, um senhor observa os operários ao bater o ponto de entrada; e, em *Corpo Elétrico*, uma senhora verifica mochilas e malas dos funcionários ao deixarem a empresa.

Figura 19. Vigilância nas fábricas



Elaborado pelo autor. Fontes: *Braços cruzados, máquinas paradas*; *Linha de montagem*; *Chapeleiros*; *Corpo elétrico*.

Estendendo o modelo de organização de poder nas penitenciárias, em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault reflete sobre o esquema do panóptico que é utilizado “cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento” (1987, p. 170). Para Foucault, o panóptico não deve ser entendido estritamente como um edifício que permite a vigilância, mas como um mecanismo de poder que organiza corpos de maneira hierárquica em diferentes espaços a partir de canais de poder e modos de intervenção. Assim, se o modelo é utilizado para emendar prisioneiros, ele também serve para instruir estudantes, cuidar de doentes, fiscalizar operários. As instituições panópticas, como as escolas e fábricas, não têm necessidade de uso de força ou violência na disciplina de um bom comportamento ou de um trabalho produtivo; elas produzem uma relação fictícia cujo resultado é a sujeição.

A amplitude espacial dos planos presentes na *Montagem 2* sugere, em imagens, a sujeição dos operários da qual elabora Foucault sobre os espaços fabris, que operam seguindo o esquema do panoptismo. Isso porque o sujeito que está submetido a um grande campo de visibilidade acaba por retomar, sobre si próprio, as limitações de poder, dado que tem consciência de estar sendo vigiado. Como as

próprias imagens da figura 17 nos mostram, tal vigilância opera em favor de uma disciplina comportamental e de produtividade. Em seu ensaio que reflete sobre a disciplina no modo de produção capitalista, Meneghetti e Sampaio (2016) observam, a partir de *Vigiar e punir* e *O capital*, que os dispositivos disciplinares atuam no sentido de evitar comportamentos desviantes à norma. Assim sendo, não se colocam como um remédio a ser aplicado após qualquer conduta desviante, mas como um antídoto que a impossibilite. No caso das fábricas, tais dispositivos visam fabricar operários produtivos, que otimizem o tempo, obedeçam às regras, sejam bem treinados e colaborem ao máximo na obtenção de lucros. Ainda para os mesmos autores, no modo de produção capitalista, “a disciplina funciona como técnica que fabrica indivíduos úteis ou indivíduos-máquinas” (p. 138).

Na leitura de Deleuze (1992, p. 219) a análise de Foucault é precisa ao observar os meios de confinamento, como a fábrica, cujo projeto é o de “concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo e compor no espaço-tempo uma forma produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares”. Entretanto, Foucault também já observava a brevidade desse modelo já que ele sucedia às sociedades de soberania, que tinham objetivos bastante distintos daqueles da disciplina. Assim, também as sociedades de disciplina estariam fadadas a uma crise em favor de novas forças que lentamente se instalaram após a Segunda Guerra. Deleuze aponta, assim, para as sociedades de controle que aos poucos substituíram as sociedades disciplinares. Para o filósofo, neste novo modelo a lógica da empresa substitui aquela da fábrica que “constituía os indivíduos em um só corpo” (p. 221), o que permitia ao patronato uma vigilância de cada elemento a partir da massa e, ao mesmo tempo, a mobilização sindical a partir da resistência massiva. A lógica empresarial impõe a rivalidade como emulação, colocando os indivíduos em contraposição numa lógica de conquistas por mérito.

Em nossa montagem das internas de fábricas, os recortes são todos bastante semelhantes. Em planos gerais que exploram a profundidade de campo, as imagens evidenciam os amplos espaços que abrigam, ou abrigavam, os operários na linha de montagem. Sob a perspectiva da sociedade de controle que Deleuze elabora, ultrapassamos o recorte de *Estou me guardando...* (o quinto na montagem), tão semelhante aos demais, para encontrar a narrativa original a que pertence. No longa de Marcelo Gomes, não há patrão, vigia ou regras de obediência: os trabalhadores

supostamente têm poder sobre a própria produção e percebem isso de maneira positiva. Relatam sobre a liberdade de poderem produzir quando e o quanto quiserem. Mesmo que a imagem manifeste em sua materialidade um sistema de produção semelhante aos demais, o que o documentário apresenta é uma outra forma de organização na qual os trabalhadores são os responsáveis e os vigias da própria produção. A liberdade do trabalho autogovernado, conforme o longa se desenrola, se mostra como uma ilusão ao apresentar os personagens como vítimas de um sistema precarizado e indulgente que, baseado em uma lógica meritocrática, faz o sujeito perceber a si próprio como o único responsável pelo seu sucesso ou fracasso.

Nessa mudança de paradigma, o filósofo Byung-Chul Han (2017) elabora sobre a sociedade do desempenho, na qual o indivíduo não se submete mais estritamente à obediência dentro de uma hierarquia de proibições e deveres externos, senão a um esquema positivo de poder sobre si próprio. A cobrança de si sobre si mesmo cria uma ilusão de liberdade que torna a produtividade maior em relação àquela que se sujeita a uma determinada obediência. Na lógica da produtividade, a autoexploração, segundo Han (idem, p. 30), se mostra mais eficiente que a exploração do outro “pois caminha de mãos dadas com a liberdade”. O explorado é o próprio explorador e, nessa lógica da autorreferência, a liberdade é paradoxal. Neste sentido, Safatle (2020, p. 165) chama atenção para a natureza altamente disciplinar do autogoverno através do trabalho. Trabalha-se não somente em função de um reconhecimento “enquanto sujeitos dotados de certas habilidades importantes para vida social”, mas sim para um “Outro” que habita fantasias internas e que observa o sujeito como num “panóptico privado”. O modelo de servidão real é substituído, assim, pela “internalização de uma representação de autoridade fantasmaticamente constituída”.

É certo que a realidade do trabalhador em moldes neoliberais tem sido abordada no cinema – e as produções contemporâneas têm lançado luz sobre a temática a partir de personagens que vivenciam diferentes experiências laborais. Em nossas montagens e seus recortes ao longo das tendências, essa é uma percepção que seguidamente vem à superfície. Aqui, a sobrevivência da imagem do espaço fabril também se atualiza de maneira a dar a ver a mudança de paradigmas que apontamos anteriormente. Entre as tantas possibilidades de abordar o trabalho nas imagens, o recorte da experiência operária, como vimos, também traz consigo tal atualização.

3.2 Corpo-máquina

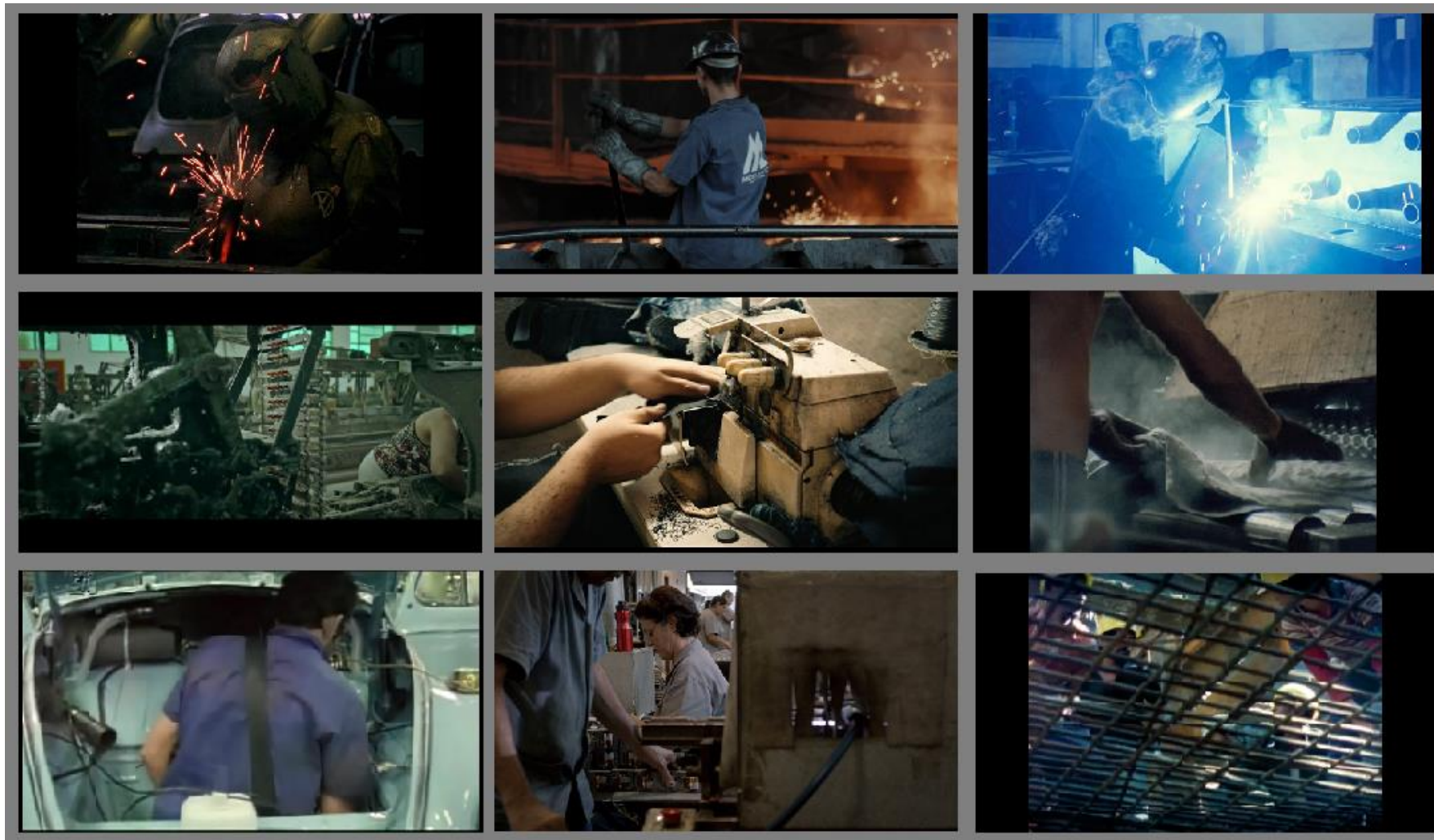
Por mais que seja o que de fato classifique o operário como tal, o trabalho em si não costuma tomar tanto tempo de tela em narrativas sobre tais personagens. Monterde (1997) aponta que a atividade laboral por si mesma dificilmente é o centro de maior atenção dos filmes, costumando, assim, ser projetada como pano de fundo ou como elemento que ajude a situar o personagem na narrativa. Ainda segundo o mesmo autor, não raro, o trabalho aparece de maneira fugaz nos enquadres, isso quando aparece, dado que muitas vezes é algo que as narrativas supõem e não contemplam em imagens. Se presentes, as imagens de trabalho costumam ser rápidas ou introdutórias para um acontecimento maior, algo que se distancie da monotonia e repetição de movimentos. A exceção existe e geralmente se coloca em ofícios pouco usuais que garantem, ainda que momentaneamente, a atenção e interesse do espectador. No caso dos ofícios fabris, em suas extensas horas de repetição, as exceções são poucas. Monterde cita alguns títulos onde o trabalho em si ganha quase que a totalidade do tempo de tela, a exemplo de certos documentários de Dziga Vertov, onde o trabalho adquire um valor positivo, ou o longa *Humano, demasiado humano* (1973), no qual Louis Malle imprime um olhar mais crítico sobre a temática do trabalho.

Entre os títulos que integram nosso objeto de análise, o que mais se aproxima de uma abordagem na qual o trabalho fabril seja o centro de atenção é *Chapeleiros*, de Adrian Cooper. Em todos os demais filmes as imagens de trabalho estão presentes, mas definitivamente não são predominantes. Na Montagem 3 apresentamos recortes em que os personagens desempenham seu trabalho. Os *frames*, de cima para baixo, esquerda para a direita, pertencem aos filmes *ABC da greve*, *Arábia*, *Eles não usam black-tie*, *Redemoinho*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Chapeleiros*, *Linha de Montagem*, *Pela Janela* e *A queda*.

O que de pronto chama a atenção em tais recortes é a proximidade dos corpos humanos aos das máquinas. Ao operá-las, o trabalhador se coloca como mais uma peça da qual depende a maquinaria da fábrica. Algumas das imagens, inclusive, captam o corpo do operário de maneira segmentada, seja pela exclusão do quadro provocada pela escolha de planos (as mãos em *Estou me guardando*), seja pela escolha de ângulos onde o trabalhador é parcialmente ocultado pelas máquinas (o tronco e braços em *Redemoinho*). A fusão indivíduo-máquina, perceptível nos recortes

de trabalho da montagem, leva-nos a refletir mais uma vez sobre a disciplina exercida sobre o trabalhador nos espaços fabris, onde corpos são submetidos à produção mecanizada.

Figura 20. Montagem 3: Corpo-máquina



Elaborado pelo autor. Fontes: *ABC da greve*, *Arábia*, *Eles não usam black-tie*, *Redemoinho*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Chapeleiros*, *Linha de Montagem*, *Pela Janela* e *A queda*.

Para Marx (2013, pp. 331-332), todo e qualquer trabalho na máquina exige a disciplina do trabalhador para que ele se adapte à máquina e não o contrário. É preciso “adequar seu próprio movimento ao movimento uniforme e contínuo de um autômato”. Ao comparar a produção mecanizada e a produção da manufatura, Marx aponta que o trabalho industrial torna desnecessária a fixação de um único trabalhador no exercício da mesma função. Isso porque, pelo fato de o movimento da fábrica ser ditado pela máquina e não pelo trabalhador, o revezamento entre operários é uma opção do capital para evitar a interrupção da produção. Assim, “da especialidade vitalícia em manusear uma ferramenta parcial surge a especialidade vitalícia em servir uma máquina parcial”. O trabalhador, assim, é transformado em uma peça da máquina que opera.

Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve à máquina. Lá, o movimento do meio de trabalho parte dele; aqui, ao contrário, é ele quem tem de acompanhar o movimento. Na manufatura, os trabalhadores constituem membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, tem-se um mecanismo morto, independente deles e ao qual são incorporados como apêndices vivos (MARX, 2013, p. 332).

A esse trabalho excessivamente repetitivo e mecanizado muitas vezes é atribuída a ideia de uma atividade alienante. Assim, as imagens que apresentam o ofício dos operários nas montagens não costumam tomar tanto tempo de projeção. Ao se referir aos filmes de que trata em *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet (2013) elabora sobre uma tendência em apresentar o trabalho de maneira descritiva em imagens que quase sempre o eliminam da subjetividade do personagem operário. Para o teórico, essa é uma escolha compreensível em filmes de abordagem conceitual no sentido de localizar os personagens enquanto classe sem, no entanto, deter maior atenção no trabalho em si, dado que esse é alienado. Em outra publicação, Bernardet (1980) coloca que a representação do trabalho industrial – pelo menos no que tange o período sobre o qual escreve – é bastante rarefeita e pobre se comparada, por exemplo, a relação entre o trabalhador e seu ofício em filmes que se debruçam sobre o trabalho rural e artesanal.

De fato, na maior parte dos filmes aqui considerados, o tempo de tela destinado a execução do trabalho propriamente é curto. Por outro lado, se na maioria deles o trabalho é colocado de maneira descritiva, localizando personagens e suas classes sociais e ilustrando as condições nas quais trabalham, há certamente alguns momentos a se destacar do ponto de vista subjetivo do trabalhador. Em *Arábia*, é

precisamente enquanto trabalha que Cristiano, o protagonista, toma consciência de si. Ele narra ao espectador:

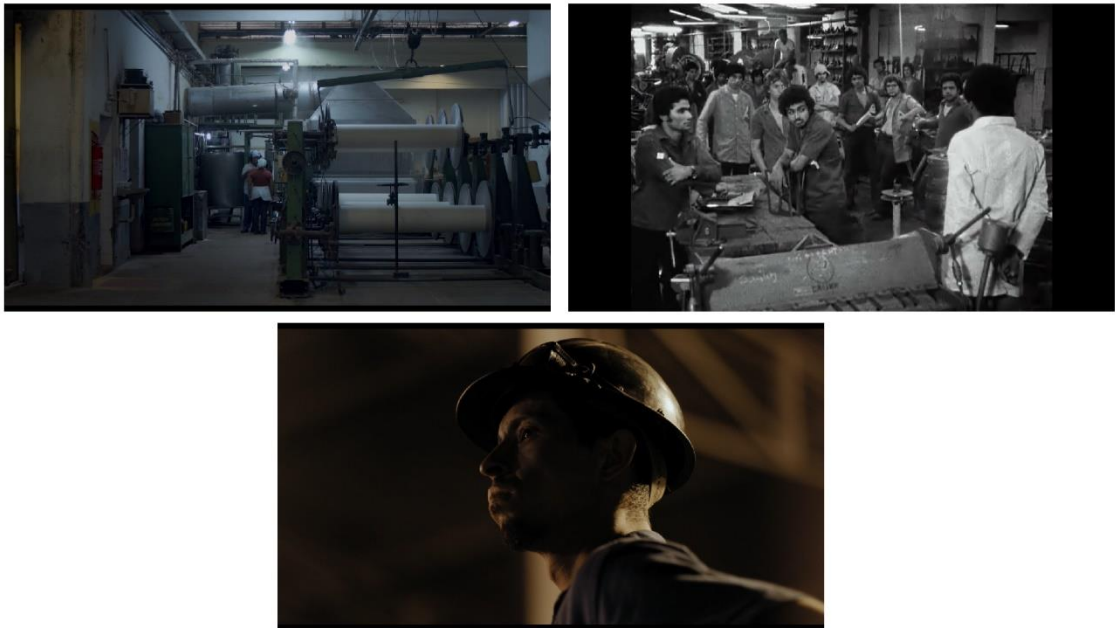
Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica e senti uma tristeza de estar ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo. Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar. Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir pra casa. Queria que todo mundo fosse pra casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo. Queimando as máquinas, a terra, a brita... E a fumaça subindo. Preta igual a noite. Tampando o céu e jogando o dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: “Vamos pra casa. Nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: “A nossa vida é um engano, e a gente vai sempre ser isso. E tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo”.

É um momento de ápice reflexivo do protagonista, que ao longo da fala percebe seu lugar no mundo. Revela tristeza, sua solidão e a insignificância de tudo ao seu redor. Essa tomada de consciência é acompanhada por imagens de operários da mesma fábrica em momentos de descanso. Sentados, fumando, observando as máquinas. É como se todos estivessem igualmente reflexivos. Como se ouvissem ao narrador ao qual o espectador escuta e compartilhassem de suas palavras. A tomada de consciência do personagem em *Arábia* se dá justamente dentro da fábrica, enquanto opera as máquinas e observa os demais operários. É enquanto trabalha que Cristiano toma consciência de si enquanto classe, sem se desvincular de certa subjetividade que construiu até tal momento na narrativa.

É também durante o expediente de trabalho que personagens de outros filmes aqui abordados se mostram distantes da alienação. Em *Braços cruzados, máquinas paradas*, uma encenação simula entre as imagens documentais a parada dos trabalhadores da fábrica. Todos desligam suas máquinas em horário previamente combinado, interrompendo a produção e, diante de seu supervisor, se colocam em pé, de braços cruzados. É semelhante ao que acontece no curta *Vitória*, no qual a

personagem-título, durante o expediente na fábrica, se comunica com outras operárias antes de uma pequena reunião, momento em que decidem deflagrar uma greve a partir do desligamento simultâneo das máquinas do local. A figura 21 apresenta as imagens do momento em que se dá a organização da greve em *Vitória*, a recusa ao trabalho em *Braços cruzados, máquinas paradas*, e a tomada de consciência do protagonista em *Arábia*.

Figura 21. Operários inoperantes: Táticas de sobrevivência



Elaborado pelo autor. Fontes: *Vitória*; *Braços cruzados, máquinas paradas*; *Arábia*.

Mesmo sem refutar as ideias de Foucault, Michel de Certeau (1998) em *A invenção do cotidiano* se opõe a uma visão estática sobre o panóptico como uma máquina de poder regulador. Ao refletir sobre as práticas culturais, ele sugere o modelo polemológico constituído de dois grupos distintos: as estratégias e táticas. O primeiro conjunto parte de um lugar instituído, que aponta regras e manipula relações de poder: as escolas, os presídios, as fábricas, por exemplo. Já as táticas se constituem nos pequenos golpes possíveis que os sujeitos, em situações oportunas, podem aplicar num campo dominado pela estratégia. Nas suas palavras, a tática se dá no momento que o sujeito “aproveita as ocasiões” e utiliza “as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia” (p. 101). A

relação entre ambas, assim, se dá justamente na relação entre os indivíduos (e instituições) que detêm maior poder e os despossuídos. Estes últimos, ainda que sob certo domínio de instâncias superiores, encontram pequenas falhas no sistema que lhes é imposto e, ao aproveitar tais oportunidades, mantêm-se atuantes. Através de seus pequenos golpes, não se sujeitam inteiramente à subordinação.

Nos pontos cegos da fábrica, entre um turno e outro, no soar das sirenes, as operárias dão início à greve que planejavam em *Vitória*. Seu golpe tático se dá entre as máquinas, no campo minado da estratégia que organiza o trabalho no interior da fábrica, garantindo a produção ininterrupta. E se os trabalhadores nas narrativas encontram falhas no sistema que os permitem certa reivindicação, também os cineastas o fazem a partir da ficção. Como mencionado em passagem anterior, a encenação se torna uma possibilidade de dar conta do que a fábrica restringia aos documentaristas das greves do ABC. De acordo com Bernardet, o registro da fábrica parada (ou sendo paralisada pelos operários) não era permitido aos cineastas, sendo o portão o ponto limítrofe que separava o espaço fabril em greve e a câmera dos realizadores. É na encenação da paralisação que os cineastas encontram uma tática de apresentar uma imagem proibida pela instituição. Não à toa, as cenas de paralisação ou mesmo de tomada de consciência durante o período laboral que nos referimos nessa categoria pertencem a obras de ficção ou são sequências encenadas entre registros documentais.

Para além de uma tomada de consciência política por parte dos operários, o que pode ser registrado desde uma reflexão singular até um movimento coletivo de reivindicação, há táticas convertidas em práticas cotidianas dos trabalhadores em seus expedientes de trabalho. Ao analisarmos o conjunto de filmes aqui estudados, percebemos também uma recorrência de imagens que registram o operário em descanso no interior da fábrica, uma materialização da exaustão do corpo-máquina. O “desligamento” momentâneo dos corpos, ainda que previstos como intervalo para descanso ou refeição, reflete a tática de ocupar um espaço destinado totalmente à produção para o repouso. As imagens de ócio, assim, ao mesmo tempo que revelam a sobrecarga do trabalho braçal desempenhado pelos personagens, sugerem certo estranhamento ao se levar em conta a lógica produtivista e utilitária que impera naqueles espaços. São momentos em que o trabalhador não se apresenta num viés utilitário. Na composição a seguir (fig. 22), observamos tais registros tanto em filmes

ficcionalis quanto em documentários. Os *frames* pertencem aos filmes *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Chapeleiros*, *Arábia* e *Corpo Elétrico*.

Figura 22. Imagens da exaustão: operários em repouso



Elaborado pelo autor. Fontes: *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*; *Chapeleiros*; *Arábia*; *Corpo elétrico*.

Vale aqui apontar com essa tática “menor” é passível do registro mesmo nos filmes documentais, ao contrário das manifestações e paralisações no interior da fábrica. É como se o repouso se colocasse como algo previsto na lógica fabril, ainda que esta não ofereça um espaço apropriado para tal, o que é flagrante nas imagens anteriormente apresentadas. Ainda assim, são corpos que expressam clara exaustão e revelam a natureza do trabalho rigoroso que enfrentam em seus ofícios. Para além do esforço físico, há algo na repetição pouco reflexiva que esgota o operário em outros níveis. Marx (2013, p. 332) define que “enquanto o trabalho em máquinas agride ao extremo o sistema nervoso, ele reprime o jogo multilateral dos músculos e consome todas as suas energias físicas e espirituais”. E complementa ao afirmar que as máquinas não livram o trabalhador do trabalho, mas o próprio trabalho de um conteúdo. A presença da maquinaria, assim, torna tangível uma realidade onde “não

é o trabalhador quem emprega as condições de trabalho, mas, ao contrário, são estas últimas que empregam o trabalhador”.

3.3 Acidente de trabalho

Como vimos anteriormente, há uma certa ausência do trabalho em si como centro narrativo na maior parte dos filmes que se dedicam ao operário na cinematografia brasileira. Em geral, a atividade laboral é o que vai situar o personagem em sua realidade ou mesmo desencadear determinada narrativa. A questão da segurança do trabalho, por exemplo, dificilmente é o tema central nos filmes, ainda que estes a toquem de alguma forma. De acordo com Monterde (1997), tal temática “tende a desempenhar um papel sobre o caráter universal da realidade em que se inserem os protagonistas ou mesmo as repercussões para além do trabalho, isso quando não servem de estopim para outras ações mais espetaculares” (p. 27, tradução nossa). Entre as denúncias que as narrativas fazem sobre as condições de trabalho enfrentadas pelos trabalhadores, as cenas de acidente costumam ser as mais empregadas nas histórias. Nelas, tal fato fílmico pode desempenhar papéis diferentes entre uma obra e outra²¹. Nos *frames* utilizados na Montagem 4 (fig. 23) apresentamos cenas que apresentam a temática da segurança do trabalho, algumas deixando claro o acidente ou o indiciando. Os recortes pertencem aos filmes *A queda*, *Arábia*, *Corpo elétrico* e *Redemoinho*.

²¹ Monterde (1997) apresenta alguns destes papéis, a considerar: a conclusão de um relato (*O preço de uma vida*, 1949), uma repetição que costura o argumento principal (*Silkwood – O retrato de uma coragem*, 1983), transformar a percepção de algum personagem (*Norma Rae*, 1979), motivar alguma investigação na qual se sustenta o roteiro (*A queda*, 1976).

Figura 23. Montagem 4: Acidente (e doença) de trabalho



Elaborado pelo autor. Fontes: *A queda*; *Arábia*; *Corpo elétrico*; *Redemoinho*

No caso específico das quatro obras que compõem nossa montagem, o acidente se coloca como o motivo que origina a trama sobre a qual *A queda* se desenvolve; é a razão de um rompimento na linha narrativa de *Arábia* (o espectador só conhece a história do protagonista a partir do seu acidente); é apenas pontuado como um estresse laboral em *Corpo elétrico*; aparece não como acidente, mas como um indício das condições de trabalho em *Redemoinho* (antes de ser apresentado ao detalhe do aparelho auricular na orelha do protagonista, o espectador experimenta a poluição sonora na fábrica de tecidos).

