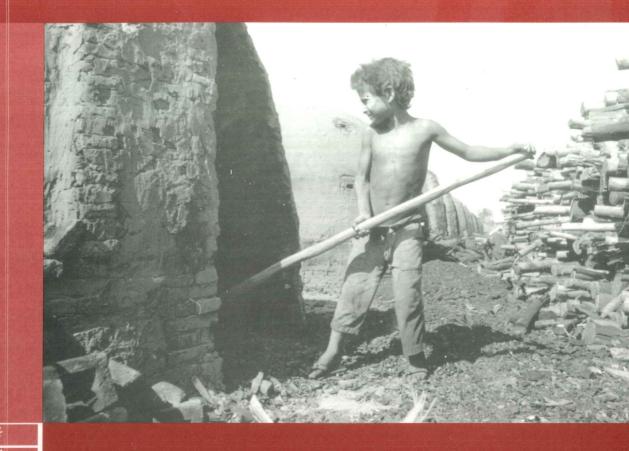
# Cadernos de Antropologia e Imagem



**19** O trabalho em imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem

19 O trabalho em imagens



## UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Nival Nunes de Almeida

Vice-Reitor

Ronaldo Martins Lauria

Sub-Reitora de Graduação

Raquel Marques Villardi

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Albanita Viana de Oliveira

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Maria Georgina Muniz Washington

Centro de Ciências Sociais

Rosângela Zagaglia

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Tânia Maria Bessone

Departamento de Ciências Sociais

Carlos Antônio Costa Ribeiro Filho

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Patrícia Monte-Mór

Núcleo de Antropologia e Imagem

Patrícia Monte-Mór

# Cadernos de Antropologia e Imagem

**19** O trabalho em imagens



Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais [PPCIS] Núcleo de Antropologia e Imagem [NAI] Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ] O periódico semestral Cadernos de Antropología e Imagem é organizado pelo Núcleo de Antropología e Imagem (NAI) e pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropología.

#### Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 9002, Bloco A. CEP: 20550-013

Maracană – Rio de Janeiro – RJ Tel.: (21) 2587-7