Isto posto, vale notar como, mesmo que seguindo uma mesma recorrência temática, tais imagens se apresentam de maneiras distintas na montagem. A começar pela cena de *A queda*, realizada cerca de quarenta anos antes dos demais filmes. No longa, o acidente é registrado no momento que ele acontece. A sequência apresenta o operário da obra ensanguentado e enlameado sendo socorrido por seus colegas que, unidos, o carregam até um local seguro. Diferente de *Arábia*, por exemplo, onde a cena é apresentada em planos longos, o acidente de *A queda* se dá em cortes mais frequentes, e é flagrado por uma câmera na mão. Esta observa o momento em planos abertos, que dão a ver o grupo de trabalhadores a socorrer o companheiro, mas também em planos fechados, que mostram a mão que pede socorro ou o rosto em desespero do trabalhador.

A disposição dos corpos no recorte que selecionamos cria no espectador uma comoção. O trabalhador ao centro sendo amparado por seus colegas recria uma fórmula recorrente nas artes visuais. Na figura 22 aproximamos o *frame* de *A queda* do retábulo *A deposição da cruz* (1495) de Rogier van der Weyden. Já sem vida, Cristo é retirado da cruz e carregado pelos que o cercam. No filme de Ruy Guerra, o operário ferido é acudido pelos colegas. Em ambas as imagens, há a recorrência de uma fórmula que centraliza as figuras do trabalhador ferido e de Jesus após a crucificação. Para além de tal evidência, é também possível criar um diálogo direto na relação entre a religiosidade cristã e a classe operária a partir das imagens. Em um dos tempos que tratamos nesta pesquisa (as décadas de 1970-80), por exemplo, a Igreja Católica teve reconhecido papel na formação da classe trabalhadora a partir das comunidades eclesiais de base e da Teologia da Libertação. Grandes missas do trabalhador foram realizadas durante a movimentação dos metalúrgicos na região do ABC (como mostram algumas das imagens apresentadas no próximo capítulo). Diante de ambas

as imagens, é quase inevitável que se resgate a memória de Santo Dias, metalúrgico membro da Pastoral Operária, morto pela polícia durante um piquete grevista em 1979. A figura real de Santo como um mártir da luta operária ilustra e conecta as imagens a seguir para além da semelhança na fórmula.

Figura 24. Fórmula da comoção: as centralidades do operário e do Cristo.



Elaborado pelo autor. Fontes: *A queda*; Museo del Prado²²

E se o acidente e as doenças de trabalho estão presentes em todos os recortes da Montagem 4, há que se perceber as escolhas presentes nos filmes mais recentes. Como antes mencionado, *Arábia* apresenta o acidente após o ocorrido e não durante, num único plano de pouca ação dos personagens. Em *Redemoinho*, a ideia de que o operário sofreu no próprio corpo a violência da fábrica se dá no detalhe do aparelho auricular, apresentado com maior evidência uma única vez e não mencionado em qualquer diálogo. Em *Corpo elétrico*, uma colega de trabalho sente uma dor no braço enquanto manuseia a máquina de costura e é acudida por dois colegas. A cena, apesar de apresentar certo amparo coletivo, não é apresentada com a mesma ação de *A queda*, por exemplo, e, como em *Arábia*, é realizada em um único plano.

Sobre tais leituras, é possível pontuar duas diferenças basilares ao se observar o conjunto de cenas. A primeira vem da própria concepção da política no cinema. Se as imagens que representam um referido cinema político até os anos 70 se colocam na ação, no embate de corpos e na presença da figura do político, Rancière (2012) aponta a irresolução e a crise na ação como mais precisamente constatáveis no cinema contemporâneo, que se distancia de um modelo único de decifrar as

²² <https://bit.ly/3E0cQIA>

representações. A segunda tange o próprio contexto histórico de produção de *A queda*: o ano de 1978 antecede as já aqui mencionadas greves do ABC, ápice da ação do movimento operário naquele período, que se revolta com suas condições de trabalho e com a repressão do regime militar. Para além de um acidente pontual, portanto, é possível perceber na queda do trabalhador e seu consequente socorro, um desejo pelo retorno do coletivo, uma reação a um desencantamento, uma revolta contra o intolerável. Nas imagens mais recentes, há por vezes a condição de isolamento do trabalhador e uma certa apatia que reflete sua realidade no hoje. De alguma maneira, são imagens que encontram as reflexões de Guy Standing sobre a classe do precariado, cujos indivíduos não se sentem pertencentes a uma comunidade de trabalhadores, evidenciando certa instrumentalidade. De maneira tímida e pela própria natureza “coral” da narrativa, *Corpo Elétrico* parece se aproximar mais de uma reação ao desencantamento em imagens (como a que apresentamos na última montagem) que investem em composições coletivas e plurais. Nos próximos capítulos, veremos que outras montagens também flagram esse choque entre imagens de corpos coletivos e individuais.

Retomando o marcador do acidente, esse é um tema recorrente nas artes em suas diferentes manifestações. No cenário brasileiro, aproximamo-nos aqui da tela de Eugênio Sigaud (fig. 25), *Acidente de trabalho* (1944). Na obra, observa-se ao centro o corpo de um trabalhador que aparentemente despencou de um dos andaimes da construção. Também no chão, outros operários o rodeiam, observando o corpo aparentemente sem vida do colega. Nas bordas da pintura, trabalhadores o observam de cima, nos andaimes, de onde possivelmente aquele sujeito caiu. Trata-se de uma obra da década de 1940, momento em que o país experimentava um rápido processo da verticalização de edifícios em grandes centros, como a cidade de São Paulo, e, portanto, a contratação de operários na construção civil era numerosa. Necessário sublinhar que muitos destes trabalhadores exerciam seu ofício sem a devida segurança e a própria tela escancara a ausência de equipamentos de proteção.

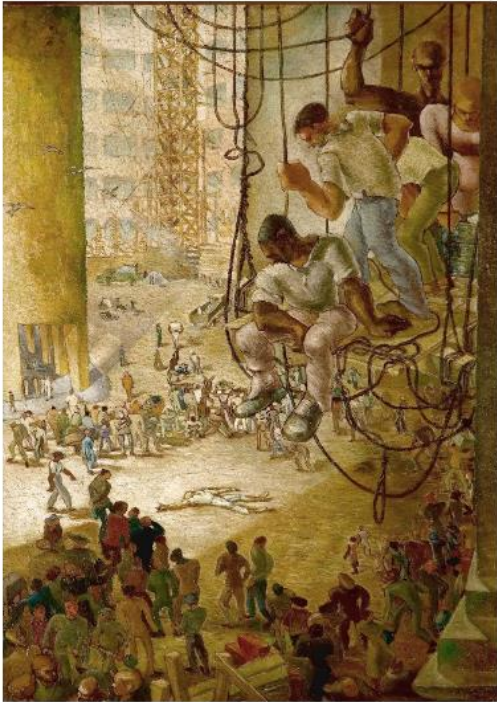
Cerca de três décadas depois, em 1971, Chico Buarque lança sua icônica canção *Construção*. A letra em muitos momentos parece descrever a obra de Sigaud a partir da construção civil e da queda do operário, que interrompe tudo a sua volta. A recorrência do acidente de trabalho é abraçada também na música que, lançada nos anos 1970, manifesta politicamente a realidade do operário a partir da narrativa de um dia comum. A seguir, na figura 23, reunimos *Acidente de trabalho*, de Sigaud, e um

trecho de *Construção*, de Buarque, também como forma de perceber tal fato narrativo como sobrevivência em outras artes²³. Em um traçado cronológico, a pintura (1944), seguida da canção (1971), encontram diretamente a imagem de *A queda* (1978) presente em nossa montagem, bem como os demais recortes dos anos 2010. Como elaborado no primeiro capítulo, reunir tais fragmentos não objetiva encontrar um ponto de origem – ele dificilmente seria encontrado –, mas sim uma recorrência. Trata-se da sobrevivência de uma fórmula que, sempre em novas atualizações, não cessa de manifestar sua duração, ainda que em tempos (e contextos) distintos.

A sobrevivência do tema do acidente nas obras pode ser lida como um indício da iminência da morte e das precárias condições a que são submetidos os operários. Tal realidade se atualiza, no contemporâneo, através estratégia neoliberal. Em acordo com Lazzarato (2019, p. 92), a única vida que está em jogo não é a biológica, senão a vida política de perpetuação da máquina capitalista e suas elites. Colocar a vida das populações em perigo é uma estratégia de sobrevivência, por isso “o capital está disposto a sacrificar, sem qualquer escrúpulo, a saúde, a formação, a reprodução e a moradia (...) dos proletários, como sempre fez, como continua e sempre continuará a fazer”. Ainda segundo o filósofo, essa relação de força permanente conduz a população trabalhadora ao seu mínimo. A destruição das possibilidades de vida no planeta não é uma questão importante ao capital porque tais possibilidades “são justamente a condição de sua acumulação”.

²³ Ver o artigo de Delorenzi (2011) que, a partir de conceitos bakhtinianos, relaciona o verbal e o pictórico em ambas as obras aqui citadas.

Figura 25. O acidente na pintura e na música



**Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima**

**Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música**

**E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego**

Elaborado pelo autor. Fonte da imagem: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro²⁴

Nas imagens que compõem a montagem que discutimos aqui, *A queda* e *Arábia* escancaram a precarização que ameaça a vida dos trabalhadores através do acidente e toda a sua urgência. Os recortes de *Corpo elétrico* e *Redemoinho*, por outro lado, optam por uma manifestação mais silenciosa de tal ameaça. No primeiro, a imagem persistente enquadra a operária que sente um mal-estar durante sua atividade laboral e é acudida por seus colegas. No segundo, o operário diante da fábrica é registrado por uma câmera que o observa por trás, flagrando o pequeno aparelho auricular em sua orelha. Ambas observam não um acidente de trabalho, mas sim um adoecimento. É da ordem do acúmulo o que se manifesta no desconforto que sente a operária no braço, sintoma que traduz os repetitivos movimentos na máquina de costura ou, até mesmo, a iminência de um infarto. A audição comprometida do protagonista de *Redemoinho* indicia a violência sonora no interior da fábrica em que trabalha, cuja constância afeta diretamente o corpo da personagem.

²⁴ <https://bit.ly/3YtrkZp>

Através da materialidade, do visível na imagem, as obras captam o adoecimento do trabalhador. A questão não é discutida ao longo de ambas as narrativas, mas se manifestam em detalhes que, reunidos na montagem, permitem refletir sobre o estado de “mínimo” mencionado por Lazzarato. É no visível, atrelado aos corpos dos personagens, que a doença ganha indícios. Partindo deles, pode-se ampliar o entendimento desta questão para além do corpo no contemporâneo. O sistema neoliberal, em franca ascensão desde os anos 1970, gera e gerencia o sofrimento psíquico do sujeito. Safatle, Silva Jr. e Dunker (2021) observam a lógica neoliberal como uma forma de vida definida por uma política para a nomeação do mal-estar e por uma intervenção estratégica com relação ao sofrimento. Os autores ainda colocam que tal forma de vida articula diferentes frentes de maneira a provocar uma individualização calcada no modelo empresarial. Como vimos anteriormente nesse capítulo, tal modelo no contemporâneo cria uma experiência na qual o sujeito é, ao mesmo tempo, o explorador e o explorado. Em acordo com Han (2018), os adoecimentos psíquicos do sujeito numa sociedade do desempenho se configuram como a manifestação patológica dessa liberdade paradoxal.

Ultrapassar os limites do quadro para estender seu entendimento é uma propriedade inerente das imagens. Xavier (2005, p. 20) ilustra a propriedade da extensão para o “fora da tela” a partir do primeiro plano de um rosto. Tal imagem implica na admissão da presença virtual do corpo. De maneira geral, qualquer elemento visível na tela pode sugerir uma extensão para além dos limites do quadro. A partir de Bazin, o teórico lembra que as fronteiras da imagem se configuram como um recorte da realidade e, assim, tudo o que a tela mostra se prolonga no universo indefinidamente. Se é certo que tal entendimento sugere a continuidade do que a imagem apresenta em sua materialidade, estendemos livremente a compreensão dos indícios visuais e sua potência em abrigar o invisível, aquilo que escapa do material em si e que se manifesta diante do espectador que, enquanto sujeito histórico, consegue acessá-lo.

Vale reiterar, não sugerimos aqui que os fatos como o acidente de trabalho e o adoecimento físico e mental sejam problemas que afetam exclusivamente os operários. *Burnout*, crises de ansiedade, depressão, entre outros tantos, são diagnósticos recebidos por trabalhadores em todas as áreas, desempenhando diferentes funções. Chamamos a atenção, contudo, para os indícios presentes nas imagens que expandem seus significados para o presente do espectador

contemporâneo. Atualizando-se em diferentes tempos, a temática se repete e faz sobreviver a imagem do trabalhador que agoniza, seja no estrondo de uma queda fatal, seja no silêncio do adoecimento.

Contra as condições de trabalho que ocasionam fatalidades como as que vimos aqui, mas que incluem também as altas jornadas laborais e os baixos salários, a luta por direitos marca historicamente a classe operária. O cinema certamente tratou de produzir imagens ficcionais e documentais sobre a luta dos trabalhadores desde os seus primórdios. No cenário brasileiro, em ambos os tempos abordados nesta pesquisa, muitas são as obras que apresentam narrativas de confrontos, de união dos operários e suas figuras de liderança. A partir de novas montagens, é precisamente sobre as imagens dos líderes, das lutas e das reuniões que refletiremos no próximo capítulo.

Quarto capítulo

Acerto de contas

Antes de iniciar o processo de escrita deste capítulo, estive em uma viagem familiar de poucos dias em Buenos Aires. O que, de início, soou como uma possibilidade de abandonar as reflexões sobre as quais tenho me debatido para a construção deste segmento, logo se desfez. Ao chegar na capital argentina, de pronto percebemos a ação de movimentos sociais nas ruas, entre eles organizações de trabalhadores, todos em revolta pelo aumento acentuado da inflação e reclamando maiores auxílios do governo em tempos de crise. Numa manhã em específico, a Avenida 9 de Julio esteve tomada por uma multidão em protesto. Detive-me um tempo entre a massa em vias de assimilar suas reivindicações em brados e nas palavras escritas em bandeiras e cartazes, além de sentir a vibração dos corpos que dominavam a avenida. Fotografei o momento, na vã intenção de capturá-lo de alguma forma (fig. 26).

Figura 26. Protestos na Avenida 9 de Julio em Buenos Aires.



Fotografia feita pelo autor.

No mesmo dia, ao visitar o acervo Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires, estive diante da tela-mural *Manifestación* (1934), de Antonio Berni (fig. 27). A obra é das mais emblemáticas na produção artística argentina do século XX e retrata em grande dimensão os rostos expressivos dos trabalhadores em meio à crise de

1930. Ela é anterior ao peronismo que emergiria na década seguinte e, ainda que se façam várias ressalvas em relação à política de Perón, a classe trabalhadora teve garantidos alguns de seus direitos básicos naquele período. Inevitável que, em se tratando da realidade do trabalhador no atual contexto, o observador perceba diante da obra de Berni uma atualização, ainda que consciente do tempo em que esta foi de fato produzida pelo artista.

Figura 27. BERNI, Antonio. *Manifestación*, 1934. Têmpera sobre aniação, 180 x 249,5cm. Acervo MALBA – Fundação Constantini, Buenos Aires.



Fonte: MALBA²⁵

Narrar tais episódios aparentemente distantes da abordagem deste texto, e talvez demasiadamente particulares, parece-nos importante a esta altura do trabalho por algumas razões. Primeiro, porque ao fazê-lo, localizamos novamente o momento em que esta pesquisa está sendo realizada. Ao presentificá-la, lançamos luz sobre uma classe que gradativamente vem perdendo direitos essenciais na medida que avançam as políticas neoliberais. Para além da precarização do trabalho cada vez mais infiltrada na realidade do trabalhador, é preciso também compreender as crises

²⁵ <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>

institucionais e econômicas que independem de fronteiras e que se intensificaram desde o início da pandemia do coronavírus no mundo. Se o caso da Argentina tem evidência óbvia pela amplitude que a crise ganhou atualmente, não é preciso qualquer esforço para que se perceba também no Brasil semelhante realidade, salvo devidas proporções.

Depois, trazer tais imagens no início deste capítulo reforça dois aspectos bastante importantes na fundamentação desta pesquisa. Um deles se relaciona ao corpo do pesquisador que, ao assumir-se como uma imagem central, compreende as imagens do mundo a partir dos atravessamentos destas consigo mesmo e com uma constelação de imagens particular. Pontuar tais percepções nos auxilia na compreensão da propriedade inerente das imagens de serem acessadas em diferentes contextos e, ininterruptamente, atingir o observador. Sublinhamos aqui, portanto, que mesmo na intenção primeira de perceber nas imagens deste trabalho uma realidade compartilhada, a leitura destas não está desvincilhada de uma instância particular. O outro aspecto se coloca no método de provocar o choque entre imagens que se distanciam no tempo, e que se aproximam em temas e formas. O gesto de uni-las provoca a percepção das semelhanças ao mesmo tempo que permite constatar diferenças. Daí a sobrevivência pela atualização: não tão somente pelas imagens que se “repetem”, mas principalmente pelas percepções sobre elas a se modificar.

Neste capítulo, tratamos de imagens do cinema brasileiro nas quais, em geral, os personagens se reúnem, lideram movimentos e entram em confrontos em função de um descontentamento e, deste, de uma reivindicação. Quando elenca os temas recorrentes que compõem os filmes que representam a classe trabalhadora, Monterde (1997) aponta a greve e seus desdobramentos como um dos principais. Muitos são os relatos que se relacionam à greve em si e, portanto, as imagens que apresentaremos adiante se reportam à iminência (ou ausência proposital) de uma greve. Ela requer alguns rituais, quais sejam: as assembleias, as ocupações das fábricas, as manifestações nas ruas, a repressão policial ou militar, a presença dos fura-greve, as negociações, as represálias, entre outros (idem, p. 31).

Neste ponto, há também que se perceber no corpo e nas massas em revolta um posicionamento político mais pronunciado. As imagens de manifestações que abrem esse capítulo ecoam nas montagens que apresentaremos adiante em função

dos corpos em levante. Levante esse que é certamente da ordem da massa em revolta que compartilha da indignação frente ao intolerável, mas também o da ordem da força visceral, do corpo a se impor. Ao refletir sobre os levantes, Butler (2017) frisa a ideia dos limites ultrapassados, limites esses que são tão essenciais que, ao serem esquecidos, provocam uma reação que não se vincula tão somente à ordem do individual. Para que o levante aconteça, há uma convergência entre histórias individuais e coletivas. Ele acontece quando há o reconhecimento de que “não só o sofrimento do indivíduo é compartilhado, mas que um grupo compartilha a sensação de ter ultrapassado seu limite” (pp. 23-24). Tanto o indivíduo quanto o grupo são parte de uma dada sujeição e, por isso, um corpo não compõe um levante sozinho. Ele sempre se levanta com outros corpos que se movem em função de uma recusa. Trata-se de um pôr-se em pé na companhia de outros que se movem contra uma dada forma de poder.

As imagens que apresentaremos a seguir não se constituem, na sua totalidade, em levantes propriamente. Contudo, atravessa todas as montagens deste capítulo a perspectiva do corpo que confronta, que reivindica, que se dirige e se reúne com semelhantes em busca de um objetivo comum. Iniciaremos com a categoria que observa as cenas de confronto entre os operários e outras instâncias, seguidas daquelas em que estes se reúnem em imagens essencialmente coletivas. Logo após, apresentaremos a montagem que conclui o capítulo, composta por imagens que se detêm nas figuras de liderança nos movimentos dos trabalhadores.

4.1 Confronto

Nesta primeira montagem de confrontos (fig. 28), não nos detivemos tanto à forma da imagem senão à própria temática da cena. Todas elas apresentam confrontos, mas de naturezas distintas na narrativa. De cima para baixo, da esquerda para a direita, o primeiro *frame* apresenta trabalhadores se recusando a trabalhar no interior da fábrica enquanto encaram o gerente em *Braços cruzados, máquinas paradas*. Na sequência, os empregados da fábrica de confecções confrontam o patrão ao questionarem sobre a carga horária extra em *Corpo elétrico*. Abaixo, são os próprios trabalhadores que entram em conflito entre si ao discutirem sobre as ações do movimento em *Eles não usam Black-tie*. A imagem seguinte apresenta a mão de

um policial interpelando a câmera em *Linha de Montagem*. Depois, o protagonista de *O homem que virou suco* confronta seu supervisor de obras. Na imagem ao lado, o empregado cobra o salário atrasado ao patrão em *Arábia*. Trabalhadores e o Estado, representado pela polícia, ficam frente a frente em *ABC da greve*. E, finalmente, a ausência de um confronto propriamente toma a cena de *Pela janela* na qual, diante de um patrão que não aparece na tela, a protagonista é demitida.

É necessário lembrar que as imagens que recortamos para a montagem não representam as narrativas às quais pertencem como um todo. O confronto entre trabalhadores não é o único presente em *Eles não usam black-tie*, por exemplo, assim como o embate entre patrão e empregado não é exclusividade das imagens aqui escolhidas. Buscamos, entretanto, representar tais confrontos em sua multiplicidade a fim de apreendê-la de alguma forma e complexificar a discussão. Estamos, afinal, diante de uma nova proposta de montagem que ultrapassa aquelas as quais pertencem originalmente as imagens.

Figura 28. Montagem 5: Operários em confronto.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Braços cruzados, máquinas paradas*; *Corpo elétrico*; *Eles não usam Black-tie*; *Linha de Montagem*; *O homem que virou suco*; *Arábia*; *ABC da greve*; *Pela janela*.

Já que se trouxe a imagem de *Eles não usam black-tie*, percebe-se nela a complexidade presente dentro do próprio movimento. As diferentes posições não criam antagonismos no grupo, mas frisam uma heterogeneidade em relação aos diferentes níveis de consciência política dos indivíduos. Ao pensar em ambos os filmes realizados por Hirszman presentes na montagem, *ABC* e *Black-tie*, é nítida a influência do primeiro sobre o segundo, sendo que a captação das imagens do documentário antecede a realização do longa ficcional. Sobre ambos os filmes, Jorge (2010, p. 138) nota no documentário “um quadro muito mais complexo no qual as diferenças entre os membros da classe trabalhadora não se reduzem a estereótipos”. Isso porque, de acordo com a autora, no longa ficcional os operários são diferenciados entre os moderados e suas duas pontas mais extremas: os fura-greve e os que querem radicalizar o movimento. Se, de fato, é perceptível o recurso dos estereótipos, estes operam na narrativa de maneira a frisar posições ideológicas distintas entre os próprios operários.

Não só o texto, mas também as imagens em *Eles não usam black-tie* constantemente expressam tais conflitos. Se o antagonismo ganha corpo na polícia, o filme não se exime de apresentar os diferentes posicionamentos dos seus personagens. Os planos frequentemente enquadram corpos em oposição, cuja frontalidade opera de maneira a criar certa tensão entre eles. O choque mais duradouro e violento (quer pelo encontro dos corpos, quer pela movimentação da câmera) acontece quando operários e policiais dividem a tela. Entre os operários, contudo, a *mise en scène* expressa o conflito a partir da frontalidade. As imagens a seguir (fig. 29) apresentam os conflitos entre operários e policiais, entre moderados e radicais, e entre o fura-greve, representando pelo personagem Tião, e sua esposa e o pai.

Figura 29. Confronto e frontalidade em *Eles não usam black-tie*.



Fonte: *Eles não usam black-tie*.

Todos os frames da montagem de confrontos apresentam tal enfrentamento. A primeira imagem, de *Braços cruzados, máquinas paradas*, também inclui no mesmo quadro os trabalhadores em oposição ao gerente da fábrica. Este é um dos últimos planos de uma sequência que opera em planos e contraplanos que buscam os rostos dos trabalhadores, o relógio e o rosto do gerente, numa montagem²⁶ de tensão crescente. Mencionamos no capítulo anterior que os cineastas não tinham permissão para adentrar os espaços da fábrica quando estas não estavam em pleno funcionamento. Daí o recurso da encenação.

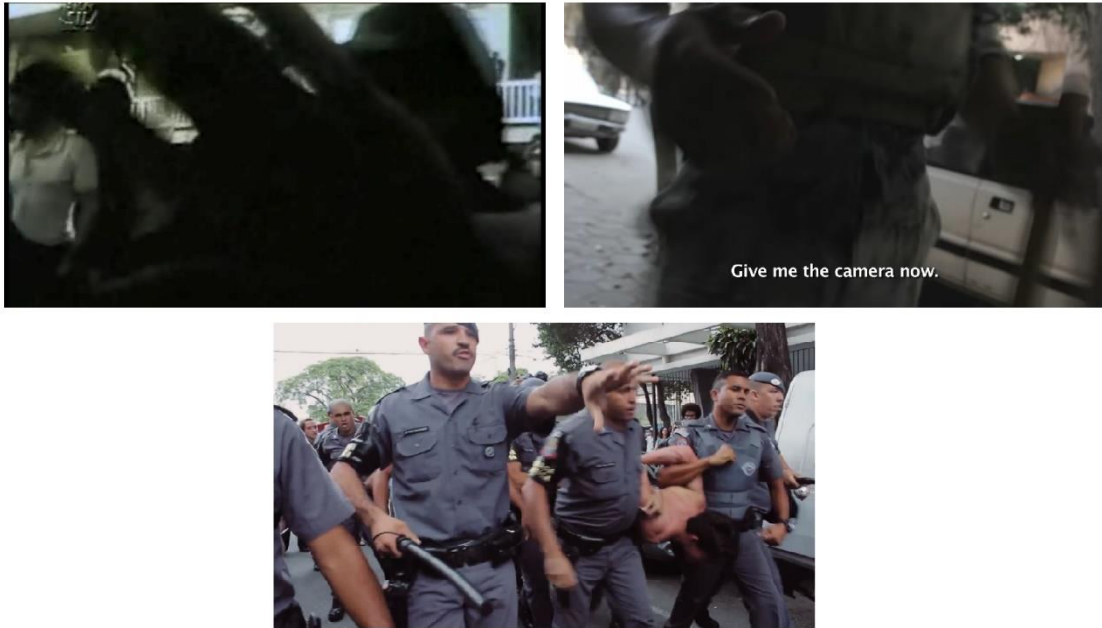
A imagem certamente expressa o confronto entre as instâncias. Não se trata, contudo, de um confronto físico como são frequentes entre operários e a polícia. Tampouco se revela numa manifestação verbal em brados e levantes. A prática dos braços cruzados, comum nas greves parciais de 1978, demonstravam uma resistência defensiva dos trabalhadores, ao mesmo tempo que expressavam certa ofensividade

²⁶ Em sua tese, "Fotogramas operários no documentário paulistano", Pazzanese (2018), faz uma leitura detalhada da montagem encenada em *Braços cruzados, máquinas paradas*. Apesar da defesa dos cineastas de uma inspiração eisensteiniana, a autora percebe na montagem uma ideia de encadeamento, que a aproxima de uma lógica griffithiana.

(ANTUNES, 1988). A recusa ao trabalho e a interrupção da produção é o enfrentamento direto dos operários à lógica capitalista na qual são colocados. A imagem que recortamos do filme dá corpo a esse confronto a partir da inação.

É outro o enfrentamento enquadrado no quarto *frame* da nossa montagem. Enquanto registra o movimento dos trabalhadores, a câmera sindical é interceptada por um policial que eventualmente impossibilita a gravação ao tapar a lente com a mão. Esse tipo de intervenção é um tanto comum em produções que buscam o registro no calor do acontecimento. A movimentação da câmera-corpo impedida por um outro corpo, que se opõe ao registro, tem ecos num certo cinema militante recente, composto muitas vezes por imagens imediatas, registradas a partir de celulares e outros aparelhos portáteis. Obviamente, não é o caso de *Linha de Montagem*, origem do *frame*, mas há que se reconhecer a recorrência desse tipo de registro em documentários sobre levantes. São bastante ilustrativos, já que, e aqui tomamos mais uma vez a perspectiva de Butler (2017), apresentam-se com um sublinhado atrelamento à corporeidade, algo imprescindível da qualidade do levante. Além disso, é uma imagem que registra a um só tempo a intervenção policial e a ideia do agora ou nunca mais, o imediatismo sobre o qual elabora Butler no mesmo texto. É uma tendência em filmes sobre manifestações urbanas, a exemplo dos recentes documentários brasileiros sobre os movimentos secundaristas. A câmera, nesses filmes, assume-se como um corpo que enfrenta e que, conseqüentemente, encontra resistência. Na figura 30, a mão policial tenta impedir o registro e/ou afasta a câmera-corpo no já mencionado *Linha de montagem*, no documentário *A praça Tahrir* (2013, de Jehane Noujaim), que acompanha as manifestações durante a primavera árabe no Cairo, e *Espero tua (re)volta* (2019, de Eliza Capai) sobre o movimento secundarista em São Paulo em 2015.

Figura 30. Mãos autoritárias e proibitivas.



Fontes: *Linha de montagem*; *A praça Tahrir*; *Espero tua (re)volta*.

Diante da montagem, percebemos também que duas das três imagens pertencentes a filmes mais recentes não apresentam os dois polos de confronto no mesmo quadro, ao contrário das demais imagens. Tanto *Corpo Elétrico*, como *Pela Janela* apresentam o confronto (ou sua ausência) apenas pela presença do trabalhador. No caso de *Corpo elétrico*, o confronto se apresenta em uma montagem em plano e contraplano. Ora o espectador observa o grupo de funcionários, ora o patrão. O filme, ainda assim, se detém muito mais ao quadro dos trabalhadores, mesmo quando estes são apenas ouvintes. Essa montagem em oposição acontece também nas obras anteriores a realização de *Corpo Elétrico*, a exemplo da já mencionada sequência da paralisação em *Linha de montagem*. Eventualmente, contudo, estes filmes apresentam um plano que enquadra ao mesmo tempo o(s) trabalhador(es) e o patrão ou a polícia. Não é o caso de *Corpo Elétrico*: em nenhum momento o espectador observa no mesmo quadro os funcionários e o patrão. Muito menos o caso de *Pela Janela*, cuja imagem escolhemos incluir na montagem por uma ausência. É o momento em que a protagonista é demitida e mal esboça uma reação diante do seu superior. O espectador, durante a cena, nunca é apresentado ao patrão. Ouve-se sua voz, nota-se sua presença, mas ele não tem face e nem corpo na imagem, cuja atenção está totalmente voltada à protagonista.

Há pelos menos dois motivos que diferenciam tais imagens das demais, ainda que todas elas estejam aproximadas na montagem pelo mesmo tema. Um deles se dá pela ausência de um antagonismo mais pronunciado na narrativa e nas próprias imagens. A tensão “entre” os polos se dilui porque ela não está explicitada na imagem. O conflito se coloca na montagem, entre os planos, mas não dentro do mesmo plano, já que em nenhum momento os opostos dividem o quadro. É dessa ausência que surge um segundo ponto de diferenciação. Se os corpos não dividem o mesmo plano, logo não assistimos a nenhum choque entre eles. Confrontos potencialmente mais agressivos são perceptíveis a partir do choque que acontece, ou ameaça acontecer, entre os personagens presentes nas demais imagens: a mão que toca a lente da câmera, a massa a enfrentar a polícia armada, o dedo inquisitivo do empregado a apontar seu supervisor. Em todos os casos, o entre-corpos evidencia o confronto.

A partir dessas observações, refletimos sobre o regime de representação da classe operária levando em consideração os dois momentos históricos abordados na pesquisa. Há que se levar em conta certamente a realidade do trabalhador em ambos os momentos e como esta se manifesta em cena. Já vimos que a virada das décadas de 1970 para 1980 foi marcada pelas grandes greves de trabalhadores, do fortalecimento dos sindicatos, da ascensão de líderes advindos da classe operária e um processo de abertura política no país. É um tanto sintomático que os confrontos nos filmes brasileiros desse período se apresentem, em sua maioria, da maneira que observamos em nossa montagem. Daí a construção de antagonismos bem marcados, os embates acalorados, a violência entre os corpos, os diálogos explicativos. Por outro lado, refletimos também sobre o atual cenário do operário urbano, que enfrenta as consequências de processos como a terceirização e a informalidade. A condição do trabalhador desassistido até mesmo pela legislação, após as recentes reformas trabalhistas, se reflete nas imagens em que o confronto é mais brando ou até inexistente. A ausência de uma figura antagonista, aliás, expressa também a ideia de um inimigo invisível, o próprio neoliberalismo.

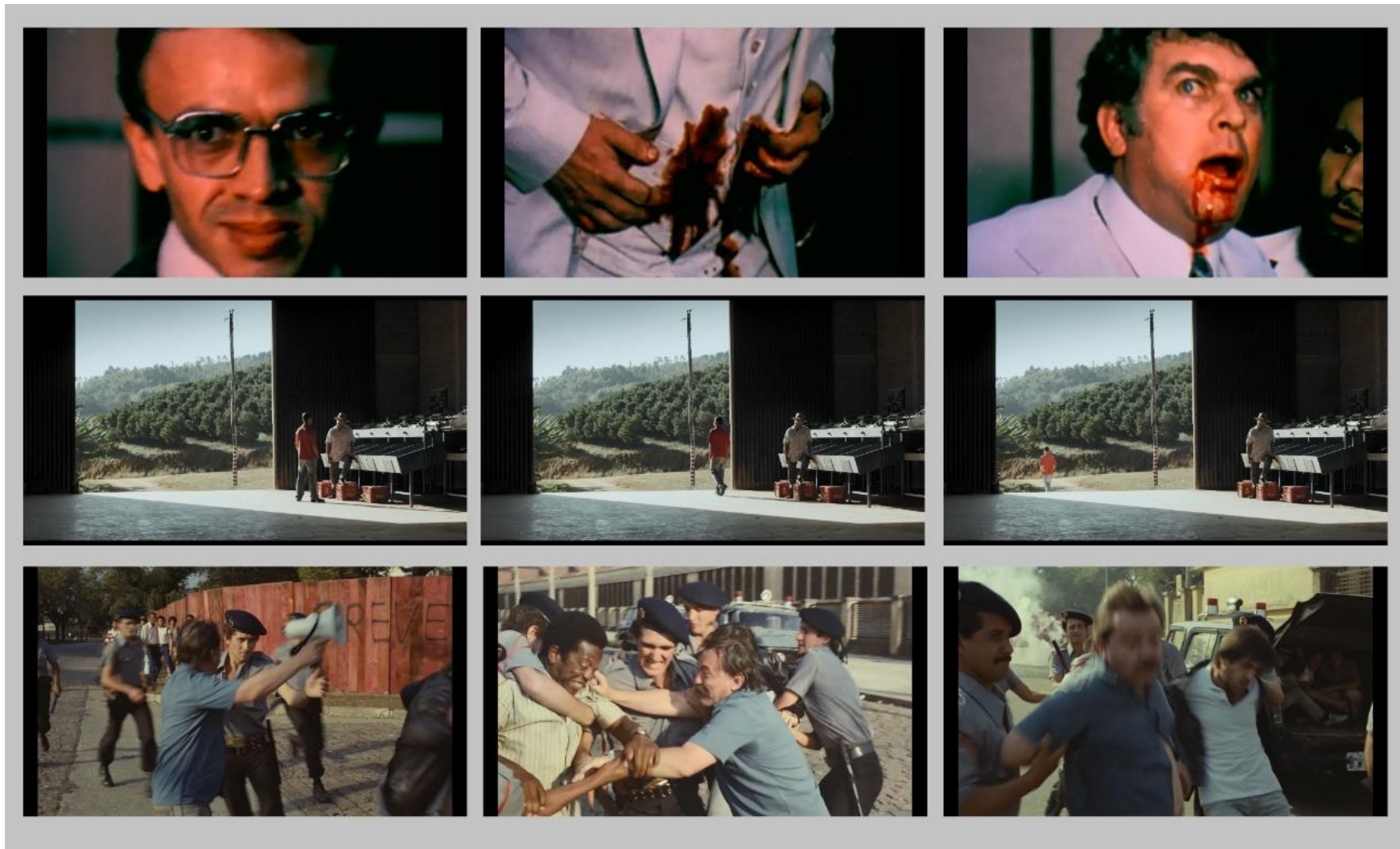
Ainda que consideremos a realidade histórica do operário na produção destas imagens, justificá-las a partir de uma lógica simples de causa e efeito é insuficiente. Não estamos sugerindo aqui o desaparecimento do filme militante. Pelo contrário, várias das narrativas fílmicas no contemporâneo se constroem no formato. O antes mencionado movimento estudantil secundarista, além de documentais que pautam as

questões identitárias e de meio ambiente, por exemplo, têm constantemente aparecido em obras militantes. Contudo, a causa trabalhista e a figura do operário, salvo exceções, aparecem no cinema brasileiro contemporâneo sob uma estética que se distancia daquela mais frequente nos filmes produzidos durante as greves no ABC. Reiteramos que muitos são os fatos, temas e imagens que se repetem entre os filmes. Ao pensarmos nas imagens onde os atos políticos se colocam de maneira mais evidente – e este capítulo trata delas de maneira mais direta –, é perceptível algumas distâncias entre estes cinemas, apesar do nosso primeiro movimento de aproximá-los. Não sugerimos aqui uma regra que se aplica a um ou outro momento, senão uma tendência. Convém lembrar também como, no capítulo dois, refletimos sobre as mudanças no mundo do trabalho e como a precarização é uma questão central em ambos os momentos. Em um deles, ela provoca grandes lutas coletivas dos operários, em outro, nota-se sua infiltração numa política que os desasiste e os individualiza. As imagens apreendem, à sua maneira, como a precarização modela a realidade do trabalhador urbano e a forma como este se organiza – e é importante que se tenha tal perspectiva diante das imagens aqui apresentadas.

Para melhor compreender a ideia do político nos filmes que trabalhamos, propomos uma nova montagem (fig. 31). Uma montagem de montagens. Nesse momento, abrimos mão do *frame* único compondo o quadro de recortes porque entendemos o movimento como imprescindível nessa específica discussão. Trata-se de uma montagem de três confrontos distintos. Dois deles entre o trabalhador e o patrão, em *O homem que virou suco* e *Arábia*. O outro entre os operários e a polícia em *Eles não usam black-tie*. Logo nos momentos iniciais de *O homem que virou suco*, o funcionário homenageado de uma multinacional esfaqueia seu superior. Os quadros e sua rápida montagem escancaram um confronto sem diálogo e de rostos bem definidos. Close no operário, detalhe na faca ensanguentada, close no patrão. A cena depende fundamentalmente dos corpos em ação e do movimento demarcado pela montagem. Também em *Eles não usam black-tie* tais presenças são bastante definidas. Ainda que sua origem teatral o faça ser pautado muito em diálogos, sem que haja confronto físico entre pai e filho (que no filme representam opostos dentro de um mesmo grupo), a repressão militar em cena marca a atuação de um estado opressor. Nos planos aqui apresentados, a divergência política entre os protagonistas é seguida de violência policial em frente à fábrica. A corporeidade da câmera na mão,

sua movimentação em função da ação e as colisões de corpos antagônicos marcam movimentos e discursos provocados pelas imagens. *Arábia*, por outro lado, é de poucos movimentos ao confrontar Cristiano e seu patrão, que não o paga há meses. Não há cortes na cena, o plano é aberto e fixo e a distância das figuras humanas é tal que mal se identificam seus rostos. A figura opressora, portanto, é revelada apenas parcialmente. Além disso, os corpos ali presentes não chegam sequer a se tocar, dinâmica completamente avessa às notadas nos outros dois exemplos. O confronto aqui se dá pela dialética teatral, a ação se faz pelo que é dito. E o espaço se adequa ao que cena se refere: o trabalho.

Figura 31. Montagem 6: Montagens em confronto, confronto em montagens.



Elaborado pelo autor. Fontes: *O homem que virou suco*; *Arábia*; *Eles não usam black-tie*.

Ao aproximar estes confrontos distintos, pensamos também sobre a distância entre as imagens a partir de como a ação as ocupa em maior ou menor grau. As montagens em *Eles não usam black-tie* e *O homem que virou suco* seguem uma lógica guiada pelo sensório-motor, na qual todos os elementos são reportados, nestes casos, à ação: o confronto entre policiais e operários e a fachada do empregado no patrão. Se vinculam mais facilmente ao que Deleuze (2018), a partir de Bergson, categoriza como imagens-movimento, nas quais os elementos componentes agem e reagem uns sobre os outros. Nelas, há sempre um centro ao qual servem os elementos presentes. Não se trata de um centro geométrico da imagem propriamente, mas um “desvio entre um movimento recebido e um movimento executado, uma ação e uma reação” (DELEUZE, 2018, p. 321). Como a ação é o que ganha o centro destas imagens, Deleuze percebe nelas uma representação indireta do tempo, ou seja, ele está posto em segundo plano, de maneira a melhor conduzir a narrativa a partir do movimento, que é privilegiado. A imagem-movimento, para Deleuze, se subdivide em outras categorias mais específicas²⁷. No caso de ambos os confrontos antes mencionados, é notável um predomínio da imagem-ação e da imagem-afecção: o choque como um centro que reage sobre os corpos em *Eles não usam Black-tie* e os rostos que, ao absorverem a ação (a punhalada), reagem a partir dela em *O homem que virou suco*.

As diferentes imagens-movimento em geral se apresentam de maneira revezada, mais frequentes ou preteridas em função da autoria. São imagens recorrentes no cinema de narrativa clássica. Contudo, há no período após a Segunda Grande Guerra – muito a partir das obras do neorealismo italiano –, a percepção do que Deleuze chama de uma crise da imagem-ação. Ele aponta as várias razões para o estabelecimento desta crise, desde as político-sociais até aquelas específicas da arte: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do *American dream*, a consciência das minorias, a escalada e a inflação das imagens na cultura, os novos modos narrativos da literatura e sua influência sobre o cinema, a crise de Hollywood e os

²⁷ Deleuze (2018) categoriza as imagens-movimento a partir da forma particular como estas se apresentam em relação ao centro. Na imagem-percepção, o conjunto de elementos age sobre o centro e varia relativamente a ele. Na imagem-ação, o próprio centro reage ao conjunto de elementos. Na imagem-afecção, o elemento absorve a ação central e reage em função dela. Longe de ser regra, há uma certa tendência destas imagens em se apresentarem, respectivamente, a partir de planos mais abertos (percepção), planos médios (ação) e planos fechados como closes e detalhes (afecção). Estas são as imagens-movimento mais recorrentes no cinema clássico, mas Deleuze ainda apresenta outras subdivisões, a exemplo da imagem-pulsão e da imagem de transformação.

antigos gêneros (2018, p. 306). Com isso, não há a sugestão por parte do autor de um rompimento para com a imagem-movimento. Pelo contrário, no contemporâneo é bem provável que tal regime ainda seja o predominante. Ainda assim, essa crise torna possível o nascimento de uma nova espécie de imagem que não mais se dirige a uma situação-síntese, mas muitas vezes à dispersão. Imagens nas quais os acontecimentos “não chegam a concernir realmente quem os provoca ou sofre” (p. 307), nas quais a situação sensório-motora é substituída pela errância. O tempo, assim, começa a predominar perante o movimento e já não se coloca em segundo plano.

Essa nova imagem sobre a qual elabora Deleuze se constitui da “situação puramente óptica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas” (2018b, p. 14). Porque o tempo já não se submete estritamente a uma ação, nas ditas imagens-tempo são sublinhadas as deambulações, as errâncias, os espaços vazios. Há uma desarticulação da ação que, enfraquecida ou ausente, permite a percepção do tempo. No confronto em *Arábia*, não há o choque entre os corpos, não há rostos que reagem a partir de um embate, não há cortes e movimentos que o evidenciem, senão uma imagem persistente na qual o tempo se manifesta e provoca atualizações. Se assemelha, por exemplo, à descrição que Deleuze faz das imagens no cinema de Ozu, nas quais “os movimentos de câmera vão se tornando cada vez mais raros” e esta câmera é “na maioria das vezes, fixa, frontal ou em um ângulo constante” (2018b, p. 29).

O confronto, na cena de *Arábia*, oscila entre os dois regimes definidos por Deleuze (2018b) na percepção da imagem: o orgânico (cinético) e o cristalino (crônico). O primeiro se refere às “relações localizáveis, encadeamentos atuais, concatenações legais, causais e lógicas” (p. 186), é guiado pela lógica sensório-motora onde o que está na tela vale por si. Já o regime cristalino se apresenta pelo puramente ótico e sonoro e se estabelece no “espaço qualquer, seja desconectado, seja esvaziado” (p. 17). É nele que se percebe uma crise na ação, priorizando a contemplação, uma indefinição que, persistente, provoca atualizações enquanto dura. É certo que uma alternância entre os regimes se faz possível dentro de uma mesma obra e a intenção aqui não é a de estritamente classificar as imagens em tais categorias. Tê-las em consideração, contudo, permite algumas das reflexões que levantamos ao observá-las a partir da conexão (e choque) pela montagem que

propomos. Por certo, há um encadeamento lógico que leva *Arábia* até a cena aqui discutida. No momento imediatamente anterior ao confronto, o protagonista conta do atraso no pagamento pelo seu trabalho na colheita, o que o leva a cobrar seu patrão. Não há, contudo, uma ação propriamente. A cena não apresenta um embate, a montagem não sugere movimento, a câmera captura a imagem à certa distância, num plano aberto que coloca os personagens de maneira diminuta no quadro.

Apesar de dialogarem ao retratarem um confronto, as cenas são bastante diferentes entre si, em especial em relação a *Arábia*, no que tange o tempo e o movimento. Cabe aqui colocar que, desde que se anuncia o encontro e, em seguida, o embate em *O homem que virou suco*, são dez cortes em cerca de meio minuto. Em *Eles não usam black-tie*, são apenas dois cortes em meio minuto. Em compensação, a câmera persegue o tempo todo o centro da ação, se movimenta em função do confronto e dedica a ele toda a sua atenção. Já em *Arábia*, não há cortes e a mesma imagem persiste na tela pelo triplo do tempo em relação aos outros dois filmes, cerca de um minuto e meio. Além da imagem insistente, a violência entre os corpos é substituída pelo embate verbal. É o diálogo que move o confronto.

Nesta específica passagem em *Arábia*, convivem a ausência da ação, afirmada na concorrência verbal, e a presença visível dos elementos aos quais a narrativa se refere. Se até os anos 1970-80 um filme era dito político por sua militância e pela presença da figura do político, há uma tendência nas narrativas pós-brechtianas em se pautarem mais nas possibilidades que partem da emancipação do espectador. A mudança dos jogos dialéticos até então estabelecidos para um jogo de corpos e espaços pode até parecer distante de uma certa expectativa em relação à política do cinema (RANCIÈRE, 2014, p. 144), mas em realidade tal política

não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

As narrativas e imagens irresolutas, a crise na ação e uma maior delegação de participação ao espectador, são bastante constatáveis no cinema contemporâneo. Rancière (2014) percebe nelas uma potência de reinvenção de formas políticas que partem das possibilidades oferecidas pelas artes do visível em inventar olhares, dispor

corpos em lugares e transformar espaços. Se em outra época a linguagem das imagens se pautava em movimentos de ligação e oposição pela montagem, Rancière (Idem, p. 125) coloca que o filme se volta agora a uma política fragmentária pautada na dialética teatral. Desta forma, as falas justificam as imagens agora ausentes de grandes movimentos. A ação se concentra na palavra.

Levando em consideração a cena de *Arábia*, nota-se uma mudança nos referenciais do visível e do enunciável. Ela se reporta com maior evidência à definição que Rancière (2012, pp. 64-65) faz do próprio trabalho da ficção: o de mostrar o que não era visto anteriormente (ou, pelo menos, mostrar de outro jeito o que não se via com facilidade) e correlacionar elementos de maneira a “produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Propõe-se, assim, um dissenso – especificamente nas imagens de *Arábia*, o confronto sem ação. Esse dissenso modifica os quadros, as escalas e os ritmos e, dessa maneira, constrói novas relações “entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”. Ainda segundo o filósofo, há uma atualização das coordenadas do que é representável que, conseqüentemente, muda a percepção dos acontecimentos visíveis, suas relações com os sujeitos e a forma “como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras”. Para ele, as formas da experiência estética e os modos da ficção

formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Com as reflexões aqui levantadas, não intentamos fazer um juízo sobre o valor político presente nas escolhas estéticas em cada obra e, neste caso específico, nas cenas de confronto. Também não apontamos tais escolhas como uma regra que demarca estritamente os tempos, como se o representável se expressasse imageticamente (e exclusivamente) de uma maneira ou outra, a depender do momento em que as obras foram realizadas. Há, ainda assim, uma tendência detectável pelo choque que provocamos entre as obras e que fica evidente nestas imagens de confronto, onde uma ideia mais evidente de política (ou, pelo menos, mais comumente reportada ao político) é trazida à tona. Se os filmes realizados em torno das greves do ABC, em geral, recorrem à ação, às mensagens mais explícitas (não

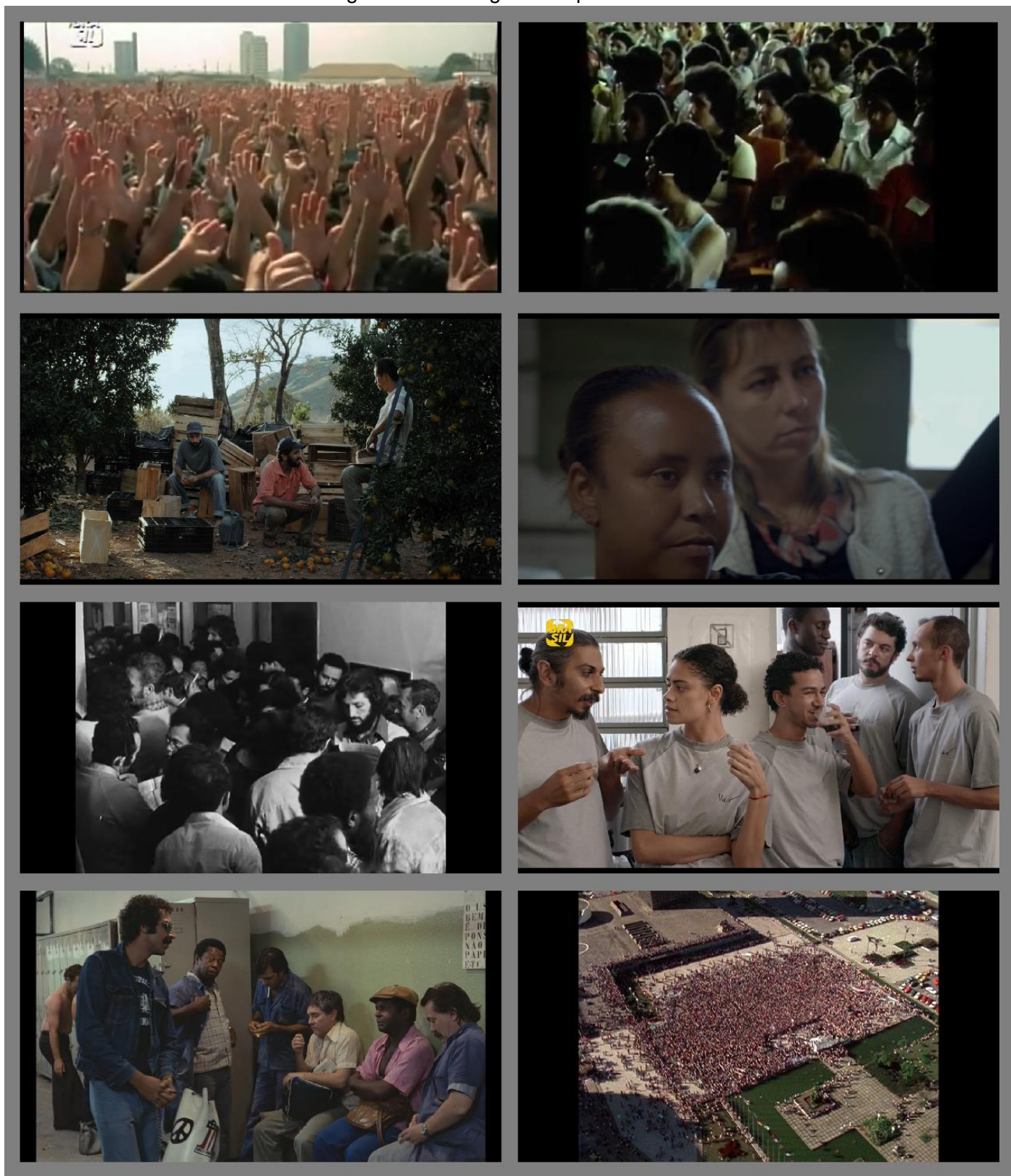
raro, didáticas), aos posicionamentos mais pronunciados, priorizando o movimento quer pela montagem, quer pela própria câmera, aqueles realizados no contemporâneo se expressam, em geral, em tempos estendidos que provocam atualizações, nas irresoluções, na ausência de ação e de embate entre corpos e, não raro, na não definição de polos antagônicos dentro da narrativa. A sugestão não é o fim de um tipo específico de cinema – o filme militante segue sendo um formato constante em obras que se debruçam em questões identitárias, movimentos sociais e de meio ambiente, por exemplo –, mas sim a percepção de recorrências estéticas em filmes protagonizadas pela figura sobre a qual nos interessamos neste trabalho, o operário, em ambos os tempos abordados na pesquisa.

4.2 Reunião

Em geral antes dos confrontos, os filmes também apresentam imagens nas quais os trabalhadores se reúnem e refletem sobre sua condição. Num movimento que por si só entra em choque com a super individualização produzida pelo capitalismo moderno, os iguais de classe entendem sua força de reivindicação (ou, ao menos, de reflexão) como corpo coletivo. Na montagem (fig. 32) que propomos nesta categoria, apresentamos, de cima para baixo, esquerda para a direita, imagens de algumas reuniões presentes nas obras analisadas. Na primeira, em *Linha de Montagem*, a massa responde com as mãos levantadas aos líderes sindicais em uma das grandes assembleias durante as greves no ABC. Ao lado, as operárias se reúnem no primeiro congresso da mulher metalúrgica em *Trabalhadoras Metalúrgicas*. Depois, em *Arábia*, o protagonista em conversa com outros dois trabalhadores da produção de bergamotas, reflete sobre o passado de lutas dos trabalhadores na região. Em *Vitória*, ao lado, as trabalhadoras da fábrica têxtil planejam uma paralisação da fábrica, reivindicando melhorias e o fim do assédio no ambiente de trabalho. Em preto e branco, os representantes das chapas se reúnem para uma nova eleição em *Braços cruzados, máquinas paradas*. Após confrontarem o patrão sobre a carga horária, os trabalhadores permanecem reunidos e conversam sobre suas necessidades individuais para chegar num consenso de horário em *Corpo elétrico*. Depois, logo após a demissão de colegas em *Eles não usam black-tie*, os personagens expõem visões distintas sobre a melhor maneira de manifestarem-se frente ao ocorrido. Finalmente,

na última imagem, registro de *ABC da greve*, a massa de operários se reúne em uma das grandes missas do trabalhador.

Figura 32. Montagem 7: Operários reunidos.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Linha de montagem*; *Trabalhadoras metalúrgicas*; *Arábia*; *Vitória*; *Braços cruzados, máquinas paradas*; *Corpo elétrico*; *Eles não usam black-tie*; *ABC da greve*.

Observamos em parte das imagens como a abertura dos planos é uma escolha recorrente na tentativa de expressar o poder do coletivo. Muitas vezes, a massa de trabalhadores não cabe no quadro, como é o caso da primeira imagem, de *Linha de Montagem*. Em outras, os realizadores recorrem aos registros aéreos na tentativa de enquadrar a reunião dos trabalhadores em sua plenitude, caso da imagem de *ABC da Greve*. Essa forma de representação da massa de trabalhadores certamente não é exclusiva do cinema. Abaixo, reproduzimos uma das pinturas (fig. 33) do russo Isaak Brodsky na qual se observa, ao centro, Lenin discursando para os trabalhadores da fábrica Putilov. A reunião dos trabalhadores, neste caso, se dá em torno de um líder (mais adiante neste capítulo abordaremos as imagens que apresentam figuras de liderança). Ainda assim, percebe-se a recorrência desse formato de representação no qual os trabalhadores se reúnem em um espaço amplo a céu aberto. Igualmente amplo é o quadro que tenta abarcar a volumosa multidão reunida.

Figura 33. BRODSKY, Isaak. *Revolução russa de 1917: Lenin discursa aos trabalhadores da fábrica Putilov em Petrogrado*. Óleo sobre tela. Galeria Nacional, Praga.



Fonte: Leemage/Corbis em GettyImages²⁸

A reunião de trabalhadores, na maior parte das imagens que compõem nossa montagem, resultam ou são parte de um movimento grevista. Diferente do acidente de trabalho, por exemplo, Monterde (1997) sublinha que nas narrativas cinematográficas, as greves paralisam o trabalho de maneira voluntária, pela consciência e determinação dos trabalhadores. Para o autor, é dos grandes momentos nos quais a classe trabalhadora se manifesta, enfrenta um poder

²⁸ <https://bityli.com/HvCjuhki>

dominante e cria rachaduras no status quo. É também dessa reunião que surgem as imagens de grande referência simbólica da luta da classe trabalhadora. A massa de operários simboliza o lugar da identificação, da consciência de classe, da força do coletivo que enfrenta o intolerável.

Nesse sentido, é quase inconcebível que um filme de temática operária não chegue à eclosão (e esse substantivo não é inócuo) da greve. (...) A greve é uma opção humana com uma alta dose de voluntariedade – por mais justificada que esteja, nunca acontece sem a iniciativa de alguém, mesmo que seja espontânea – e com protagonistas de carne e osso (...). Este é outro fator espetacular, porque a greve não é desígnio do destino, da natureza ou da providência, senão um confronto entre classes, mas com estas encarnadas em homens concretos (MONTERDE, 1997, p. 31, tradução nossa).

Assim, ainda que em umas mais que em outras, inegavelmente as imagens que recortamos expressam uma ideia de coletividade. A reunião de trabalhadores, mesmo quando não resultando em greve, tem o potencial de romper com uma lógica individualista e utilitarista. Nas imagens que as enquadram, notamos a influência de um certo romantismo por meio da recusa, a não aceitação de uma condição imposta. Dessa forma, a união dos trabalhadores se dá como reação a um desencantamento que parte, em muito, da mecanização da sociedade e sua conseqüente estandardização. Para Löwy e Sayre (2005), é possível pensar o romantismo pós anos 1900 ao admiti-lo como uma crítica à civilização capitalista-industrial. Mais que isso, os autores sugerem a presença de grupos sociais, portadores de visão romântica, como fator-base na formulação da hipótese de que o romantismo ainda desempenha um papel chave na sociedade.

Indo contra a falsa ilusão capitalista do indivíduo independente, o romantismo retoma a importância do coletivo, historicamente apagado pelo sistema. Os românticos são atormentados pela quantificação e pela mecanização do mundo, características essenciais do capitalismo moderno. De acordo com Löwy e Sayre (1993, pp. 21-22), não se trata da recusa de um momento presente qualquer, senão de um presente precisamente capitalista. A visão romântica denuncia as características essenciais do capitalismo: o valor de troca (do mercado e do dinheiro) e, conseqüentemente, o processo de reificação. Como efeito desse processo, ocorre a fragmentação social, na qual o indivíduo se isola radicalmente. Assim, “numa sociedade fundada sobre o dinheiro e sobre a concorrência”, os indivíduos são separados pelo egoísmo e pela indiferença. É contra esses traços – “os princípios

profundos da opressão que se exercem globalmente na sociedade – que o romantismo anticapitalista se insurge”.

Daí as reuniões dos trabalhadores, massivas ou não, e as imagens que as registram, parecem-nos uma manifestação desse específico romantismo que se coloca contra o isolamento do indivíduo na sociedade capitalista. Nessa linha, vale aqui deter a atenção no último *frame* que compõe nossa montagem. O registro aéreo é de uma das missas do trabalhador, registrada no documentário *ABC da greve*. O retorno do religioso é um fator apontado por Löwy e Sayre (2005, p. 215) como uma reação romântica das últimas décadas. Os autores lembram a Teologia da Libertação²⁹, movimento católico progressista muito importante para a esquerda Latino-americana que comporta aspectos românticos e antimodernistas, bem como a aspiração a uma sociedade igualitária. Em tempos de repressão militar, a defesa da autonomia dos movimentos sociais, evidente nos sermões das missas, se configura como uma tradição anticapitalista e romântica deste catolicismo progressista. Certas comunidades religiosas, como colocam Löwy e Sayre (2005, p. 217), percebem na comunidade “a alternativa autêntica ao recolhimento egoísta do indivíduo”.

Não é à toa que o espaço da igreja ganha atenção em alguns dos documentários realizados na década de 1980. Em *Linha de montagem*, sabemos por um dos entrevistados que o sindicato está operando em um salão nos fundos da igreja. Em *ABC da greve*, a câmera registra uma das missas do trabalhador (fig. 34). Para além das celebrações cristãs e da reunião dos trabalhadores no sindicato, vale lembrar que a Igreja Matriz de São Bernardo do Campo foi, em 1980, um refúgio para milhares de metalúrgicos que fugiam do Exército, que na ocasião buscava líderes sindicais que se opunham ao regime. Era, e ainda é, portanto, um espaço de acolhida ao trabalhador. A partir de Leonardo Boff, Harvey Cox e Jean Seguy, Löwy e Sayre (2005) entendem as intenções de uma igreja que buscava, baseada em hábitos populares, criar comunidades calcadas na reciprocidade e no auxílio mútuo. Seriam caracterizadas por um agrupamento utópico, no qual os membros participariam de maneira espontânea com o objetivo de transformar os sistemas sociais vigentes. A missa do trabalhador assim, desde 1978, é um dos palcos da manifestação dos trabalhadores em defesa dos seus direitos na região do ABC.

²⁹ “A Teologia da Libertação é a doutrina ou, pelo menos, a expressão cultural de um vasto movimento social que nasceu no começo dos anos 1960, dentro da Juventude Universitária Cristã do Brasil, e alastrou-se por toda a América Latina” (LÖWY e SAYRE, 2005, p. 216).

Figura 34. Registro de uma das missas do trabalhador em *ABC da greve*.



Fonte: *ABC da greve*.

Outra característica importante de ser ressaltada nessa montagem de reuniões é a presença feminina nos recortes. Se é certo que as personagens mulheres aparecem também em outras obras, há que se colocar que os filmes sobre operários que pensamos neste trabalho acompanham uma tendência histórica ao eleger, em sua maioria, protagonistas masculinos em suas narrativas. Não se trata, ainda assim, de uma exclusão das personagens femininas, senão uma certa desproporção. Historicamente, o cinema não se colocou completamente alheio à progressiva incorporação da mulher ao mundo do trabalho, fruto de uma consciência feminista que revolucionou o lugar social da mulher no século XX e que continua provocando mudanças (MONTERDE, 1997). Se em alguns dos títulos que abordamos na pesquisa a mulher de classe operária é colocada na posição de coadjuvante ou não efetivamente como uma partícipe dos fazeres fabris³⁰, percebemos nos filmes documentais uma atenção dos realizadores aos depoimentos de mulheres metalúrgicas no caso das produções realizadas em torno da realidade no ABC paulista, e também as trabalhadoras informais do setor têxtil em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. A presença da mulher em posição de protagonista da

³⁰ Por exemplo, a personagem Romana, interpretada por Fernanda Montenegro, em *Eles não usam black-tie*, que tem papel fundamental na narrativa, ainda que não faça efetivamente parte do corpo de funcionários da metalúrgica.

narrativa, ainda assim, é mais precisamente localizável em três dos dezesseis filmes que analisamos: *Mulheres metalúrgicas*, *Pela janela* e *Vitória*.

Chamam a atenção na montagem, portanto, as imagens nas quais se vê apenas mulheres. São recortes que revelam, ou pelo menos acompanham, a palavra, o que é dito e narrado nestes filmes em específico. No caso do documentário *Trabalhadoras metalúrgicas*, estão lá as falas que abordam a questão salarial, por exemplo, das principais pautas do movimento grevista e presente, por certo, nos documentários que o registram. Os depoimentos, contudo, trazem também aspectos específicos da realidade da mulher operária, como algumas necessidades médicas e a igualdade de salários entre os gêneros, uma luta bastante localizável no contemporâneo e que já era uma demanda operária em 1978, ano em que o documentário foi lançado. Questões como o abuso e o assédio também estão presentes, não com essa nomenclatura, mas evidente nos depoimentos que revelam a sensação de ameaça sofrida pelas trabalhadoras que buscavam auxílio junto aos sindicatos. São percepções que certamente estão no campo individual, mas que ganham clareza e identificação a partir do coletivo, no reconhecimento destas mulheres que o documentário ora apresenta sozinhas, ora unidas em reuniões e assembleias.

Neste sentido, considerar no curta-metragem *Vitória* um ineditismo seria equivocados, dado que muitas das pautas das operárias mulheres já haviam sido trabalhadas anteriormente no cinema brasileiro (*Trabalhadoras metalúrgicas* e *Vitória* se distanciam cronologicamente em mais de quarenta anos), mas em outro prisma. Nas falas do curta-metragem nota-se uma certa atualização da problemática, quando a protagonista se refere a um assédio pelo toque, praticado por homens em posição superior na hierarquia da fábrica. Esse é um dos motivos que levam à paralisação das máquinas proposta pelas trabalhadoras, que acontece já nos momentos finais do filme. A atualização acontece também pela imagem: como vemos na montagem aqui apresentada, o quadro apresenta apenas duas mulheres presentes na reunião. Na verdade, trata-se de um *frame* de uma cena na qual o espectador é apresentado às operárias aos poucos, a partir de um movimento de câmera que, ao girar 360°, mostra uma a uma as mulheres que compõem o círculo de reunião.

Essa escolha se diferencia daquelas de *Trabalhadoras metalúrgicas*, nas quais se observam mulheres aos grupos dentro de um mesmo quadro. Neste ponto, pode-se inferir, por exemplo, as inúmeras denúncias de assédio e abuso sexual sofridos por mulheres em seus ambientes de trabalho. São vários os casos que vieram à tona recentemente, nos quais as mulheres se propuseram denunciar a partir de um pacto coletivo entre as vítimas. Antes, muito provavelmente pelo próprio fator psicológico, elas mantinham segredo por medo. O plano sequência em *Vitória*, assim, dialoga com essa condição ao mostrar os rostos das operárias de maneira quase individual, ainda que estejam juntas no mesmo espaço. Se, mais tarde, a ação da paralisação parte de um coletivo, influenciado por uma líder, a imagem percorre entre os rostos femininos aos poucos, como se buscando um aceno de concordância, um despertar de consciência.

O recorte que incluímos do filme *Vitória* dialoga com aquele de *Arábia*, posicionado logo ao lado na montagem. Nota-se, a partir da junção das imagens, que se trata dos dois recortes que menos apresentam pessoas enquadradas nas reuniões. Há certamente que se levar em conta que aquelas que mostram um volume massivo de trabalhadores reunidos são todas pertencentes a documentários que registram as greves do ABC. Se observarmos a penúltima imagem, pertencente a *Eles não usam black-tie*, notamos um número inferior de personagens no quadro. Mesmo em produções contemporâneas entre si, portanto, há essa diferença de registros em documentário e ficção. Ressalva posta e ainda considerando que *Arábia* e *Vitória* também são obras ficcionais, a diferença de ambas as imagens em relação às demais ainda chama a atenção. Se aproximam muito mais do desencantamento ao qual se referem Löwy e Sayre (2005), do que uma reação contra ele propriamente. Essas imagens nas quais o coletivo parece rarefeito de certa forma indiciam o tempo destes operários. Em relação às demais, tais imagens imprimem um certo desamparo, próprio de uma realidade do trabalhador contemporâneo que, como vimos anteriormente, experiencia condições de desassistência, insegurança e informalidade – sintomas e consequências de um processo neoliberal.

Por fim, nossa atenção agora se detém nas imagens nas quais se observam os trabalhadores em diálogo. São imagens que colocam uma certa disputa, mesmo que dentro de um mesmo campo (imagético, hierárquico e de posição social). Em nossa montagem, as mãos levantadas no primeiro recorte respondem a um pedido de

posicionamento. O líder solicita aos trabalhadores que se manifestem em relação a uma demanda específica. Mais abaixo, em preto e branco, a movimentação dos representantes das chapas concorrentes momentos antes de uma nova eleição. Imediatamente ao lado na montagem, os olhares concorrentes de uma trabalhadora e de um trabalhador traduzem um embate da posição destes sujeitos em relação à hora extra. Finalmente, na penúltima imagem, os metalúrgicos discutem, cada um à sua maneira, como devem manifestar-se em relação às recentes demissões na fábrica.

Destacar o teor não consensual que as imagens expressam – mesmo as mãos sinalizando um acordo assim se colocam por uma demanda de voto, o que dá abertura à disputa –, parece-nos imprescindível diante de uma montagem de reuniões. Essa percepção sinaliza à complexidade do coletivo que, ainda que participe de um mesmo estrato social e em luta por objetivos em comum, apresenta desavenças. Em relação às imagens produzidas no período 1970-80, há que se destacar a organização baseada em princípios democráticos, nos quais as divergências são, inclusive, encorajadas. Não só na luta, os operários enfrentavam o autoritarismo do regime militar também pela forma como se organizavam politicamente.

Os recortes que apresentamos na montagem de alguma forma sinalizam para essa complexidade presente entre os trabalhadores. No caso dos documentários, a maioria deles recorre a diferentes indivíduos que expressam diferentes pontos de vista durante a projeção. Em certas obras, isso se dá de maneira mais evidente, mas é certo que na busca por vozes distintas, os realizadores tentam driblar uma representação unilateral dos trabalhadores. Especificamente sobre o filme *ABC da greve*, por exemplo, Jorge (2011) observa uma construção narrativa que compreende a complexidade dentro da massa de operários. Hirszman a alcança ao dar voz a diferentes trabalhadores ao longo do filme – que nem sempre estão de acordo com seus líderes, por exemplo –, além de uma narração que elenca as diferentes razões que movem os grevistas.

Esse fazer político que observamos nas comunidades de operários que as imagens revelam, portanto, se dão numa base comum na qual se travam pequenas disputas. Não são, ainda assim, disputas que se configuram num confronto de opostos, mas sim de um desentendimento, conforme Rancière (1996). Para o filósofo,

o desentendimento se coloca quando os interlocutores entendem e ao mesmo tempo não entendem precisamente o que diz o outro. Não se trata de um desconhecimento e nem de um mal-entendido, mas o dissenso provoca certamente um rearranjo da organização. A política, entendida como uma manifestação da diferença, acaba por dar espaço a indivíduos antes excluídos da partilha do sensível.

A política começa justamente onde se para de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do comum, harmonizar segundo a proporção geométrica as parcelas de comunidade e os títulos para obter essas parcelas, as *axiai* que dão direito à comunidade. Para que a comunidade política seja mais do que um contrato entre quem troca bens ou serviços, é preciso que a igualdade que nela reina seja radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam (RANCIÈRE, 1996, p. 21).

Certas imagens da montagem dão corpo à ideia da partilha do sensível, proposta por Rancière. Nesse processo, são fixados concomitantemente um comum compartilhado (as condições de trabalho dos operários) e as parcelas exclusivas (seus pontos de vista enquanto indivíduos). É essa repartição das partes que, de acordo com o filósofo, “determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). É por essa participação e por essa partilha que os recortes componentes dessa montagem também revelam, a um só tempo, a (re)união – dos operários e dos fragmentos imagéticos – e seus evidentes choques.

4.3 Liderança

Os líderes são indispensáveis aos movimentos sociais. Em acordo com Morris e Staggenborg (2014, p. 171), os líderes inspiram comprometimento, mobilizam recursos, reconhecem oportunidades, criam estratégias, identificam demandas e influenciam resultados. No caso dos movimentos sociais, não se percebe no líder a figura a quem obedece cegamente uma massa de seguidores. São, ainda assim, figuras estratégicas cujo poder de decisão “inspira e organiza um grupo a participar dos movimentos sociais” (ibidem, tradução nossa). Na imagem a seguir (fig. 35) propomos uma montagem com as imagens de liderança que identificamos em alguns dos filmes estudados. Os recortes certamente não são os únicos em que personagens líderes aparecem ao longo de todas as obras, mas são representativos. Na primeira imagem, em preto e branco, vê-se o então líder sindical Luís Inácio Lula da Silva

discursando para uma multidão de trabalhadores em *ABC da greve*. Ao lado, a personagem-título *Vitória* convoca outras mulheres trabalhadoras para uma paralisação da fábrica para reivindicar direitos. Também de *ABC da greve*, a terceira imagem apresenta Enílson Simões de Moura, o Alemão, um dos grandes mobilizadores das greves dos metalúrgicos nos anos 1979 e 1980. Abaixo, repetimos a imagem de *Arábia* presente na montagem das reuniões porque, neste preciso momento, os personagens conversam sobre líderes do passado. Por fim, a última imagem, presente em *Linha de montagem*, apresenta Lula sendo carregado nos braços da multidão de trabalhadores.

Figura 35. Montagem 8: Imagens da liderança.



Elaborado pelo autor. Fontes: *ABC da greve*; *Vitória*; *ABC da greve*; *Arábia*; *Linha de montagem*.

De pronto, é o primeiro plano das figuras de liderança que chama a atenção do olhar em nossa montagem. Os rostos aproximados deixam clara a intenção dos cineastas em apresentar seus líderes. O olhar, que expressa urgência e confiança, não raro divide o espaço com dispositivos que localizam a posição destes personagens no grupo. Daí o discurso geralmente é proferido a partir de um microfone ou de um megafone. Aliás, não apenas o rosto bem enquadrado é marca dos registros, mas também o momento em que eles se dão. Em todos os recortes que selecionamos, os líderes estão proferindo alguma fala aos seus companheiros, reafirmando um protagonismo nas narrativas (e também nas lutas).

Recorremos a Freud (2015) ao pensar sobre a identificação como o processo mais original de elo emocional entre os sujeitos. A maior parte das imagens selecionadas apresenta líderes que pertencem à classe trabalhadora, sejam eles ficcionais ou personagens históricos³¹. São figuras que fazem parte do universo operário não apenas porque compõem o movimento, mas por de fato serem eles oriundos do trabalho fabril³². Ao perceberem similitudes na liderança, os operários (e o espectador) criam um elo afetivo com tal figura. A partir das imagens em primeiro plano, que depositam a atenção sobre o que profere a liderança, os filmes parecem também apresentar esses personagens em função de uma falta (de direitos, por exemplo). Juntam-se, então, o processo de reconhecimento a partir de um traço (operário), e a elevação de uma figura cujas qualidades a posicionam num espaço de liderança.

No recorte que apresentamos de *Arábia* na montagem, o que se observa são os três trabalhadores imóveis em uma conversa que faz referência a uma liderança do passado. Eles sentem a ausência de Barreto, personagem que organizou os trabalhadores das plantações de mexerica e liderou um movimento de paralisação

³¹ Estendemos aqui algumas das reflexões propostas por Cardenuto (2014) a respeito do cinema de Leon Hirszman – especificamente em *Eles não usam black-tie* – à montagem que propomos sobre os líderes pertencentes à classe operária. Referindo-se ao longa ficcional de Hirszman, o autor aponta na obra um “revisionismo ideológico e dramático, a partir do qual os artistas elaborariam a representação da classe popular como sujeito histórico submetido às violências praticadas pelo regime militar e pelo capitalismo fabril, mas ao mesmo tempo como agente principal de uma resistência capaz de superar as tragédias sociais em nome da luta contra o autoritarismo” (2014, p. 20).

³² De acordo com Morris e Staggenborg (2014), estes seriam casos de exceção. Para os autores, os líderes de movimentos sociais tendem a ser oriundos da classe média e alta em escala global. Quando não pertencentes a uma classe superior, os líderes ao menos apresentam uma formação (em termos de educação) de destaque em relação aos demais membros do movimento.

que reivindicava direitos mínimos de trabalho. Manifestam sua admiração pela figura e citam parte da sua trajetória, como sua participação nas greves no interior de São Paulo, seu engajamento político e até um encontro com Lula. Escolhemos este recorte pela ausência do líder na imagem, ainda que o diálogo revele tal figura. A cena é emblemática porque, ao mesmo tempo que ovaciona a conquista de direitos no passado, ela se dá pelo fato de o protagonista, Cristiano, ainda não ter recebido o pagamento do patrão, que está atrasado. A cena seguinte é a do confronto, que trabalhamos anteriormente neste capítulo.

É uma imagem que certamente possibilita diferentes enfoques e aqui retomamos Freud no intuito de melhor entender o fenômeno da identificação na psicologia das massas. A psicanálise percebe no processo da identificação “uma substituta de uma ligação objetal libidínica, como que por introjeção do objeto no eu” (FREUD, 2015, p. 103)³³. Desse modo, é como se a personalidade individual consciente desse espaço para que o eu manifestasse em si as qualidades do objeto que admira. Freud percebe nas massas humanas a imagem do indivíduo que tem destaque por suas qualidades acentuadas perante seus iguais. A partir dessa figura quase paternal, alguns fenômenos são recorrentes, a exemplo da orientação de pensamentos (e sentimentos) nas mesmas direções e uma certa tendência de rápida execução de propósitos.

Na montagem, a ausência do líder no recorte proposto do filme *Arábia*, revela ao menos dois pontos bastante pertinentes nessa discussão. Primeiro, a imagem expressa a partir dessa ausência uma falta de direcionamento. Sua forma revela a antes mencionada desassistência do trabalhador no contemporâneo, que já não participa de grandes movimentos organizados, não tem garantia de direitos básicos e é vítima de um processo acelerado de uma individualização superprodutiva. São ecos da história que agem sobre o que dialogam esses personagens, mas não há uma proposta de ação propriamente. O engajamento depende do gesto de liderança. Por outro lado, a potência do líder ainda age. Mesmo ausente naquele presente do qual

³³ É preciso pontuar que, neste “texto social”, Freud reflete sobre os grandes grupos e os mecanismos que fazem as multidões se submeterem cegamente a um líder. O texto foi publicado na terceira década do século passado e, portanto, é certamente influenciado pelas consequências da guerra na Europa e percebe movimentos então ascendentes como o nazifascismo. Ainda assim, suas reflexões nos auxiliam a pensar sobre as multidões e os grandes líderes, ainda quando não se enquadram em movimentos de barbárie e intolerância. O próprio Freud reconhece que “a psique das massas é capaz de criações intelectuais geniais” (2015, p. 60), como a linguagem e algumas manifestações culturais.

comungam os personagens que tomam espaço na cena, a figura de liderança (no caso específico do filme, o mencionado Barreto) inspira alguns movimentos a partir de um discurso que sobrevive no tempo. O fato de Cristiano confrontar o patrão logo após tal conversa, por exemplo, é ilustrativo dessa sobrevivência, ainda que se possa pontuar diferenças, como fizemos no início deste capítulo.

Na mesma montagem, vale também atentar à imagem de *Vitória*, na qual observamos a personagem que dá nome ao curta-metragem e que lidera a paralisação da fábrica. É certo que historicamente o espaço de liderança no movimento operário teve uma distinção de gênero desproporcional – o que se refletiu também na sua representação no cinema –, mas as operárias sempre tiveram grande participação nas lutas do movimento. Nas obras que aqui estudamos, se ao cinema documental escapou a possibilidade de registro de lideranças femininas (ainda que contemplando sua participação no movimento grevista, como vimos anteriormente), o curta ficcional faz o gesto de incorporar uma mulher como líder da paralisação. Não se trata de um gesto inédito. Mesmo em filmes com maior difusão comercial, o cinema tratou de incorporar operárias como líderes e protagonistas. Por exemplo, *Norma Rae* (1979), de Martin Ritt, é uma obra cuja discussão sobre as condições de trabalho fabril sobrevive. Rendeu à atriz Sally Field, inclusive, prêmios no Oscar e Cannes pelo papel da operária que luta para unir seus colegas e criar um sindicato. O que pontuamos pela imagem de *Vitória*, contudo, é de como ela se faz notar pela presença de uma mulher negra na montagem em que reunimos os líderes. A tendência está posta: nas narrativas que elegemos para compor este estudo, a presença das lideranças é algo constante. Que uma mulher negra surja nessa posição, em um filme de 2019, é algo que o choque entre as imagens deixa ainda mais evidente. Há uma repetição na temática e na forma, mas há também a diferença no protagonismo. A imagem do corpo da mulher negra, ocupando um espaço que historicamente lhe foi negado nas narrativas, é mais localizável em obras contemporâneas que absorvem discussões identitárias, raciais e decoloniais.

Ainda demarcando a tendência das lideranças, propomos ao final deste capítulo uma montagem (fig. 36) mesclando recortes dos filmes que trabalhamos e fotografias divulgadas pela imprensa. Percebemos na recorrência da imagem de Lula discursando às multidões uma possibilidade de sublinhar a sobrevivência que discutimos neste trabalho. Na primeira imagem, Lula discursa aos seus eleitores no

primeiro comício nas eleições de 2022, em Belo Horizonte. A imagem ao lado volta vinte anos ao passado, no discurso proferido por Lula na campanha eleitoral de 2002, em Recife. Abaixo, um recorte do filme *ABC da greve*, em uma das falas de Lula. Ao lado, antes do seu discurso, Lula é carregado pela multidão após sua soltura, em 2019, nas proximidades do Sindicato de Metalúrgicos em São Bernardo do Campo. Na sequência, uma imagem de Lula discursando durante o período da pandemia, em 2021, logo após o Supremo Tribunal Federal ter anulado as acusações contra ele. Ao lado, mais um recorte de um filme, agora pertencente à *Linha de Montagem*, que observa Lula discursando durante as manifestações de operários no ABC paulista.

O intuito de montar tais imagens não é o de traçar a trajetória de Lula, ainda que de alguma forma o façamos nessa proposição. Observar elementos que se repetem, a forma da imagem, a posição de corpos e sua temática possibilita, como antes colocamos, identificar uma repetição. Cinco das seis imagens apresentam Lula diante do microfone e cercado pela multidão. Na outra imagem, Lula é carregado nos braços do povo, como na imagem apresentada na montagem de lideranças, que apresentamos anteriormente. Em essência, são imagens iguais. Trata-se de uma mesma imagem que viaja no tempo e sobrevive em suas atualizações. Dispô-las assim, reunidas, provoca ao mesmo tempo a constatação de uma recorrência e o choque entre os tempos. Esse choque possibilita observarmos algumas diferenças que demarcam um determinado contexto. Na quinta imagem, por exemplo, Lula não discursa para uma multidão presente porque, em março de 2021, vivia-se um dos ápices da pandemia do novo coronavírus no Brasil. Daí a multidão é colocada de fundo, em uma imagem impressa. Tal imagem, aliás, é uma reprodução daquela na qual Lula é carregado pelo povo no dia de sua soltura (trata-se da imagem imediatamente anterior na nossa montagem). Evidências como essa, junto de outras mais óbvias, como a própria textura da imagem, as vestes e o corpo de Lula, demarcam os tempos nos quais esta mesma imagem se atualiza.

Figura 36. Lula e as multidões.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Poder 360*³⁴; *Folhapress*³⁵; *ABC da greve*; *Partido dos Trabalhadores*³⁶; *Alexandre Schneider*³⁷; *Linha de montagem*.

Mais do que tentar identificar em qual destes recortes Lula discursa enquanto um líder sindical ou como candidato à presidência da República, a montagem nos permite refletir sobre a autenticidade dessas imagens. Vimos no primeiro capítulo deste trabalho como Benjamin (2009, p. 505) percebe nas imagens dialéticas as únicas que podem ser autenticamente históricas. Elas não se reportam tão somente a um passado, nem devem apenas sublinhar alguma novidade. A autenticidade das imagens se dá na coexistência dos tempos e o que as contradições entre tais tempos produzem. As imagens de Lula e as multidões que destacamos nessa última

³⁴ <https://bityli.com/TbugeKSX>

³⁵ <https://bityli.com/SoxIwXzT>

³⁶ <https://bityli.com/krkuvlDn>

³⁷ <https://bityli.com/OgEhjfW>

montagem nos mostram justamente a mobilidade da imagem no tempo cronológico. Ainda que carreguem consigo um passado cumulativo, há a possibilidade de lê-las de diferentes formas porque, sempre que reaparecem, elas entram em sincronia com o presente. Nesse processo de repetições e atualizações, tais imagens tem ainda o poder de projetar um certo futuro, dada sua recorrência. São, enfim, objetos verdadeiramente históricos.

Para além dos registros de confrontos, manifestações e lideranças, há que se perceber também nas imagens mais banais uma potência histórica e política. No próximo capítulo, daremos continuidade às nossas análises a partir de montagens de recortes que estão para além das fábricas e obras. Além disso, não há necessariamente a observação de uma ação mais flagrantemente política dos personagens. As imagens que apresentaremos a seguir tratam de espaços, ações e movimentos não apreendidos pelas análises até aqui propostas e são montadas em três categorias: a casa dos operários, as relações de intimidade construídas entre eles e os seus deslocamentos de diferentes naturezas.

Quinto capítulo

Fora do expediente

Próximo de encerrar a escrita deste capítulo, revisitei *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948), obra que pude assistir inúmeras vezes e que talvez seja das primeiras memórias que tenho do cinema protagonizado por um trabalhador popular. O longa não trata de um operário de fábrica, personagem que observamos nesta pesquisa. No filme, Ricci, até então desempregado, acaba de assumir um emprego no qual cola cartazes pela cidade. O único requisito é sua bicicleta, que é roubada em seu primeiro dia de trabalho. A narrativa, então, se desdobra na busca que o protagonista faz pelo ladrão numa Itália pós-Segunda Guerra. Entre as várias cenas icônicas que narram o filme, uma em particular tomou minha atenção dessa vez: o momento em que Ricci e seu filho Bruno desistem, momentaneamente, de procurar o responsável pelo furto de sua bicicleta e gastar o pouco dinheiro que têm em um restaurante, bebendo vinho e comendo pão com mozzarella (fig. 37). É um momento de trégua na sofrida jornada do protagonista em busca da garantia da dignidade de sua família. Pai e filho compartilham sorrisos enquanto se alimentam, observam as pessoas ao redor e aproveitam a música no local.

A cena, de igual modo, pontua a realidade daquelas personagens. Em outra mesa, uma família burguesa também está fazendo sua refeição. O pequeno Bruno não deixa de observar a criança presente, que retribui o olhar com desdém. Há também fartura e modos diferentes na mesa ao lado. No pequeno idílio que o filme oferece para pai e filho, há uma demarcação de classe por oposição de comportamento e acesso. Em sua ambivalência, a cena apresenta ao espectador a forma como as personagens ocupam um espaço que é comum a outras personagens, pertencentes a uma classe distinta. A presença daquelas personagens em um ambiente que, em tese, não lhes pertence devido à sua paupérrima condição, dá a ver uma disputa. É ao reposicionar os corpos naquele espaço que a cena simula de maneira quase didática o que Rancière (2009) denominou de partilha do sensível, ao fixar, ao mesmo tempo, um comum que é partilhado entre partes que o vivenciam de maneiras exclusivas. Para o filósofo, essa repartição se funda numa partilha que “determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2009, p. 15).

Figura 37. Ricci e Bruno no restaurante.



Fonte: *Ladrões de bicicleta*.

E é partindo deste sensível que as montagens deste capítulo se desdobram em mais imagens e reflexões. É claro que uma ideia de partilha do comum está presente no trabalho braçal, em ambientes fabris e na luta dos operários em greves e lutas. Ao mirarmos para fora do expediente, contudo, é possível observar outras manifestações em espaços, práticas e vivências de operários para além da posição na cadeia produtiva. Nosso intuito aqui não é o de marcar exatamente quais são as práticas cotidianas exclusivas dos operários que observamos. Tampouco o de generalizar toda uma classe a partir de práticas comuns. Se os capítulos anteriores se ancoravam estritamente no trabalho e nas lutas operárias, o objetivo da tendência aqui abordada é de, através de imagens recorrentes, compreender contextos a partir de supostas trivialidades. Tateando imagens que também são políticas, dado que os filmes abrem o campo do sensível para além dos muros das fábricas e dos brados de luta, as páginas a seguir se permitem refletir sobre a realidade operária sugerida em recortes cotidianos presentes nas obras que abordamos. Sem a intenção de chegar a conclusões definitivas, as montagens observam a casa do operário, as relações de intimidade e o deslocamento em diferentes espaços como indícios imagéticos que ampliam as possibilidades de compreender as personagens operárias através do cinema. Tais indícios não apenas demarcam certas recorrências nas narrativas – e as

que apresentaremos a seguir certamente não são as únicas –, como também nos permitem observar os diferentes caminhos possíveis a partir de imagens que observam o corriqueiro no espaço extra-fábrica.

5.1 Casa de operário

Observando as imagens que registram os operários para além dos espaços de trabalho, uma das recorrências mais detectáveis foi a do lugar em que habitam os personagens. A casa do operário aparece como um espaço onde se dão trocas afetivas, onde novos personagens aparecem e, além disso, também abriga a construção imagética destas figuras para além de uma posição mais flagrante de classe – ainda que a materialidade do espaço evidentemente aponte a condição econômica dos personagens. Na montagem que propomos sobre a casa do operário (fig. 38), apresentamos primeiramente dois personagens de *Corpo Elétrico*, que dialogam enquanto preparam uma refeição na cozinha. Ao lado, em preto e branco, a imagem de uma mãe e duas crianças que se banham em frente à própria casa em *Braços cruzados, máquinas paradas*. A segunda linha apresenta, à esquerda, o núcleo familiar central dos protagonistas de *Eles não usam black-tie*, reunidos para o jantar. De maneira semelhante, pai e filho compartilham o almoço em uma das casas observadas pelo documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Por fim, a solitária protagonista de *Pela janela* prepara seu café na cozinha na primeira luz da manhã. E finalmente, à direita, um recorte de *ABC da greve*, no qual a câmera de Leon Hirszman, em *travelling*, capta em externas a moradia dos operários – alguns deles e suas famílias são vistos diante das casas.

Figura 38. Montagem 9: Casa de operário



Elaborado pelo autor. Fontes: *Corpo elétrico*, *Braços cruzados*, *máquinas paradas*, *Eles não usam black-tie*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Pela Janela*, *ABC da greve*.

O que primeiro capta a atenção do observador diante desta montagem é a recorrência do espaço da cozinha – em todas as imagens internas os personagens estão comendo ou preparando o alimento. Além de serem registrados, em sua maioria, em plano conjunto, o enquadramento das imagens dá preferência ao plano médio ou americano. A escolha, ao mesmo tempo que valoriza a interação entre os personagens presentes na cena, também capta o espaço que estes habitam. Ao fazê-lo, exhibe elementos que localizam as personagens enquanto classe: a parede rebocada no recorte de *Estou me guardando...*, a distância quase inexistente entre cozinha e banheiro, no recorte de *Corpo elétrico*, por exemplo. É interessante pontuar, a partir destes aspectos, como mesmo no espaço privado é possível detectar certa opressão de classe que acompanha o trabalhador até sua intimidade. Retornaremos a este ponto específico adiante.

Chama a atenção que, em nossa montagem, as personagens que habitam a casa estejam compartilhando uma refeição, exceto pela protagonista de *Pela janela*. Penetrar a casa do operário é um gesto a que recorrem os cineastas na tentativa de apreender alguma intimidade que, em tese, estaria mais detectável nos espaços domésticos. Nesse sentido, a presença de personagens em torno da mesa ou desempenhando algum tipo de função na cozinha transmite mais fortemente um específico movimento de interação social inerente à comensalidade. Para além da própria necessidade fisiológica, alimentar-se de maneira compartilhada é marca da própria civilização: o homem civilizado come certamente para satisfazer uma necessidade do corpo que lhe é elementar, “mas também (e sobretudo) para transformar a ocasião em um momento de sociabilidade, em um ato carregado de forte conteúdo social e de grande poder de comunicação” (GIAMMELLARO, 1998, p. 82).

A imagem da mesa compartilhada, assim, se coloca como um forte indício de uma ideia de comunidade presente em uma parte considerável dos filmes sobre operários presentes nesta pesquisa. Sabe-se, neste sentido, da filiação política de alguns dos autores das obras que aqui trabalhamos. A imagem da comuna, presente em outros moldes no capítulo anterior, aqui ganha corpo ao redor da mesa não apenas de maneira a sublinhar a força de uma classe unida, mas também na sugestão, conforme Marx e Engels (2002, pp. 92-93), de que a verdadeira liberdade individual

em um sistema de exploração, só é possível a partir da comunidade. É somente nela que “o indivíduo possui os meios de desenvolver suas faculdades em todos os sentidos; é somente na comunidade que a liberdade pessoal é possível”. Na perspectiva marxista, é na comunidade que o indivíduo alcança sua liberdade. Simultaneamente por conta dela, estando nela e associado a ela.

Também estas imagens do privado, em suas montagens originais, criam algum contraste com aquelas nas quais os operários ocupam fábricas e espaços públicos. Se por um lado a casa sublinha a classe social dos personagens e, conseqüentemente, o lugar que ocupam na cadeia de produção, ela também se abre às trocas afetivas, ao consumo, à materialidade que integra a vida dos operários para além das dependências das fábricas. Essa expansão que os filmes fazem, ao adentrar a casa do operário, parece sinalizar uma tentativa de apreensão de outras vivências e relações desempenhadas pelas personagens. O modo de ser, o que consomem e o que praticam são fatores que fomentam uma subjetividade socializada, subjetividade esta que se constrói a partir da experiência do sujeito em um determinado contexto histórico. Certamente, a casa não é o único espaço em que se dão tais socializações. A igreja, os botecos, os salões de festa, a jogatina, o futebol etc., são algumas das práticas e lugares possíveis de identificar como marcas dos sujeitos e seus grupos. Não são raros, assim, os filmes trabalhados nesta pesquisa que incorporam tais práticas e espaços em suas narrativas.

Estes registros incorporam às narrativas outras informações que complexificam a construção de uma certa identidade operária. Não há dúvidas de que há distintas camadas que operam nessa construção identitária e que, portanto, cada sujeito terá suas particularidades – assim como os filmes que os retratam. Ainda assim, conforme o antropólogo Marcel Mauss (2003), referimo-nos aqui a uma entidade social formadora, que integra a vida dos indivíduos em sociedade conforme seus direitos, costumes, religião, estruturas sociais e mentalidades. Desde Mauss, é recorrente a noção de identidade como um fato de organização social e, portanto, há uma apreensão prevalente do que é da ordem normativa nas relações sociais, mas também “as relações de organização dos meios de produção material que envolvem os indivíduos, nas diversas culturas, e conseqüentemente, a noção de trabalho entre as mesmas” (LOPES, 2002, pp. 13-14).

Assim sendo, ao apontar a casa e as práticas que se dão em seu interior como uma escolha dos filmes em apreender certa intimidade do trabalhador (e, assim, ampliar o olhar sobre seus costumes e modos de ser em um dado contexto histórico), não sugerimos a inexistência de potências subjetivas em espaços fabris ou de luta política. As imagens que apresentamos nos capítulos anteriores apontam para experiências que igualmente integram e constituem os sujeitos. O intuito aqui é o de apontar para outras possibilidades de perceber tais personagens, localizando-os em espaços e práticas desvinculados da posição que assumem na cadeia produtiva exclusivamente. Adentrar a casa do operário simplesmente, ainda assim, não é garantia de que tal intuito será sanado pelo cineasta. Acerca do curta *Trabalhadoras metalúrgicas*, Olga Fudemma revela³⁸ que a entrevista apresentada com uma operária poderia ter sido feita em qualquer outro lugar, que não a casa. De qualquer forma, é lá que ela se dá.

Como coloca Bernardet (2003), alguns filmes rodados durante as greves do ABC paulista, como *Trabalhadoras metalúrgicas*, penetram na casa dos operários possivelmente buscando uma intimidade com eles. Vale retomar aqui que as obras deste período dedicavam pouco tempo de tela às atividades desempenhadas pelos trabalhadores nas fábricas e que, portanto, havia pouca intimidade com o trabalho em si. Na casa, é possível visualizar o operário de maneira mais distanciada ao sistema de opressão ao qual faz parte, ainda que as condições de moradia integrem esse mesmo sistema. De qualquer forma, essa escolha aproxima o espectador das personagens a um nível mais pessoal já que

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 em ônibus. Podemos participar, de alguma forma, de assembleias. Mas, na casa, não. As repetidas cenas em casas que encontramos nesses filmes [de greve] podem estar ligadas a uma certa atração, a uma certa busca de intimidade que iria além das relações de trabalho que os filmes podem apreender e dos momentos de luta (BERNARDET, 2003, p. 267).

Não é raro, contudo, que os filmes realizados neste período – em especial os documentários – politizem a casa de maneira mais didática. É um espaço que aparece nos filmes como forma de sublinhar um pertencimento de classe, mais do que apresentar um olhar da intimidade dos personagens propriamente. Nos

³⁸ Em BERNARDET (2003, p. 267),

documentários que registram os movimentos grevistas, as casas são mais frequentemente apresentadas pelo lado externo – e nossa montagem aponta também para esse fato. Do lado de fora, as imagens trazem consigo uma profundidade de campo que possibilita perceber outras casas em segundo plano. Casas estas que muito se assemelham àquelas que ganham maior espaço no quadro. A imagem observa uma estrutura e uma família em particular e, ao mesmo tempo, sugere que como aquelas há tantas outras. Assim sendo, não adentrar o território particular da casa não é fruto de uma imposição, como era o caso das fábricas que não podiam ser acessadas pelos cineastas quando não estavam em funcionamento. Possivelmente, trata-se mais de uma escolha que opera em favor de um discurso e de um posicionamento político dos autores frente a condição operária.

É a ficção que penetra mais facilmente na casa do operário, dando a este espaço (e às construções que nele se dão) um maior tempo de tela, o que permite novas possibilidades – ou, ao menos, que atualiza determinadas questões. Bernardet (2003) percebe em *Eles não usam black-tie* uma apropriação da casa do operário de maneira a quase rejeitar o comportamento dos documentários realizados naquele momento. São os aspectos íntimos que são favorecidos em detrimento daqueles mais públicos. Dessa forma, o filme de Leon Hirszman “realiza o que é possível para ficção e vedado ao documentário (pelo menos ao documentário nas condições em que é praticado)”³⁹ (p. 268) ao acompanhar a luta dos trabalhadores por seus direitos, os embates internos e a realidade política a partir das suas respectivas repercussões no núcleo familiar. A greve está na fala dos personagens, em suas discordâncias e afetos. Tudo está em sua órbita: ainda que as relações familiares e de amizade estejam postas, os conflitos que movem a narrativa giram em torno da greve dos metalúrgicos e o posicionamento dos personagens em relação a ela. Ainda assim, “a casa é o centro do filme, daí se parte para outros lugares e a ela se volta, enquanto no documentário, mesmo quando o interior da casa aparece, ela nunca é central” (idem).

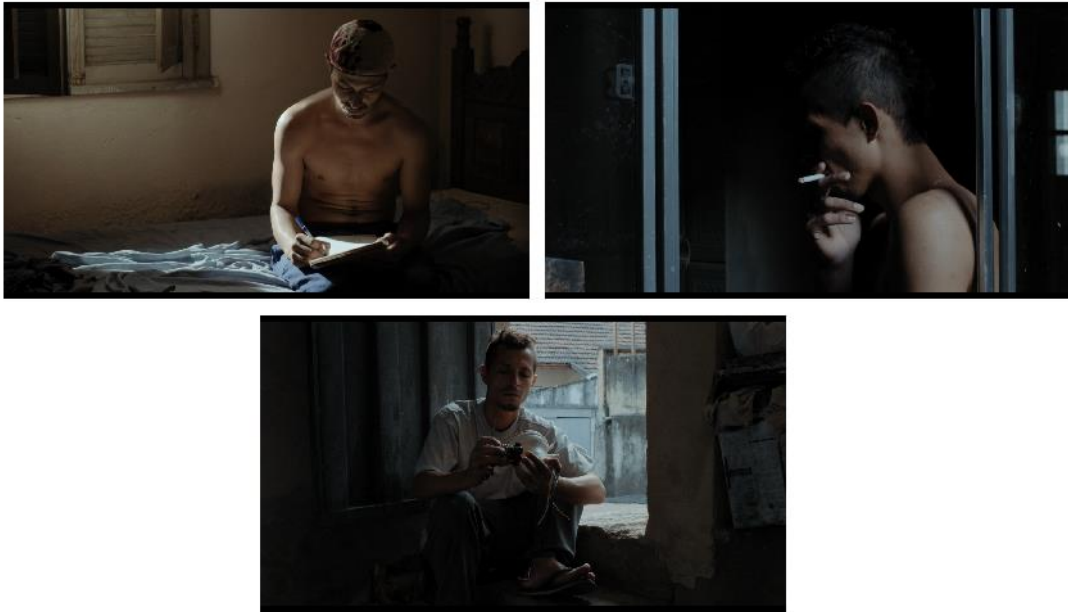
Este mesmo espaço registrado em obras ficcionais mais próximas do presente, contudo, abriga relações que não mais versam sobre a greve e sobre as condições de trabalho. Ao menos, não de maneira mais direta como os diálogos do filme de Hirszman, que têm origem no teatro. O recorte de *Corpo Elétrico* presente na

³⁹ Vale frisar que, aqui, Bernardet está se referindo ao cinema realizado no Brasil naquele momento.

montagem, por exemplo, apresenta dois personagens que compartilham a cozinha e fazem piada sobre a comida sendo preparada. A relação entre eles é laboral e íntima – além de serem colegas de trabalho, eles eventualmente compartilham carícias e sexo. Aliás, o espaço da casa, no filme de Marcelo Caetano, frequentemente abriga trocas homoafetivas entre personagens, apontando para uma intimidade já presente em obras ficcionais dos anos 1970-80, mas que se atualiza em outras sexualidades (adiante, neste capítulo, há uma montagem específica sobre esta categoria em particular).

Outro aspecto que a ficção contemporânea capta, não apenas através da casa, mas muito em função dela, é a solidão do trabalhador. Se antes refletíamos sobre as relações que se dão no interior da casa, presente nos dois tempos abordados no trabalho, agora colocamos luz sobre o recorte de *Pela Janela* e sua solitária protagonista. A sexagenária Rosália vive só, recebendo eventualmente a visita do irmão. A partir da casa que habita sozinha, o espectador compreende melhor a natureza silenciosa, por vezes alheia, da personagem principal. Vimos anteriormente neste trabalho como boa parte das obras recentes tendem a apresentar a figura do operário de maneira mais individualizada e não mais inserida em um corpo coletivo. Tal característica foi notada nos espaços de trabalho, nas manifestações políticas e, agora, também na intimidade, aqui sob o recorte da casa. Inevitável que se resgate aqui também a figura de Cristiano, o protagonista de *Arábia*, que vive uma experiência predominantemente solitária em sua jornada em busca de trabalho – e quando finalmente se estabelece em um lar aparentemente definitivo, não o compartilha com ninguém. As imagens de Rosália e Cristiano no interior de suas casas (fig. 39) se assemelham não só ao trazer as figuras desempenhando alguma atividade individual, mas também na composição com poucos elementos de cena, ela a preparar o café na cozinha, ele a escrever na cama. Ambos têm sua silhueta desenhada lateralmente pela luz que vem de fora, a partir da janela. A iluminação cria também sombras no quadro, que traduzem, em parte, uma certa melancolia. Na montagem proposta, aliás, a imagem de Rosália se distancia das demais também sob esse aspecto – a personagem, além de estar sozinha, está de costas e é registrada numa imagem bem mais escura em relação aos outros recortes. Sobre a posição de seu corpo na cena (aqui em choque com as demais imagens), pode-se refletir sobre a vulnerabilidade e alheamento da personagem.

Figura 39. Cristiano, personagem solitário.



Elaborado pelo autor. Fonte: *Arábia*.

Se é certo que o trabalho tem parte essencial na constituição da subjetividade, o que se percebe nos protagonistas de *Pela Janela* e *Arábia* é de outra ordem. Toda a jornada de Cristiano é movida pelo trabalho ou, ao menos, pela busca de trabalho. Rosália, por outro lado, experimenta outras possibilidades de existir a partir da perda do trabalho – depois de ser demitida, decide acompanhar o irmão em uma viagem (também de trabalho) para a Argentina. Uma chave para entender a condição de tais personagens é observá-los a partir de uma experiência totalizante do capitalismo. Quando reflete sobre ele sob a perspectiva da religião, Benjamin (2013) é categórico ao perceber no sistema uma diferença crucial: enquanto religião, ele não seria mais a reforma do ser, senão seu esfacelamento. Aos personagens, inseridos em uma realidade neoliberal, o trabalho (ou a busca por ele) se impõe ao mesmo tempo como movente e destruidor. Neste sentido, Dunker (2020), coloca que o neoliberalismo não deve ser visto apenas como uma teoria econômica transformadora que parte do capitalismo imaterial, tampouco através de um consumo definidor de identidades. Intrínseco a ele está uma nova cartilha moral onde o sofrimento do sujeito se manifesta principalmente através da síndrome depressiva. Tal sofrimento não mais se coloca como um obstáculo, senão como uma ferramenta que pode ser utilizada

metodicamente em favor de um desempenho que atenda o mercado. E é nessa chave que Dunker pensa o neoliberalismo no contexto das políticas de sofrimento. Pelas vias da individualização, da intensificação e da instrumentalização. A perspectiva encontra as de Han (2018, p. 16), que sublinha que “no regime neoliberal de autoexploração, a agressão é dirigida contra nós mesmos. Ela não transforma os explorados em revolucionários, mas sim em depressivos”.

Em artigo dedicado ao filme *Arábia*, Flores (2020) nota o que parece ser um esvanecimento do trabalhador, figura que no passado teve participação fundamental nas lutas históricas. Hoje, a perversidade da dinâmica capitalista atua de maneira a suprimir a existência de tal figura. Se antes a presença dos operários em fábricas e nas ruas traziam consigo a urgência de uma luta, hoje o que se percebe é um processo de “mitigação do conjunto social e político, de modo que mesmo quando o operário aparece ele traz consigo um inevitável fator de alheamento de si mesmo e do mundo” (p. 105). Não há dificuldade em localizar Rosália e Cristiano nesse cenário, no qual certamente a melancolia se faz notar. Ainda assim, são obras que, engajadas com o presente, abraçam certa poesia ao oferecerem aos seus protagonistas as passagens e os encontros efêmeros⁴⁰. A partir daí, se permitem fabular e dão maior atenção aos aspectos subjetivos de tais figuras, gesto que, em sua particularidade, também se impõe contra o sufoco a que é submetido o trabalhador.

Por fim, chamamos a atenção para o quarto recorte da montagem, pertencente ao filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. A imagem se assemelha às outras em seu entorno, dado que apresenta em primeiro plano pai e filho compartilhando uma refeição ocupando boa parte do quadro. Indo além, em profundidade, observa-se a partir de um vão a presença de uma mulher a costurar, provavelmente a esposa e mãe das personagens mais próximas da câmera. Vale aqui lembrar que as personagens sociais do filme de Marcelo Gomes não trabalham em uma fábrica específica, mas sim em suas próprias casas ou em espaços compartilhados. Compõem um coletivo de trabalhadores que produzem peças em jeans e não respondem a nenhum padrão específico, senão, segundo eles, às suas próprias necessidades e disponibilidade. Daí a presença frequente da câmera no

⁴⁰ Ainda sobre *Arábia*, Flores (2020) percebe uma atualização das imagens em que o protagonista encontra personagens e novos lugares. Tal atualização se configuraria como um gesto de resistência e renovação artística ao afirmar a existência do operário enquanto um fantasma que ganha corpo e poesia, pelo real e pelo imaginário.

interior das casas a acompanhar rotinas em que o trabalho, a alimentação e o descanso são atividades pertencentes a um mesmo espaço físico da intimidade dos operários.

Tal imagem traz o observador para a realidade do trabalhador no tempo presente. É claro que neste estudo abordamos especificamente a figura do operário, contudo outras tantas modalidades de trabalho têm sido incorporadas a casa do trabalhador, desfazendo limites entre os espaços de labor e de descanso e convívios mais íntimos. Neste sentido, a pandemia de Covid-19 enfatizou ainda mais a possibilidade de uma produção que, muitas vezes, independe de um espaço ou estrutura específica. No filme de Marcelo Gomes, basta a matéria prima e uma máquina de costura para que os personagens produzam a favor de um mercado que, aparentemente, não tem patrão. Standing (2020, p. 181), em seus estudos sobre o precariado, apresenta a visão de diversos analistas que se referem ao sistema atual de produção como uma “fábrica social”, dado que o trabalho em si pode ser desempenhado em todos os espaços e que o controle (ou disciplina) sobre tal tarefa se dá em qualquer lugar. Mesmo assim, as políticas ainda se baseiam em distinções entre casa, local de trabalho e espaços públicos – o que não faz tanto sentido em uma sociedade de mercado terciário. Portanto, para o mesmo autor, o lar “deixou de ser o lugar onde mora o coração, uma vez que uma quantidade cada vez maior de pessoas, principalmente do precariado, vive sozinha, com os pais ou com uma série de colegas e parceiros de curto prazo”. Ainda que o que se vê no recorte da nossa montagem é um espaço doméstico onde vive uma família, não é difícil aproximá-lo da realidade sobre a qual reflete Standing. Cada vez mais, uma parcela maior da população vê seu próprio lar como local de trabalho.

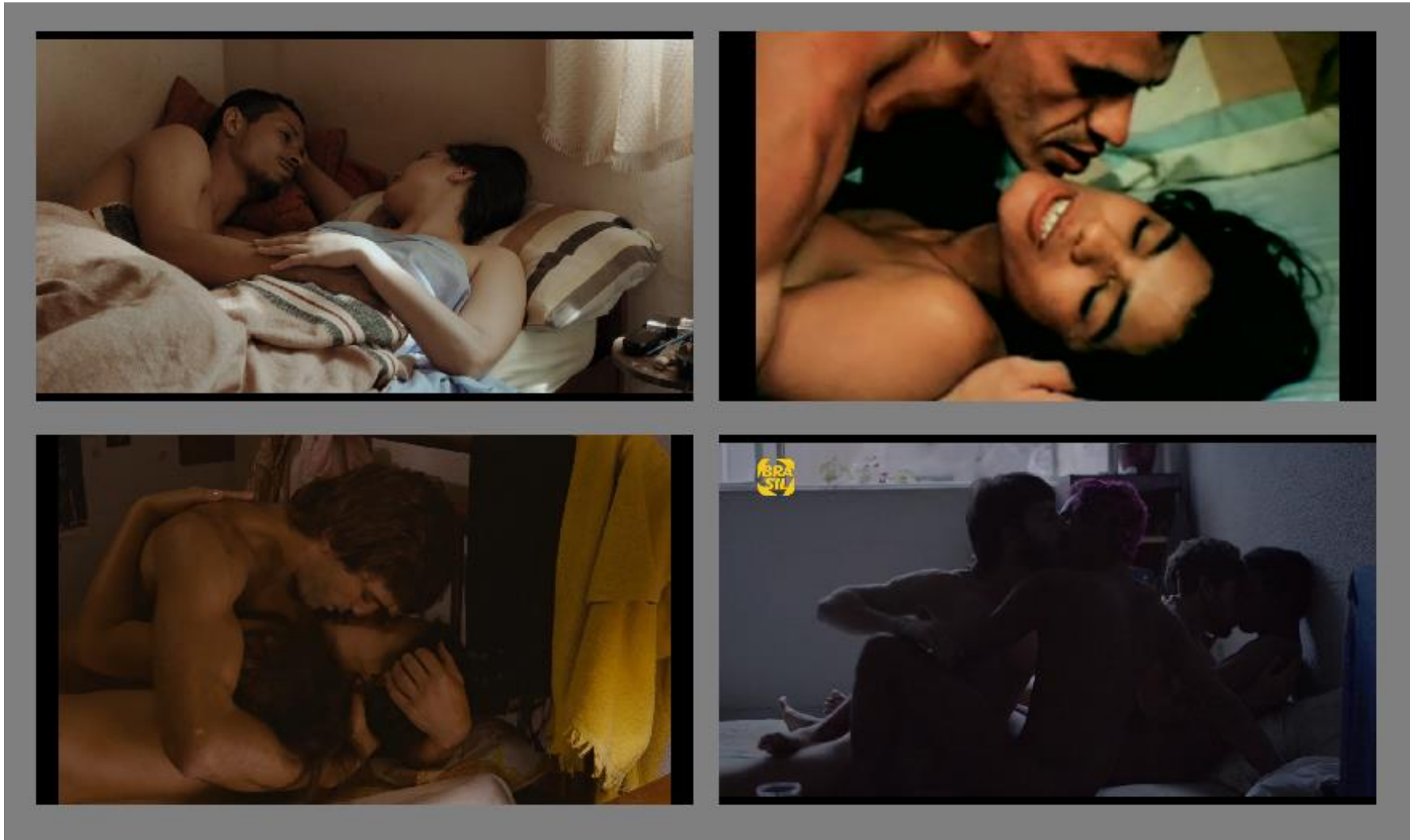
Percebemos, enfim, a partir das imagens que compõem nossa montagem, que a casa do operário enquanto categoria, sobrevive e se atualiza em diversas frentes. Entram em choque, assim, a reiteração da comunidade como possibilidade de existir e a solidão que, em nossa leitura, optamos por perceber pela chave de um sistema capitalista que cria sujeitos alheios ao próprio mundo. Nessa esteira, percebemos a contaminação entre casa e trabalho como fruto de um processo neoliberal que não apenas se infiltra na esfera laboral da existência do operário, senão em suas relações e psique. A casa também abriga as relações de intimidade em laços afetivos que incluem os familiares, os sexuais e os de amizade. Nossa próxima montagem parte

do encontro sexual entre corpos operários para perceber estas e outras relações construídas entre eles.

5.2 Relações de intimidade

Nossa intenção a partir dessa montagem (fig. 40), na verdade, neste capítulo como um todo, é a de abordar a figura do operário para além do desempenho ao qual se convencionou atrelá-la. A luta e o trabalho certamente expressam o desejo de tais personagens, mas as obras às quais nos dedicamos nesta pesquisa também oferecem outras manifestações destes corpos desejantes. Na montagem a seguir, o sexo é o marcador pelo qual se unem os quatro recortes imagéticos. Ele é registrado no ato na segunda, terceira e quarta imagens, que pertencem respectivamente aos filmes *O homem que virou suco*, *Eles não usam black-tie* e *Corpo Elétrico*. Na primeira imagem, do filme *Arábia*, ele está subentendido.

Figura 40. Montagem 10: Relações de intimidade



Elaborado pelo autor. Fontes: *Arábia*, *O homem que virou suco*, *Eles não usam black-tie*, *Corpo elétrico*.

Essa é uma das montagens em que tema e forma estão bastante aproximados pelas imagens. Ainda que com diferenças de iluminação e tonalidade, os quadros todos se apresentam em planos que recortam os personagens entre o primeiro plano e o plano médio e o que observa é o encontro entre os corpos em intensidades distintas. Contudo, há certamente algumas diferenças a serem pontuadas e que levarão a outras imagens e desdobramentos em se tratando de relações íntimas.

A começar que o próprio conjunto destas imagens se configura como um dissenso, em acordo com Jacques Rancière. O filósofo utiliza o termo não para pontuar conflitos e antagonismos, mas sim para demarcar a divisão de um mesmo mundo sensível fundador da própria política. Esta, aliás, seria suprimida pelo seu oposto, o consenso, cujas formas policiais almejam uma paz impossível. No dissenso, há uma ruptura de um sensível comum à comunidade. Alguns dos filmes trabalhados nesta pesquisa se alargam enquanto possibilidade em oferecer o que é da ordem do político na arte. Lembremos aqui, na esteira do que observou Jean-Claude Bernardet, sobre o fato de o operário só ter um verdadeiro espaço enquanto personagem a partir dos anos 1970. Chamamos a atenção também para a configuração da maior parte dos documentários realizados no contexto das greves do ABC, nos quais os operários são localizados em assembleias, fábricas, manifestações. Muito em função da ficção (os quatro recortes desta montagem são ficcionais), o operário passa a ocupar espaços e a protagonizar narrativas que, até então – e cada vez mais a partir deste ponto – não lhe eram tão recorrentes no cinema brasileiro. As imagens destes corpos se encontrando para satisfazer desejos de ordem íntima acabam reconfigurando o que é da ordem do sensível entre os objetos comuns. Há um rompimento de uma ordem que os submete “a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2012, pp. 59-60). É a própria ideia de política, aquela que Rancière entende como uma prática que rompe com a ordem de uma polícia que predispõe as relações de poder no campo do sensível.

Daí a necessidade de pontuar tais cenas em que o desejo do trabalhador se manifesta a partir do sexo. Ana e Cristiano, Tião e Maria... entre todos os personagens que a montagem observa, há a possibilidade de algo novo que se torna possível a partir dos corpos que se tocam e satisfazem tais desejos. Sim, estes recortes tratam

do desejo sexual e da expressão de ternura entre as personagens, mas sem dificuldade as imagens permitem uma expansão de uma ideia de desejo que se multiplica ao infinito e dá complexidade a um personagem que nem sempre é nuançado em obras cinematográficas. Neste sentido, podemos aqui pontuar um primeiro dissenso que surge a partir da aproximação de tais imagens: o sexo que se apresenta no recorte de *Corpo elétrico* é homoafetivo e, na montagem, se diferencia da representação predominantemente heterossexual das personagens.

Há, portanto, uma atualização também das imagens de sexo que, longe de trocar uma sexualidade por outra, incorpora uma nova camada. *Corpo elétrico* é um filme de classe que trabalha também com questões identitárias e de sexualidade. Ou, talvez, o contrário. De qualquer modo, o que recortamos do filme para compor essa montagem entra em choque com as demais imagens por um dissenso que faz questionar o que o próprio longa de Marcelo Caetano provoca com seus personagens: quem compõe hoje a classe trabalhadora? Em sua narrativa, estão o imigrante, o evangélico, o gay, a mãe de família, entre outras figuras que tensionam, de alguma forma, a representação dos operários no cinema brasileiro. Voltando ao sexo, a imagem é apenas uma dentre tantas outras possíveis de serem selecionadas na obra. Elias, o protagonista – e aqui vale a ressalva de que, apesar de sua sociabilidade com os demais trabalhadores, ele está hierarquicamente em uma posição superior a eles na fábrica –, constantemente se propõe a encontros casuais com outros homens ao longo da narrativa. É como se houvesse uma recusa ao descanso após horas de trabalho, como observa Rancière (1988) sobre os proletários que reclamavam o tempo roubado em seus textos. Pela mesma via, seu próprio corpo, Elias satisfaz desejos que não mais atendem a uma produção material determinada. Tampouco a uma baliza moralizante, já que seus múltiplos encontros pouco se relatam ao que propõem, por exemplo, *Eles não usam black-tie* e *Arábia*, no que diz respeito a uma construção de afetos da intimidade. Neste sentido, concordamos com Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019), que observam nos encontros e relatos da personagem um caminho de confrontar valores burgueses, como a ideia de fidelidade em relações amorosas e o sólido núcleo familiar.

A família operária, aliás, é um tema que só ganha maior relevância em estudos sobre o trabalhador urbano a partir da década de 1980. Segundo Paoli (1992), pesquisas realizadas naquela década buscavam explicitar a importância da

organização familiar como forma de alargar a noção de classe operária para além das fábricas, sindicatos e do próprio Estado. De acordo com a autora, a reprodução da vida operária em aspectos culturais, políticos e de sociabilidade (e não somente restrita à força física do trabalhador), “significou trazer, entre outras coisas, a família operária para o centro da interpretação sobre suas condições de reprodução” (p. 18). Contudo, até aquele momento, o olhar sobre a organização familiar era apenas um esboço, geralmente subjacente aos temas considerados maiores sobre a classe. Não é por acaso, assim, que alguns filmes realizados a partir daquele momento tenham acompanhado tal movimento, especialmente na ficção – a referência a *Eles não usam black tie* é inevitável.

E ainda que a narrativa do longa de Hirszman de fato se desenrole em um núcleo familiar, talvez tal conceito não se adeque precisamente aos modelos de homem, mulher e da relação entre os sexos submetidos a uma ordem social burguesa. Em sua aclamada pesquisa sobre o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque, o historiador Sidney Chalhoub (2012) pontua, a partir de processos criminais, um tipo de relacionamento entre homens e mulheres que se distancia de estereótipos dominantes. Naquele momento, segundo ele, eram as próprias condições de vida que impediam uma total imposição do homem sobre a mulher dado que, entre outros fatores, a mulher passou a conquistar certa independência, já que trabalhava e ocupava espaços laborais semelhantes, ainda que geralmente sob condições desiguais. A mulher, assim, poderia facilmente arranjar um outro companheiro. O autor sublinha (p. 212) as chances de instabilidade e menor durabilidade de tais relações, ao mesmo tempo que nota ser possível, a partir de uma dada simetria, um relacionamento mais significativo afetivamente.

Retomamos aqui nossa montagem. Se anteriormente observamos que a família é o centro no qual orbita a narrativa em *Eles não usam black-tie*, ao nos determos nas quatro imagens de relações de intimidade que propomos neste agrupamento, é possível perceber alguma brevidade. No que diz respeito à trajetória dos personagens presentes nelas, há a separação de Tião e Maria por estes terem posicionamentos distintos perante a greve dos trabalhadores, há também a distância que se impõe entre Ana e Cristiano após a perda do filho. Nos outros dois recortes, estão os encontros de sexo casual de Severino e Elias, protagonistas de *O homem que virou suco* e *Corpo elétrico*. Convivem, portanto, nestes filmes as imagens que observam os construtos

familiares que obedecem a um modelo determinado – ainda que o núcleo familiar de *Eles não usam black-tie* abra espaço para personagens que não somente marido e esposa, pais e filhos⁴¹ – e também para outras relações que não necessariamente se adequam a ele e, mesmo assim, expressam claro teor íntimo.

Convém também atentar para o fato de que, apesar de três das quatro imagens apresentarem uma personagem feminina como partícipe de um envolvimento íntimo, em todas as narrativas a que pertencem os recortes, o protagonismo é masculino. Observamos que *Corpo elétrico* sinaliza para uma atualização da sexualidade entre tais personagens e, ainda assim, as cenas de sexo e outras trocas íntimas se reportam a um homem. Observar um menor protagonismo feminino nestas imagens não é repetir o que fizemos no capítulo anterior, senão apontar que, nos filmes analisados, às mulheres operárias as narrativas não costumam oferecer a possibilidade do sexo, das relações íntimas e também da família em moldes mais tradicionais. A Ana de *Arábia* e a Maria de *Eles não usam black-tie* são figuras que contrapõem em parte tal reflexão, dado que, apesar de serem coadjuvantes, são operárias que se apresentam em relações de intimidade. Há uma série de outras personagens femininas que se constroem, contudo, em uma outra realidade de afetos.

Analisando a personagem coadjuvante Hélia, irmã de um dos protagonistas de *Redemoinho*, Oliveira (2022) observa que todas as cenas da personagem se passam exclusivamente no interior da fábrica. Ela levanta a hipótese de que a personagem aparece na narrativa de *Redemoinho* somente pela via do trabalho, já que, para Hélia, o filme não oferece outras perspectivas de vida que não estejam atreladas ao profissional, um estereótipo que a autora vê como comum no retrato de personagens mulheres que trabalham e têm suas vivências limitadas⁴². Tal perspectiva pode ser expandida de uma personagem secundária para a protagonista do curta *Vitória*, cuja trajetória está completamente vinculada a uma vivência laboral e seus desdobramentos na narrativa. Vale lembrar que, neste estudo, estamos tratando tão somente de operários e operárias e de um conjunto específico de filmes. Se

⁴¹ Chalhoub (2012) coloca que, a partir de dados coletados, as redes de solidariedade constituídas entre operários tornavam, naquele contexto, impossível separar redes ditas familiares e de outros tipos. Isso porque o compadrio se colocava como fundamental na flexibilidade das relações: ao seio da família, traziam-se amigos da vizinhança e feitos no trabalho de maneira sistemática.

⁴² Na pesquisa de doutorado em andamento, Oliveira (2022) observa especificamente as mulheres e a indústria no cinema brasileiro contemporâneo, trabalho que certamente dialoga com o que desenvolvemos aqui.

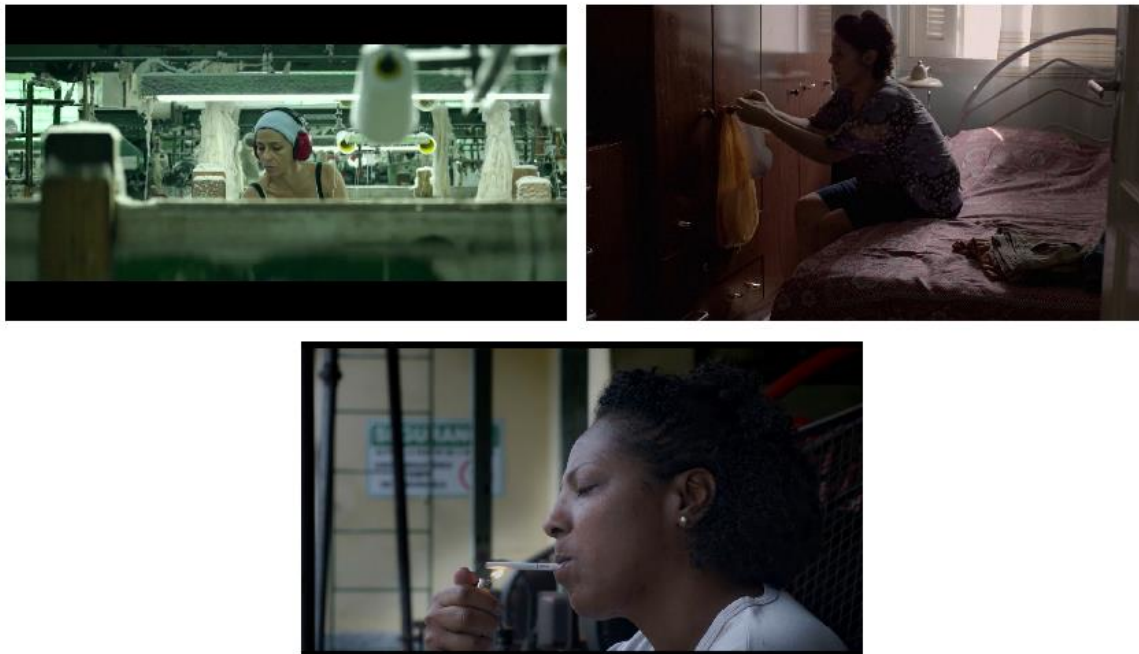
ampliarmos o recorte para outras modalidades de trabalho, certamente as personagens mulheres se apresentam em outras representações que contemplam diferentes camadas de suas vivências.

Inevitável que retomemos também aqui a personagem Rosália, protagonista de *Pela Janela*. Diferente de Hélia ou Vitória, o longa de Caroline Leone dedica pouco tempo de tela para as vivências da protagonista no interior da fábrica, dado que a trama se transforma logo no início da projeção, após sua demissão. Ainda assim, ao observar a personagem para além dos limites da fábrica, o filme contempla a sua solidão, antes já mencionada, mas que aqui sob o olhar da família ganha nova camada: Rosália não tem marido e nem tem filhos. Sua única conexão de alguma intimidade é com o irmão. Hélia, Vitória e Rosália (fig. 41), assim, parecem representar personagens que sofrem uma sobrecarga laboral. A elas as narrativas só oferecem o trabalho fabril, como que colocando em perspectiva um excesso de esforço entre a vida profissional e doméstica. Fica subentendida em suas realidades a impossibilidade da convivência entre os papéis de operária, mãe e esposa, algo que as imagens e as próprias narrativas abrigam a partir da ausência. É dela que as tramas invisíveis são suscitadas em meio a solidão das personagens e os espaços que ocupam.

Há, ainda assim, que se considerar a possibilidade de entender a solidão das mencionadas personagens por uma via positiva. A longa e árdua luta das mulheres pela independência e o rompimento com determinadas estruturas patriarcais dá a estas operárias outros formatos possíveis de inserção na sociedade. Vitória, por exemplo, lidera uma paralisação de outras mulheres na fábrica em que trabalha. Em *Pela janela*, o fato de viver sozinha e de maneira independente certamente torna mais possível a jornada de descobertas de Rosália. Ela viaja com o irmão, mas é a partir de experiências individuais que suas perspectivas de existência se alargam. Em nossas análises, optamos por perceber o retrato do trabalhador solitário como um efeito mesmo de um processo de individualização do sujeito no cenário capitalista contemporâneo. Ainda assim, o “estar sozinho” pode ser percebido de maneira positiva, considerando a ideia de uma maior tomada de consciência de si quando em estado solitário. Desta forma, este estado não necessariamente se vincularia a uma

ideia de segregação, podendo, inclusive, potencializar espaços de criação e singularidade⁴³.

Figura 41. Operárias solitárias



Elaborado pelo autor. Fontes: *Redemoinho*, *Pela Janela*, *Vitória*.

Retomando nossa linha de discussão sobre as referidas operárias, e consideradas as distâncias temporais, vale aqui resgatar o romance proletário *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (Pagu), publicado em 1933. Na obra, a personagem Corina é demitida da fábrica onde trabalha ao se negar a realizar um aborto. Acaba sem escolha e obrigada a prostituir-se. A impossibilidade de convivência entre o trabalho e o filho fica marcada no capítulo “Casas de parir”, no qual escreve Galvão (2022, p. 59): “as criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige”. Lançado na década de 1930, momento em que o operariado vive uma outra realidade, a trajetória de Corina encontra ecos naquelas experienciadas pelas personagens antes mencionadas, pontuando uma constante. Ainda que os tempos demarquem atualizações de tal realidade, a relação entre a mulher operária e seus filhos e família

⁴³ Ver a publicação de Santos, Gregório e Rosa (2021), que discute os afetos da sociedade contemporânea através da solidão, desde a sua percepção como resultado do consumismo e do individualismo até o entendimento positivo do “estar sozinho” a partir da solitude.

manifestam impasses que, a partir das personagens que citamos, se dão pela ausência que a imagem faz notar.

Nessa esteira, a promessa de uma criança que nunca ganha corpo na tela se apresenta em três longas de ficção que compõem nosso trabalho. A figura 42 apresenta as imagens relativas à tal. Em *Arábia*, Ana comunica Cristiano sobre a perda do bebê que aguardavam. O aborto espontâneo faz a relação se esvair e Cristiano volta para a estrada em busca de trabalho em outro lugar. Já em *Eles não usam black-tie*, Maria confessa para Tião que não o quer como o pai do filho que carrega. Por pouco a personagem não perde a criança devido à violência policial sofrida na manifestação dos operários da qual Tião, seu noivo fura-greve, não participou. Por fim, em *Redemoinho*, a personagem Toninha está grávida do protagonista operário Luzimar. A imagem é das últimas que o longa apresenta, minutos após a personagem ter sido vítima de um estupro dentro da própria casa, fato que ela silencia. A gravidez nestes três filmes comunica uma perspectiva de futuro para as personagens ao mesmo tempo que apresenta, de maneiras distintas, as intempéries que o ameaçam. Se na materialidade os fatos se referem à (possibilidade de) ruína daquelas relações e famílias, sem esforço é possível entendê-las, no recorte deste trabalho, como incertezas que rondam a existência dos operários. A mão a tocar o ventre é o máximo que as imagens oferecem de concreto sobre as crianças que, nas narrativas, não nascem. São indiciadas, se fazem notar, mas jamais ganham corpo. De novo, é pela ausência que tais recortes dão a ver o futuro, seja ele prometido, ameaçado ou inexistente.

Figura 42. Filhos prometidos



Elaborado pelo autor. Fontes: *Eles não usam black-tie*, *Redemoinho*, *Arábia*.

É no documentário, enfim, que a imagem da criança se concretiza de maneira mais enfática. As lentes de Marcelo Gomes em *Estou me guardando...* captam os movimentos de um menino que, curioso e familiarizado, mexe em uma das tantas máquinas de costura apresentadas ao longo da projeção (fig. 43). Ele é rapidamente repreendido por uma voz, possivelmente de sua mãe, e se afasta da máquina. Aqui, a imagem da criança enfatiza a não separação entre lar e trabalho na realidade dos trabalhadores do jeans em Toritama. Também flagra, a partir da presença da criança entre as máquinas, a não regulamentação destes espaços de trabalho informal. Historicamente, as crianças tiveram participação na produção industrial em precárias condições e a imagem sugere, em outros moldes, certa continuidade. No contexto que o documentário apresenta, é muito provável que à produção de jeans sejam incorporados operários cada vez mais jovens. Ainda assim, analisado sob outro ângulo, esse mesmo quadro comunica uma possibilidade: a da mãe trabalhadora em presença, sob algum cuidado, do seu filho. Se não há um Estado que regule aquele trabalho e tampouco ofereça àquelas mulheres operárias uma opção de resguardo aos seus filhos na primeira infância, na informalidade é que se busca (mais) uma precária solução.

Figura 43. A criança na máquina de costura.



Fonte: *Estou me guardando para quando o carnaval chegar.*

5.3 Deslocamentos

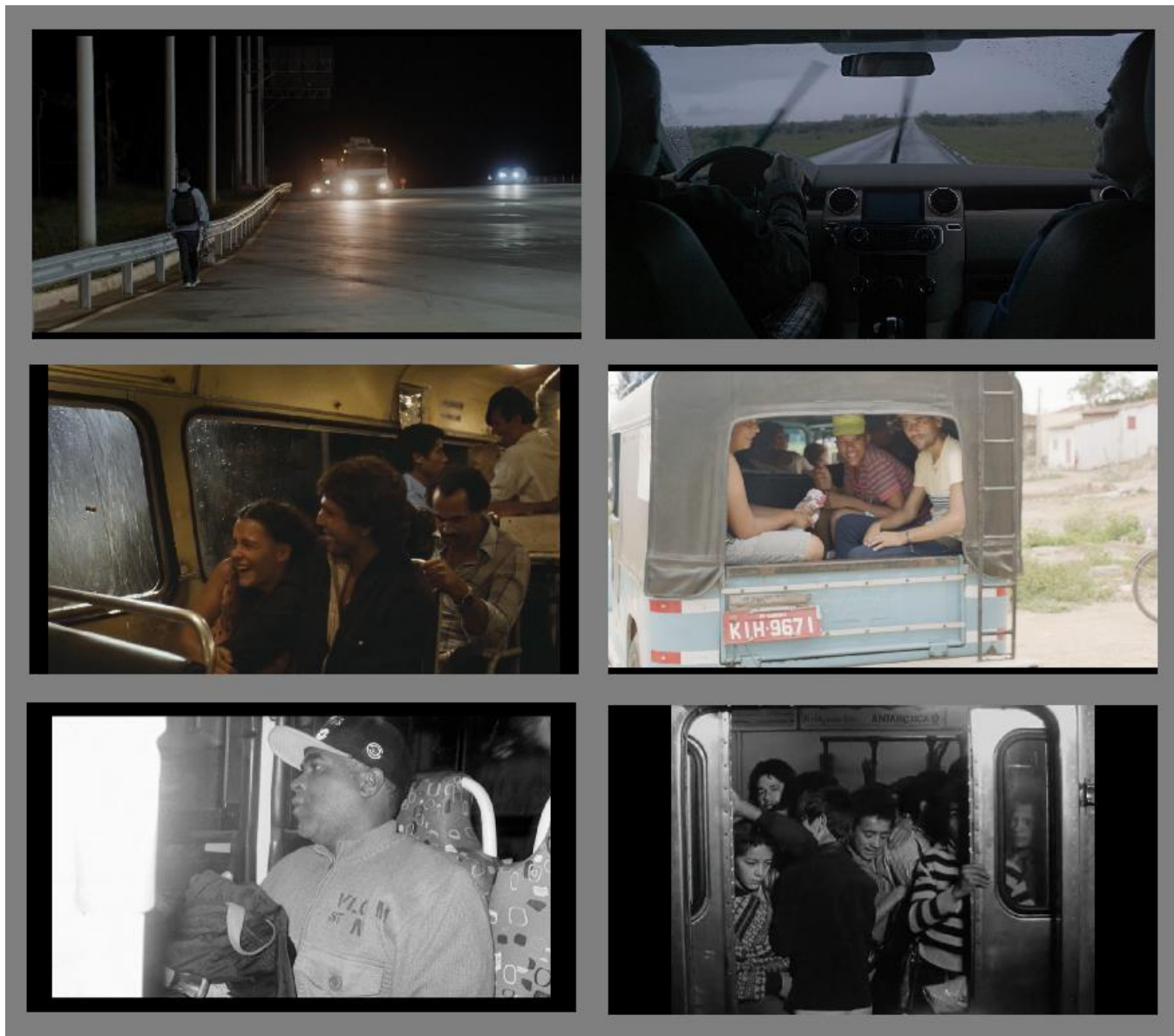
No último segmento deste capítulo, elegemos o deslocamento do trabalhador também como uma imagem recorrente nos filmes protagonizados por operários. A pé, de carro ou no transporte público, as imagens registram o movimento das personagens em espaços outros que não o de trabalho e o da casa. Em acordo com Rancièrè (2012), as imagens e as histórias de trajetos, viagens e caminhantes imaginam formas políticas que se reinventam em múltiplas maneiras ao inventarem olhares, disporem corpos nos espaços e transformarem os lugares nos quais percorrem. São formas que não necessariamente se adequam aos serviços políticos de maneira flagrante. Isso posto, as imagens que selecionamos nesta montagem final criam conexões pela recorrência do movimento na estrada. Depois, eventualmente entram em choque na forma como são registradas para, logo após, unirem-se novamente em tendências.

Pela montagem (fig. 44), elegemos três caminhos distintos em que o deslocamento se coloca nas imagens e nas narrativas que estas compõem. Nos dois primeiros *frames*, de *Arábia* e *Pela Janela*, a estrada em si domina o quadro seja pela

parcela de espaço que compõe, seja na profundidade de campo com que é apresentada. Em *Arábia*, o plano aberto enquadra o protagonista na estrada, caminhando em direção a um destino que a imagem não registra. Em *Pela Janela*, a captação no interior do automóvel apresenta a estrada quase como um ponto de vista das personagens, também em movimento. O terceiro e quarto recortes, pertencentes a *Eles não usam black-tie* e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, apresentam as personagens quase frontalmente em estado de alegria na estrada. Trata-se de momentos em que o deslocamento é em função do lazer: saídos do cinema, no filme de Hirszman, e em direção à praia, no documentário de Gomes. Finalmente, os dois últimos recortes, em preto e branco, apresentam o trabalhador que se desloca em função do labor. Da casa ao trabalho ou vice-versa. Nestes casos, diferente dos recortes anteriores, não há sorrisos. À esquerda, o protagonista de *Ruim é ter que trabalhar* em um ônibus e, à direita, personagens de *Braços Cruzados*, máquinas paradas adentrando o trem lotado.

A presença da estrada em *Arábia* e *Pela Janela* é recorrente em ambas as narrativas e os recortes que elegemos para compor a montagem são representativos. Tanto Cristiano como Rosália protagonizam uma jornada de deslocamentos e os longos constantemente apresentam o movimento destes viajantes e seus encontros ao longo do caminho. No caso de Cristiano, trata-se de uma jornada em busca de trabalho em território mineiro na qual ele assume postos que vão da colheita de frutas à construção civil e metalurgia. Nesse processo, ele vivencia experiências laborais, amizades e amores temporários que o afetam na medida em que se desenrola o seu caminhar. Já Rosália, em *Pela Janela*, inicia sua jornada após ser demitida. Ela não busca um novo trabalho, apenas faz companhia ao seu irmão que precisa fazer uma viagem de carro de São Paulo a Buenos Aires a trabalho. No percurso, os encontros, as paisagens e as passagens se acumulam de maneira a oferecer à protagonista novas perspectivas.

Figura 44. Montagem 11: Deslocamentos



Elaborado pelo autor. Fontes: *Arábia*, *Pela Janela*, *Eles não usam black-tie*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Ruim é ter que trabalhar*, *Braços cruzados*, *máquinas paradas*.

Ao pensar a viagem como uma metáfora, o sociólogo Octavio Ianni (2003), percebe, a partir de Merleau-Ponty, os movimentos de ser e devir do viajante que, num mesmo percurso, se perde e se encontra num processo de formação e transformação. Na literatura e nas artes, os indivíduos são frequentemente levados a uma viagem que os carrega ao desconhecido enquanto indivíduos e enquanto parte de uma coletividade. O deslocamento carrega formas de sociabilidades, de culturas, de tempos, espaços e vivências que transformam aqueles que estão em movimento em direção ao que não conhecem ou, ao menos, na busca por algo que supõem conhecer. Em *Pela Janela*, as singelas transformações por que passa Rosália ao longo de sua viagem colocam uma incógnita no desfecho da narrativa: que formas de existir tal personagem assumirá depois das vivências inéditas que experienciou? Em *Arábia*, o movimento constante, os sucessivos encontros e os esforços pelo caminho se acumulam de maneira a oferecer ao personagem uma tomada de consciência. É ao final de tal jornada que o protagonista se percebe no mundo como indivíduo e como parte de um coletivo ao observar seus iguais.

À medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa (IANNI, 2003, p. 31).

Além das pontuadas transformações pelas quais passam ambos os protagonistas dos filmes antes citados, a estrada e o deslocamento atuam em *Arábia* também como uma atualização na cinematografia brasileira. A representação de personagens retirantes é bastante presente não apenas em obras audiovisuais, como também na música, na literatura e nas artes visuais – a pintura de Portinari (fig. 45) é imediatamente lembrada. Em diferentes obras do cinema brasileiro, a figura do retirante aparece desbravando caminhos e estradas que apontam uma direção para o desejo a ser a ser concretizado. Em geral, o movimento que fazem é do interior para os grandes centros, do nordeste ao sudeste, da paisagem rural à paisagem urbana. Sabe-se que parte considerável das personagens retratadas nos filmes de operários dos anos 1970-80 é oriunda da região nordeste, em obras documentais e ficcionais.

Entretanto, tal movimento não é registrado por tais filmes e é sugerido como anterior à narrativa que ganha as imagens. Os filmes que retratam tal movimento, do deslocamento desejante de progresso e de melhores condições de vida, em geral são protagonizados por trabalhadores rurais.

Em *Arábia*, os constantes deslocamentos de Cristiano fazem, então, também sobreviver as imagens que retratam o movimento de retirada. A imagem que compõe nossa montagem, contudo, apresenta a personagem solitária a se deslocar na noite em uma rodovia movimentada. Ao retirar-se, ele não busca uma outra região do país, tampouco a realização de um grande desejo. Sim, Cristiano se movimenta pelo trabalho, mas o acúmulo de diferentes ofícios ao longo de sua jornada não sugere seu deslocamento em função de um sonho, senão da própria sobrevivência em um cenário onde as situações precárias de trabalho se repetem. Tal jornada certamente oferece a ele encontros pelo caminho, mas o movimento em si é quase sempre solitário. A seguir (fig. 46), reunimos a imagem do caminhante Cristiano com outros três recortes que retratam a retirada de personagens no cinema brasileiro: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim. Se as personagens retirantes que deixam diferentes regiões do nordeste se movimentam em paisagens mais rurais (exceto em *Viramundo*), sob o sol e em companhia de familiares, Cristiano se desloca à noite, sozinho e pelo asfalto. As imagens dialogam e os tempos as põem em choque.

Figura 45. PORTINARI, Cândido. *Os retirantes*, 1944. Óleo sobre tela, 181 x 192 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo.



Fonte: Google Arts & Culture⁴⁴

Figura 46. Personagens em retirada.



Elaborado pelo autor. Fontes: *Arábia*, *Vidas secas*, *Viramundo*, *O caminho das nuvens*.

⁴⁴ https://artsandculture.google.com/asset/northeastern-migrants/rwE_FvmijW5QDg?hl=pt-BR

Retornando a nossa montagem de deslocamentos principal, atentamos agora para o terceiro e quarto recortes nos quais, sorrindo, os personagens se movimentam no ônibus e num automóvel compartilhado. A imagem de *Estou me guardando...* traduz a satisfação de um desejo que os operários alimentam ao longo da narrativa. Na maior parte do documentário de Marcelo Gomes, o que se observa é o cotidiano de trabalho incessante das personagens em Toritama. O foco total que eles têm na produção de peças em jeans lhes garante alguma dignidade de subsistência, mas a narrativa conduz tamanho esforço a um destino comum: viajar para o litoral e ter assegurados cinco dias de puro ócio no feriado de carnaval. Daí o título da obra. Para poderem viajar, vários personagens precisam se desfazer de bens adquiridos ao longo do ano para faturarem um dinheiro extra. Entre outras aquisições, vendem a própria televisão e geladeira, marcando a precariedade das condições de trabalho que aceitam. Ainda assim, apesar do alto custo, satisfazem o desejo de aproveitarem o carnaval longe da cidade onde trabalham. Vimos anteriormente como o filme captura a não diferenciação entre o ambiente doméstico e o de labuta. A possibilidade de um gozo pleno, portanto, se dá pelo deslocamento entre o espaço do labor e o espaço de lazer, que no filme se concretiza na praia. Outras obras presentes nesta pesquisa, como *Trabalhadoras metalúrgicas* e *Corpo elétrico*, também oferecem imagens do operário na praia, como forma de apresentar alguma forma de diversão que chega às personagens (fig. 47).

Se, como exposto mais cedo neste capítulo, a casa é um espaço de sociabilidade e lazer, outros espaços e práticas se apresentam como alternativas para tal. O deslocamento, em geral entre casa e trabalho, também pode ser aquele da fábrica ao boteco, da casa ao centro da cidade. Em estudo sobre o lazer e o consumo cultural de operários nos anos 1980, Goldenstein (1991) destacou algumas recorrências entre os sessenta indivíduos entrevistados. As menções mais frequentes sobre o uso do tempo livre são assistir à televisão, o hábito de fazer e receber visitas, o ócio num geral, afazeres domésticos e de construção, jogar bola, passear, beber cerveja em casa ou no boteco, os jogos de mesa, compras na feira, trabalhos manuais e atividades religiosas. Espaços como o botequim (fig. 48) e atividades como o futebol (fig. 49) se materializam em imagens recorrentes em ambos os tempos de cinema trabalhados nesta pesquisa.

O boteco e suas derivações, bem como suas práticas, é um espaço de socialização dos trabalhadores desde a Primeira República. Entre outros apontamentos, Siqueira (2008) parte de Hobsbawm e a realidade operária britânica ao perceber nos botequins um ambiente de socialização masculina no qual se deram parte de organizações políticas no final do século XIX e início do século XX. Por mais que houvesse campanhas, por parte dos sindicatos, para erradicar o alcoolismo entre operários, espaços como os botequins eram bastante frequentados. A preferência que os trabalhadores tinham por tais ambientes também tinha a ver com a sua acessibilidade: no bar, só se paga o que se consome, sem a necessidade de uma mensalidade, caso dos clubes recreativos.

Entre outros ambientes, contudo, os botequins eram vistos por grupos dirigentes e pelas instituições como extremamente perigosos para a moral e disciplina do trabalho, por serem também ambientes de agitação social. Em seu estudo sobre o cotidiano de operários fora da fábrica nos anos de 1920-30, Decca (1983, p. 83) observou que, no escasso tempo de lazer que dispunham, os hábitos operários eram considerados “vícios” e as atividades recreativas “improdutivas”. Junto da Igreja, que em bairros operários promovia festas religiosas, o esporte (em especial o futebol de várzea) era patrocinado inclusive nas dependências das fábricas como forma de disciplinar a recreação. Tal incentivo ao futebol e as competições em torno dele surgiam com o intuito de sanar a necessidade de um “lazer mais saudável e produtivo”.

Que nos filmes trabalhados nesta pesquisa sejam recorrentes as imagens em que os operários disfrutam de ambientes como a praia, socializem em espaços como o botequim e vivenciem práticas recreativas como o futebol é um indício da sobrevivência de costumes que atravessam séculos. As imagens aqui apresentadas atestam para tal e, além disso, abrigam atualizações acerca de determinadas práticas. Se a resistência ao botequim e o incentivo ao esporte, em outros tempos, se apresentavam como forma de disciplinar o lazer e domesticar o tempo livre do trabalhador, os filmes também trazem consigo uma apropriação que os próprios operários fizeram ao longo da história ao assumirem certas práticas e espaços. Trata-se, mais uma vez, de territórios de disputas e ressignificações. Atentar para tais imagens nestes filmes é também uma forma de perceber as potências políticas nas vivências triviais dos operários. Certamente não são vivências exclusivas da classe trabalhadora, mas as imagens expressam a parcela do comum incorporada por tais

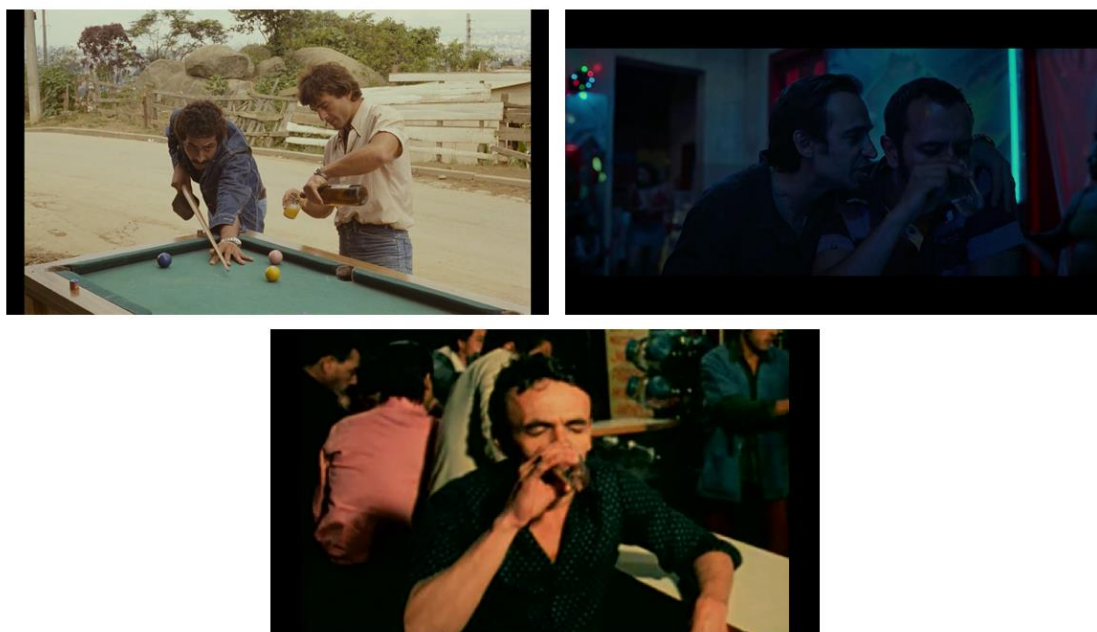
indivíduos à sua maneira. Neste sentido, são imagens que concordam com a perspectiva de Chalhoub (2012), que percebe relações de luta nas vivências cotidianas dos trabalhadores.

Figura 47. Praia



Elaborado pelo autor. Fontes: *Trabalhadoras metalúrgicas*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, *Corpo elétrico*.

Figura 48. Boteco



Elaborado pelo autor. Fontes: *Eles não usam black-tie*, *Redemoinho*, *O homem que virou suco*.

Figura 49. Futebol



Elaborado pelo autor. Fontes: *Linha de montagem*, *Redemoinho*, *Corpo elétrico*

Por fim, as duas últimas imagens presentes na nossa montagem expressam o deslocamento mais frequente dos operários: a ida ao trabalho e o retorno para casa. A fotografia em preto e branco tanto em *Ruim é ter que trabalhar* quanto em *Braços cruzados, máquinas paradas* sublinham a sensação de um “tempo perdido” na condução e nas condições de transporte. A primeira imagem traduz o tempo médio que o personagem leva diariamente entre o trabalho e sua casa. Sem esboçar sorriso, solitário e mirando o extracampo, o protagonista narra ao espectador que leva três horas diariamente para chegar da sua casa até o trabalho e o mesmo tempo para retornar. Reclama sobre o tempo que não tem com a família e o desgaste da viagem que já o faz chegar cansado no trabalho⁴⁵. Já no último recorte da montagem, a câmera registra as portas do trem frontalmente, observando os trabalhadores, que se

⁴⁵ “Eu era morador lá do bairro do Itaquera, né cara? Foram trinta e poucos anos e tal em Itaquera. E tinha uma rotina, um costume de trabalhar e tal, né? De sair, de horários, de frequência, de convivência com as pessoas do bairro e tal. O que que acontece? Com essas obras aí, com toda essa promoção desses eventos e tal, (há) uma supervalorização do lugar, cara. Pô, eu não consigo nem morar em Itaquera mais, eu não tenho recurso mais. O que eu ganho não paga o meu aluguel. Se eu pagar meu aluguel em Itaquera, eu não como. Tive que sair de Itaquera e vir morar no Capão Redondo pra poder pagar, dar conta de pagar meu aluguel. E... três horas de condução de ida, três horas de volta. Praticamente não vejo minha família. Uma loucura, uma correria danada. Quando cê chega no serviço, cê já tá cansado o suficiente pra não ter vontade de trabalhar mais. Aí cê trabalha duro o dia inteirinho e quando chega o final da tarde... volta de novo. Mais três horas de condução lotada, apertada, demorada, cansativa. Difícil, tá? Muito difícil” (4’40)

empenham para se ajustar no espaço completamente ocupado do vagão. Alguns olham diretamente para a câmera ao longo da cena que, no filme, segue de outras semelhantes que registram a qualidade do transporte público que leva os trabalhadores, em geral, do centro à periferia e vice-versa.

De novo, a experiência em transporte público como deslocamento até o trabalho não é uma vivência exclusiva do operário, tampouco generalizada. Como alguns dos filmes aqui contemplados registram, muitas fábricas historicamente provocaram a concentração da moradia de seus trabalhadores em seu entorno, fazendo com que operários pudessem caminhar até o local. Ainda assim, são muitos os que fazem uso do transporte público. Dados do IBGE mostraram que, em média, o tempo de deslocamento ao trabalho no estado de São Paulo é de quase oito horas semanais. Se é certo que nem só de operários a massa de trabalhadores é composta, estes também estão presentes em tais estatísticas. Que as muitas horas de deslocamento não sejam consideradas como parte do expediente, em especial de trabalhadores braçais, é de se questionar.

Aliás, é no próprio transporte que uma “nova” classe precarizada encontra oportunidades no mundo do trabalho contemporâneo. Já são cerca de 1,5 milhão de entregadores e motoristas que trabalham através de aplicativos de celular, segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea, 2022). Na mesma carta de conjuntura, o instituto mostrou uma significativa perda na remuneração real em tais categorias de trabalho informal, cuja remuneração e condições foram ainda mais afetadas pela pandemia do coronavírus e pela inflação. A falta de maiores garantias e melhores condições de trabalho têm levado a categoria às greves e manifestações em todo o país, ainda que não haja uma maior unificação.

Motoristas e entregadores não pertencem ao recorte que abordamos nesta pesquisa. Entretanto, é notável a conformação de um grupo precarizado, desassistido de direitos básicos conquistados pela classe operária ao longo da história. A intensificação da prestação de serviços em caráter informal é fruto de um processo do capitalismo contemporâneo no qual, segundo Antunes (2015), ocorre uma desproletarização do trabalho industrial ao mesmo tempo que se alargam os vínculos informais, terceirizados e precários. São várias as categorias ocupadas por trabalhadores informais em tal cenário. Os efeitos de um contínuo e intenso processo neoliberal se dá em escala global e o cinema segue apresentando indícios históricos

destas transformações através das imagens. As análises que propomos nesta pesquisa a partir de imagens do operário no cinema brasileiro terminam aqui, contudo são várias as possibilidades de continuidade e complexificação desta discussão.

A cabeça sobre o travesseiro

Após uma longa jornada de trabalho, é chegada a hora de repousar. O corpo cansado, ainda assim, é habitado por fogos de artifício. Na mente, faíscas cintilam numa pirotecnia barulhenta e multicolorida. Tudo acontece, menos a pausa. Ressoam os sons das máquinas, ainda se sente o calor das fornalhas. Invasivos, os pensamentos se achegam no momento que se descansa a cabeça sobre o travesseiro. Desde o soar do despertador, as vivências de um dia que se recusa em acabar são retomadas em seu desfecho. O que foi feito e o que se deixou de fazer. Aquilo que foi escolhido e o que foi ignorado. De que forma se fez – há outras maneiras de fazê-lo melhor? – e o que resultou disso. O pensamento, que aqui toma forma da escrita, recria a narrativa de um dia vulgar. O muito útil hábito de passar o próprio dia em revista é percebido por Foucault (1992), a partir das cartas de Seneca à Lucílio, como um exercício mental de inspeção de si mesmo. Um exame de consciência. Imediatamente antes de adormecer, o dia termina com uma leitura do decorrido. Compartilhamos aqui, antes de desejar boa noite, algumas percepções suscitadas ao final deste trabalho.

Como um todo, nossa pesquisa seguiu um caminho próprio que permitiu selecionar imagens, acumulá-las, aproximá-las, remontá-las e lê-las. Em cada processo, fomos acompanhados pelo pensamento de filósofos que nos guiaram e ofereceram segurança no exercício de criação. Walter Benjamin esteve ao nosso lado ao observarmos, ao mesmo tempo, os filmes pertencentes a dois tempos distintos. Dado que os grupos de obras selecionadas distam em cerca de quatro décadas entre si, referir-se a eles como antigos (1978-1983) e novos (2015-2020) até encontra algum respaldo na própria trajetória do cinema e sua história de pouco mais de um século. Evitamos esses termos até então, inclusive em respeito as nossas montagens e seus anacronismos. Findo o trabalho, é necessário colocar que o passeio por um território de convívio entre o novo e o antigo foi crucial na sua construção. A definição de ambos os tempos, como vimos, se deu *a posteriori*, mas foi no percurso não-cronológico pelas obras protagonizadas por operários na cinematografia brasileira que se deu nosso recorte. Ainda à maneira de Benjamin, dos filmes retiramos apenas as imagens que nos chamavam a atenção. Como método, abandonamos temporariamente as narrativas oficiais às quais pertenciam e assim nos colocamos diante delas através de

uma desmontagem. Fora de suas histórias originais, as imagens ofereciam outras possibilidades de leitura que, quando colocadas em conjunto, se manifestaram de alguma forma.

Criamos, assim, nossas imagens. Ainda que constituídas de vários recortes, as montagens finais formaram imagens inéditas. Cada uma delas se configura como um novo quadro, por nós elaborado, em fundo cinza e composto de diferentes fragmentos. Fragmentos estes pertencentes a tempos distintos, convivendo num mesmo espaço. Desta maneira, fizemos das próprias montagens nossas imagens dialéticas. Os critérios que seguimos para unir recortes e criá-las foi a recorrência: a repetição de fórmulas, gestos e temas permitiu a aproximação dos fragmentos. Benjamin seguiu em nossa companhia, agora ao lado de historiadores como Siegfried Kracauer e sua percepção de indícios históricos no cinema, e Aby Warburg e sua observação sobre as fórmulas imagéticas que nunca deixam de se manifestar. Perpassou por todo nosso gesto de aproximar fragmentos, e a consequente eleição das categorias de imagens recorrentes, o conceito de sobrevivência sobre o qual elabora Georges Didi-Huberman. De um processo de reconhecimento das repetidas manifestações imagéticas, estabelecemos as categorias. Assim, primeiro vieram as imagens, depois a aproximação e, por fim, a categorização.

Atentar, desde o início do trabalho, para o papel da subjetividade foi fundamental em todo esse movimento. Foi preciso compreender meu próprio corpo de pesquisador como uma imagem que carrega consigo uma coleção de memórias e vivências. Diante dos filmes, outras imagens são suscitadas, entram em choque e dialogam com aquelas recortadas. Tal entendimento se deu a partir de Henri Bergson – e do que propõe Gilles Deleuze acerca de sua filosofia – em noções como as da duração, da imagem-central e seus desdobramentos. As linhas que percorremos em nossas análises partem das imagens e do que elas nos provocam. É importante frisar que, muito apesar de delinear um caminho específico na leitura das montagens, é muito provável que tal não seja o único. A reunião dos recortes e o choque entre eles podem apontar para reflexões que não necessariamente estão contempladas no texto. Diante das montagens, o observador entra em contato com sua coleção particular e pode ser tomado de novos pensamentos. Isso não quer dizer que toda e qualquer leitura seja válida. Incorporada ao processo metodológico, a subjetividade encontra alguns limites reivindicados pelas próprias imagens, pelos filmes a que

pertencem, seus tempos e contextos. Ainda assim, assumimos que as reflexões propostas não são únicas e definitivas. Seguimos o rigor científico necessário para que nossos questionamentos tivessem respaldo, mas procuramos evitar uma exatidão que limitasse outras possibilidades. Em se tratando de imagens e da forma como nos apropriamos delas, é necessário que se assegure uma parcela de abertura para outros possíveis.

Sobre isso, cabe aqui um (último) relato pessoal sobre o nosso processo criativo. Exibi, em certas ocasiões, algumas das montagens que compõem este trabalho para pessoas próximas sem, no entanto, expô-las às análises. Em muitas vezes, as percepções dialogavam com o que se propunha no trabalho. Em outras, nem tanto. De início, assustou-me o fato de que algumas das leituras não concordavam, o que imediatamente levou à uma constatação equivocada de uma falha. Depois, compreendi que, menos que uma falha, a abertura para outras possibilidades se configurava como potência. As montagens tinham vida própria e não dependiam estritamente das análises que estávamos propondo sobre elas. Tal constatação também atentou para o fato de que, enquanto pesquisador, minha imersão entre os recortes inevitavelmente produziu camadas de percepção, e aqui se inclui a científica, que guiaram o trabalho em um determinado sentido. Entre os caminhos possíveis de serem tomados diante das imagens, nem todos poderiam ser, de fato, assumidos. Mesmo incluindo o fator subjetivo como fundamental nesse processo, nossas montagens não poderiam ser livremente relativizadas sem maiores critérios. Neste sentido, os pequenos registros pessoais ao longo do trabalho intentam um movimento de se colocar em maior presença, enquanto corpo que percebe. Com esse gesto, buscamos também convocar o observador a, diante das montagens, vasculhar memórias e deixar que outras imagens ganhem espaço. Dessa forma, talvez seja possível que também o leitor tenha maior compreensão do seu tempo histórico e, a partir das reflexões que propomos, se deixe atravessar por seus próprios pensamentos.

Há grandes chances de que, em alguns anos, ao defrontar as mesmas imagens aqui apresentadas, outras sejam suscitadas. Algumas reflexões podem permanecer iguais, outras possivelmente irão sofrer atualizações. Do tempo cronológico, algo que não se pode ignorar é o alargamento de uma coleção que, sempre que convocada, se manifesta no presente. Para Wittgenstein (2015), o que realmente vemos precisa ser

aquilo que, pelo efeito do objeto, acontece em nós mesmos. Em outro tempo, portanto, as mesmas imagens provocarão outros pensamentos. Manifestarão uma memória (que já não será a mesma do agora) e, ao mesmo tempo, encontrarão o tempo histórico do momento em que são percebidas. Pois entender o próprio corpo como um centro imagético que age e se deixa agir pelas imagens no entorno não é o mesmo que ignorar contextos e deixar de entender os tempos. Pelo contrário, é justamente levando em consideração a nossa própria localização no presente que melhor entendemos os caminhos que percorrem nosso olhar. Não apenas as imagens em si, mas também a percepção é constantemente atualizada ao longo da história. Abraçar o entendimento de que somos corpos a perceber o mundo é aceitar que as memórias particulares moldam de alguma forma nossa percepção. E, sobretudo, dar a devida importância ao fato de que compomos uma sociedade do presente e que nela (e em nós mesmos) nunca deixam de se manifestar tudo que a história acumula. Diante das imagens, o que é evoca o que *já foi*, que por sua vez volta a *ser de novo*, sob uma nova percepção.

Na mescla de olhares que compõem o todo da nossa proposta, cabem certamente alguns desvios, uma certa errância que, em acordo com Michel Serres (1993), entendemos como positiva e inerente ao processo de construção do conhecimento e aprendizagem. Às imagens dos operários no processo histórico, uma figura tão central, ainda que muitas vezes ignorada, não nos parece que caberia propor leituras irrefutáveis. Reiteramos a não intenção de definir toda uma classe a partir das imagens, senão eleger determinadas possibilidades de aproximação. Estas não são únicas e nem se querem concludentes – nossa proposta metodológica compreende, como vimos, aberturas para outros possíveis. Muito mais do que fechar reflexões, nossas montagens de fragmentos se propõem a provocar inícios.

E essa proposição, de alguma forma, permite-nos driblar parcialmente certas limitações impostas pelo uso de imagens estáticas, comuns no trabalho acadêmico sobre cinema. Não é rara a sensação de perda, principalmente pela ausência do movimento inerente à imagem cinematográfica, entre capturas de tela e textos que as descrevem e pensam sobre elas. Talvez, quando diante dos fragmentos, a agilidade do olhar (e do pensamento) entre as imagens proporcione algum movimento. Sobre isso, apropriamo-nos aqui do que elabora Tavares (2021) sobre os fragmentos textuais e suas particularidades. Para ele, o fragmento é um ponto de início. Ele nunca

termina, mas é muito raro que ele deixe de começar algo. Trata-se de “uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem (...) que produz começos” (p. 37). Tal particularidade obriga o que é relevante a aparecer de pronto: nos fragmentos e entre eles há uma urgência, uma aceleração de linguagem e pensamento. Há que se colocar, a rapidez pode eventualmente gerar certa imprudência. Contudo, residem também em certos erros uma dose de descoberta, uma parcela de invenção. Ainda, em acordo com Adorno (2001), é importante que se produzam conhecimentos que não sejam absolutamente exatos e invulneráveis.

Aqui, tomamos o caminho da montagem de fragmentos ao nos apropriarmos das imagens e reorganizá-las. Se, como vimos, essa forma de lidar com as imagens aceita a possibilidade de eventuais equívocos, ao olharmos para esta etapa da pesquisa agora finalizada, é perceptível traçar um diálogo entre fragmentos, montagens e leituras através das três tendências propostas a partir de um dia útil. Entre as imagens que registram ações do cotidiano, há o trabalho em si e os deslocamentos das personagens. Há também aquelas que observam espaços triviais, como as fábricas e a casa do operário. No acúmulo dos “mesmos” espaços e ações nas obras abordadas percebemos o que intitulamos de imagens recorrentes. Optamos em entendê-las a partir da recorrência porque a palavra em si apreende simultaneamente dois significados muito caros a nossa pesquisa: i) o que é da ordem do habitual e ii) aquilo que sempre volta a acontecer. No dia comum, assim, e em acordo com Jacques Rancière, percebemos as potências políticas que habitam as imagens cotidianas do operário no cinema brasileiro. Se nas fábricas e obras sabemos que estão a trabalhar, ao dirigir suas lentes para os corpos inoperantes, para as casas e as relações de intimidade, os filmes de alguma forma interferem na distribuição de um comum sensível – e as montagens de fragmentos parecem sublinhar tal qualidade.

O rompimento com o instituído e uma redistribuição do comum também se dá a partir dos eventos extraordinários, como as greves e seus desdobramentos. As imagens que registram os operários em levante, em reuniões e assembleias, traduzem de alguma forma o que é da ordem do dissenso a partir das disputas que as personagens travam no espaço comum. É mais flagrante o teor político que reside nas revoltas, nas organizações, nas figuras de liderança e nos brados de luta. Nos filmes do período 1978-1983 trabalhados nesta pesquisa, cenas desse tipo são muito mais frequentes. Não é à toa que diversos trabalhos acadêmicos tenham se

debruçado sobre as referidas obras e as históricas greves do ABC. Tais imagens e sua recorrência têm ecos nas obras realizadas entre os anos 2015-2020. Ainda que sob outra abordagem, os filmes mais recentes de alguma forma fazem manifestar esse passado de lutas, amplamente registradas na passagem das décadas de 1970 e 80, em especial pelo cinema documental. Percebemos, ainda assim, que boa parte das obras contemporâneas observam o operário de maneira mais individualizada. Nessa diferença, reiteramos, não pretendemos definir que as obras de ambos os tempos se enquadram tão somente em uma estética ou outra. As montagens nos mostram inúmeros diálogos entre os recortes. Ainda assim, neles é possível identificar tendências que dão a ver não somente a forma como se transforma o cinema dito político, como também o próprio contexto e realidade do trabalhador.

Na percepção sobre as transformações no mundo do trabalho, sociólogos como Ricardo Antunes acompanharam nossas reflexões acerca da realidade do operário no recorte temporal que propomos. O avanço de uma política neoliberal no mundo todo, como vimos, impactou direta e indiretamente na legislação trabalhista, na organização da classe e no sofrimento do operário. À sua maneira, as montagens demonstram tais mudanças, por exemplo, a partir de imagens que entram em choque ao observar tal personagem de maneira coletiva e individual. Como colocamos ao longo do trabalho, tal realidade não é exclusiva do operário, senão compartilhada por outros tantos setores do mundo do trabalho. O que, certamente, não invalida o fato de que tais condições e vivências atravessam o cotidiano dos nossos protagonistas.

Assim, é possível projetar que as categorias e tendências observadas a partir das montagens de recortes tendam a se perpetuar de alguma forma. Ou mesmo que imagens produzidas em períodos anteriores aos abordados em nossa pesquisa também tragam em si índices do que delineamos neste trabalho. É claro que, a depender do contexto histórico da produção de tais imagens – e da percepção do observador diante delas – as categorias aqui levantadas potencialmente manifestarão atualizações e outros desdobramentos. Não é difícil considerar a continuidade de imagens como as do portão de fábrica e do acidente de trabalho, por exemplo, recortes que observamos como uma das tendências (*Mãos à obra*) apresentadas nesta pesquisa. Percebemos a partir delas como, entre os tempos, se modificam as representações a partir dos diferentes regimes da arte e do próprio mundo do trabalho. Tomemos aqui como exemplo as imagens que observam o sofrimento do corpo

operário em função do labor. Em tendência, os tempos manifestam tal sofrimento a partir do acidente propriamente, mas também em representações mais sutis, como a da operária que sente o braço doer em pleno expediente, ou do plano que observa o dispositivo auricular na orelha do trabalhador da tecelagem. A considerar o agora do mundo laboral, talvez proximamente se vejam com maior frequência imagens de um sofrimento subjetivo e psíquico como manifestação das práticas neoliberais.

O cinema contemporâneo, aliás, tem sucessivamente retratado a atual realidade do trabalhador e o irrepreensível avanço do neoliberalismo a níveis globais. Seja pelo cinema documental, como no registro de uma China de precárias condições laborais retratadas por Wang Bing em *Dinheiro Amargo* (2016), ou pelos caminhos da ficção, entre o drama satírico impresso por Marcus Curvelo e Leon Sampaio em *Eu, Empresa* (2021), e no olhar direto do cineasta britânico Ken Loach sobre a classe trabalhadora – *Você não estava aqui* (2019), seu último longa lançado no Brasil, dialoga diretamente com a temática. Se tais títulos ilustram a produção cinematográfica que observa as transformações do mundo do trabalho para além do recorte que propomos nesta pesquisa, um rápido passeio pelas seleções em festivais brasileiros mostra que o operário continua sendo uma figura de interesse dos nossos cineastas. A título de ilustração, os curtas *A máquina infernal* (2021), de Francis Vogner dos Reis, e *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko, provam tal continuidade.

Neste sentido, consideramos agora algumas das percepções acerca das montagens que despertaram as reflexões sobre a luta dos operários. Estas se deram a partir das imagens da tendência que denominamos *Acerto de contas*. A discussão sobre o coletivo e o individual atravessa todo o trabalho, mas é em especial nestes recortes que ela fica mais clara. As imagens flagram o tempo histórico dos operários em suas composições, que dão forma à organização e manifestação coletiva destas personagens nos filmes realizados entre os anos de 1978 e 1983. Por outro lado, a desassistência, a precarização e a individualização do trabalhador – realidade cada vez mais evidente no presente – se manifesta em boa parte dos filmes produzidos entre 2015 e 2020 analisados nesta pesquisa. Ainda que se trate de tendências, e não de uma formatação definitiva, esse indiciamento histórico presente nas imagens é bastante localizável. Além disso, notou-se também que as imagens, especialmente as de confronto, tendem a se concentrar mais na ação em produções realizadas durante a ditadura ao passo que, ao considerarmos os filmes mais próximos do presente, há

um certo distanciamento. O movimento, seja ele dos corpos em cena, da montagem ou da própria câmera, parece ceder, de um período ao outro, a uma manifestação mais temporal das imagens, revelando assim não apenas as transformações na realidade do trabalhador, como também as da própria arte cinematográfica.

Por fim, os recortes que compõem as montagens da última tendência levantada na pesquisa (*Fora do expediente*), possibilitaram reflexões sobre o que é da ordem do político para além dos muros das fábricas e da luta operária propriamente. Trata-se de imagens que observam a ação trivial dos personagens em espaços domésticos e de lazer, bem como no deslocamento desses pela(s) cidade(s). As relações de intimidade, e também a diversidade de corpos que compõe as narrativas, se colocam como camadas que complexificam a representação da classe para além da cadeia produtiva, pautando questões comportamentais, familiares e identitárias. Neste sentido, o contínuo choque entre os tempos dos filmes coloca também em evidência a diversificação de cineastas e percepções sobre o cinema (e sobre o mundo). Para além da técnica, que do analógico ao digital ampliou as possibilidades de acesso ao fazer cinematográfico, há também uma crescente produção de obras de distintos orçamentos, guiadas por cineastas que ocupam diferentes espaços na esfera social. São fatores que certamente têm influência direta sobre as estéticas e as representações – e que nossas montagens conseguem captar ao cruzar recortes pertencentes a diferentes obras, de outros tempos.

Não há, portanto, dificuldade em projetar outros potenciais de desdobramento da tese. Seja mantendo o recorte aqui apresentado e percebendo novas atualizações, ampliando a atenção para outras modalidades de trabalho ou mesmo propondo um refinamento da metodologia a partir de fragmentos imagéticos (e montagens) pertencentes a outros universos, são várias as possibilidades. A forma como decidimos nos aproximar das imagens e manipulá-las produziu resultados que, muito apesar de serem palpáveis, apreendem também as reticências que dão a ver a possibilidade de outras reflexões. As perspectivas de continuidade e as vontades são várias, mas na base dos tempos aqui trabalhados há também o curto prazo do doutorado, cujo limite é iminente e ganha corpo nestas páginas finais. Há que se controlar as expectativas e projeções de prosseguimento, ao menos neste preciso momento, para enfim poder concluir esta específica jornada.

O despertador em breve soará novamente e é preciso que o corpo descanse. Então, boa noite.

Desenvolvemos esta pesquisa entre os anos de 2019 e 2023, e neste período vivenciamos cenários e tempos de mudanças constantes. Parte significativa do doutorado atravessou a pandemia da Covid-19 em seu ápice nos anos de 2020, 2021 e parte de 2022. Este trabalho levou em consideração as vivências subjetivas do pesquisador, com atenção para o tempo histórico no qual se insere, e parece-nos inevitável que ao menos se mencione tal circunstância que atingiu todo o planeta. O operário, seu labor e o cinema não escaparam dos efeitos diretos da pandemia à qual precisaram não se adaptar, mas de fato sobreviver, como tantas outras existências. Também o trabalho da pesquisa foi afetado diretamente pela ausência de trocas presenciais e pelas limitações da clausura na construção de uma proposta reflexiva, para se dizer o mínimo.

Para além do perigo do vírus, houve em quase todo o período do doutorado a ameaça do Estado. Durante o governo que chegou ao final em 2022, vários foram os cortes de verbas direcionados à pesquisa e à educação, além da difusão de informações falsas que colocavam a ciência como um todo sob suspeita. Colegas e conhecidos perderam suas bolsas nesse processo, outros sequer puderam iniciar seus estudos. A sensação de amedrontamento constante tornava próxima a perspectiva de interrupção da pesquisa, dada a inexequibilidade do trabalho sem um mínimo de amparo e segurança.

Ao relatarmos brevemente tal realidade, não reivindicamos tal experiência como algo particular, tampouco objetivamos justificar eventuais lacunas do trabalho. Consideramos, entretanto, oportuno que se enfatize as particularidades do momento porque também elas influenciaram nas reflexões aqui apresentadas e nos modos de fazê-las. Se estas seriam as mesmas em um cenário de normalidade, é difícil – e talvez um tanto vão – dimensionar. O fato é que, tanto em relação ao governo quanto à pandemia, o *antes* e o *durante* se configuram como cenários que incluem o nosso

país, as pessoas, suas relações, os seus trabalhos e também as imagens. O *depois* acabou de começar e é muito provável que continue a manifestar o acúmulo dos tempos e vivências que, nos últimos quatro anos, provocaram abalos profundos. Tão profundos que se encerram em relutância: ainda que sua interrupção pontual traga alguma esperança, a força dos recentes acontecimentos persiste em latência. Assim, nos primeiros dias deste fevereiro de 2023, como em qualquer outro tempo a ser precisado, cabem, mais uma vez, as reticências...

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Minima moralia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

ALVES, P. O cinema e o real: perspectivas a partir da história. **Revista de linguagem do cinema e do audiovisual** n.1, p.21-30, 2016.

ANDRADE, I. Y. F. Siegfried Kracauer: cinema e método. **Inter-legere** v.2, n.25, p. 1-17, 2019.

ANTUNES, R. **A rebeldia do trabalho**: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978-1980. São Paulo: Ensaio; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1988.

ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2015.

ANTUNES, R. **O continente do labor**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANTUNES, R. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2020.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2002.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BATISTA, J. V. F. M. **Na vertigem do tempo**: a imagem como atualização do passado. 2014. 68f. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) – Faculdade de Belas-artes, Universidade Lisboa, Lisboa, 2014.

BAZIN, A. **O cinema**: Ensaio. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENTO, B.; LOPES, P. V. L. Quando a masculinidade é redemoinho. Revista Cult. 1 Junho 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-a-masculinidade-e-redemoinho/> Acesso em 20 Ago 2021

BERG, O. When Benjamin meets Deleuze at the Cinema: Thinkilnng History in a Filmic Mode. International Conference “Walter Benjamin and the Architecture of Modernity”, University of Technology Sydney. 17-19 Ago 2006. Disponível em: <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/benjamin-meets-deleuze-v2.3.pdf> Acesso em 05 Março 2020.

BERGSON, H. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

BERNARDET, JC. Operário, personagem emergente. In: BERNARDET, JC, AVELLAR, J.C., MONTEIRO, R. F. **Anos 70 – Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BIONDILLO, R. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2014..

BRAGA, R. **A rebeldia do precariado**: trabalho e neoliberalismo no sul global. São Paulo: Boitempo, 2017.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

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

CARLOS, C. S. Drama ‘Pela Janela’ faz política ao captar a instabilidade do presente. Folha de São Paulo, 21 janeiro 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1951912-drama-pela-janela-faz-politica-ao-captar-a-instabilidade-do-presente.shtml> Acesso em 15 Ago 2021.

CARNEIRO, L., ROSAS, R. IBGE: Tempo de deslocamento ao trabalho no país é de 4,8h por semana, mas chega a 7,8h em SP. **Valor Econômico**, 07 Mai. 2021. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2021/05/07/ibge-tempo-de-deslocamento-ao-trabalho-no-pais-e-de-48h-por-semana-mas-chega-a-78h-em-sp.ghtml>

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALHOUB, S. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque***. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

COMOLLI, JL. **Ver e poder – Inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CORREA, M. **Filmar operários: Entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Programa de pós-graduação em Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo. 2015.

CORRÊA, M.R.; FRANÇA, C. A figura do *bricoleur* em práticas artísticas. **Visualidades** v.12, n.2, p.225-239, 2014.

COUTINHO, M. A. A invenção do realismo, ou Tudo que vive é Sagrado. In: BAZIN, A. O realismo impossível. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DECCA, M. A. **A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo (1927-1934)**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1983.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELORENZI, L. B. O. A voz do sujeito marginal nas obras Acidente de trabalho, de Eugênio Sigaud e Construção, de Chico Buarque. **Rumores**, n. 9, v.5, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51241/55311> Acesso em 20 Nov 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DRUCK, G.; FRANCO, T. **A perda da razão social do trabalho**: terceirização e precarização. São Paulo: Boitempo, 2007.

DUNKER, C. A hipótese depressiva. In: SAFATLE, V., SILVA Jr, N., DUNKER, C. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Autêntica, 2020.

FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, V. L. F.; SICILIANO, T. O.; MIRANDA, E. "O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI" em XXVIII Encontro Anual da Compós. 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_9M453JEJ1MF7MEX1KT_OQ_28_7294_11_02_2019_17_47_57.pdf Acesso em 21 Out 2022.

FLORES, L. Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia. **Significação**, v.47, n.53, p.90-109, 2020. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/162175/160491> Acesso em 28 Out 2022.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREEMAN, J. B. **Mastodontes**: A história da fábrica e a construção do mundo moderno. São Paulo: Todavia, 2019.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GALVÃO, P. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

GIAMMELLARO, A. S. Os fenícios e os cartagineses. In FLANDRIN, J-L., MONTANARI, M. **História da alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

GOLDENSTEIN, G. T. Lazer operário e consumo cultural na São Paulo dos anos oitenta. **Revista de Administração de Empresas** 31 (3), p 13-35, 1991. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rae/a/fDtWK5VtWwtFZJ63RnSkGVF/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 01 Dez 2022

GORZ, A. **Adeus ao proletariado**: para além do socialismo. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

GUIMARÃES, C. Dois anos de Reforma: um retrato do mercado de trabalho brasileiro. EPSJV/Fiocruz. 11 novembro 2019. Disponível em: <https://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/reportagem/dois-anos-de-reforma-um-retrato-do-mercado-de-trabalho-brasileiro> Acesso em 16 Ago 2021.

GURGEL, A. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**, v.6, n.9, p.74-84, 2012.

GUTFREIND, C. F. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Comunicação, mídia e consumo** v. 6, n.15, p. 129-144, 2009.

HAN, B-C. **Psicopolítica** – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

HAN, B-C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANSEN, M. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). **Carta de conjuntura**, n. 55, nota 14, 2º Trimestre, 2022. Disponível em https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/220510_cc_55_nota_14_gig_economy.pdf

JORGE, Marina Soler. Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro. **ArtCultura**, v.12, n.21, p. 131-148, 2011. Disponível em: seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/12149. Acesso em: 14 ago. 2022.

KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

LACERDA, J. A. **O tempo anacrônico nos Atlas de Warburg e Richter**. 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2014.

LAZZARATO, M. **Fascismo ou revolução?** O neoliberalismo em chave estratégica. São Paulo: n-1 edições, 2019.

LOPES, J. R. Os caminhos da identidade nas ciências sociais e suas metamorfoses na psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, n.14, p. 7-27, 2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/psoc/a/Vhq6jph6WrW8RvyzVwWmr5f/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 28 Jan 2023

LOWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARX, K. **O capital** (recurso eletrônico): crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, K., ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MENEGHETTI, G.; SAMPAIO, S. S. A disciplina como elemento constitutivo do modo de produção capitalista. **Revista Katálysis** v. 19, n.1, p. 135-142, 2016.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MIRANDA, A. **Ciência da Informação: teoria e metodologia de uma área em expansão**. Brasília: Thesaurus, 2003.
- MITCHEL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture** v.1, n. 2, p. 165-181, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago, 1994.
- MONTERDE, J. E. **La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora em el cine**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Festival de Cine de Gijón, 1997.
- MORRIS, A.; STAGGENBORG, S. Leadership in Social Movements. In: SNOW, D.; SOULE, S. A.; KRIESI, H. (orgs.) **The Blackwell Companion to Social Movements**. MA, Oxford, Austrália: Blackwell Publishing, 2004.
- OFFE, C. Trabalho: a categoria-chave da sociologia? **RBCS: Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, USP, v.4, n.10, 1989.
- OLIVEIRA, M. A. A operária sob tramas: a respeito de uma personagem em Redemoinho. In: ENCONTRO DA SOCINE, 25, 2022, São Paulo. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2022/?id=22342>
- ORTIZ, J. M.; AUTRAN, A. O cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro, volume 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- PAOLI, M. C. A família operária: notas sobre sua formação histórica no Brasil. **Tempo Social**, v.4, n.1/2, pp. 17-41, 1992. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84908> Acesso em 12 Nov 2022.
- PAZZANESE, R. F. E. Fotogramas operários no documentário paulistano: uma análise sobre as representações das classes populares na luta política e sindical brasileira nos anos 1970. 2018. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2014.

PICHONELLI, M. O operário em desconstrução do filme *Arábia*. **Revista Carta Capital**, Ano 23, nº 997, 17 abril 2018.

RAMOS, F. P. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. Nova história do cinema brasileiro, volume 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento** – política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANDOVAL, S. **Os trabalhadores param** – Greves e mudança social no Brasil: 1945-1990. São Paulo: Ática, 1994.

SANTANA, M. A. Entre a ruptura e a continuidade: visões da história do movimento sindical brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** n.14, v. 41, Outubro 1999.

SANTOS, J. D. L. B.; GREGÓRIO, S. R.; ROSA, C. M. A solidão na contemporaneidade: uma reflexão sobre as relações sociais. **PerCursos**, Florianópolis, v.22, n. 49, p. 316-339, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/17453/13813> Acesso em 20 Jan 2023

SAYRE, R.; LOWY, M. **Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado**. São Paulo: Unesp, 2021.

SERELLE, M. Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em Estou me guardando para quando o carnaval chegar. In: XXIX Encontro Anual da Compós. Anais. Compós: Campo Grande, 2020.

SERRES, M. **Filosofia mestiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SÉRVIO, P. P. P. O que estudam os estudos de cultura visual? **Revista digital do LAV** v.7, n.2, p. 196-215, 2014.

SILVA, M. C. G. **A greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2008

SIQUEIRA, U. **Entre sindicatos, clubes e botequins**: Identidades, associações e lazer dos trabalhadores paulistanos (1890-1920). 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

SLEE, T. **Uberização** – A nova onda do trabalho precarizado. São Paulo: Elefante, 2017.

SORLIN, P. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUTO, M. O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica. In: XXIX Encontro Anual da Compós. Anais. Compós: Campo Grande, 2020.

STANDING, G. **O precariado**: A nova classe perigosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TAVARES, K. G. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2011.

TAVARES, M. B. **O(s) Tempo(s) da Imagem**: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012. 114f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, 2012.

WALTER, J. A.; CHAPLIN, S. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Octaedro, 2002.

WITTGENSTEIN, L. **Tratado lógico-filosófico/Investigações filosóficas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANETTI, L. **O “novo” sindicalismo brasileiro: características, impasses e desafios.** Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Estudos Avançados em Educação. Fundação Getúlio Vargas. 1993.

ANEXO - QUADRO DE FILMES

Documentário	Ficção	Direção	Ano
	A queda	Ruy Guerra e Nelson Xavier	1978
Braços cruzados, máquinas paradas		Roberto Gervitz e Sérgio Toledo	1978
Trabalhadoras metalúrgicas (curta)		Olga Futemma e Renato Tapajós	1978
ABC da greve		Leon Hirszman	1979-1990
	Eles não usam black-tie	Leon Hirszman	1981
	O homem que virou suco	João Batista de Andrade	1981
Linha de montagem		Renato Tapajós	1982
Chapeleiros (curta)		Adrian Cooper	1983
Ruim é ter que trabalhar (curta)		Lincoln Péricles	2015
	Arábia	Affonso Uchôa e João Dumans	2016
	Redemoinho	José Luiz Villamarim	2016
	Pela Janela	Caroline Leone	2017
	Corpo Elétrico	Marcelo Caetano	2017
Estou me guardando para quando o carnaval chegar		Marcelo Gomes	2018
Planeta fábrica (curta)		Julia Zakia	2019
	Vitória (curta)	Ricardo Alves Júnior	2020



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br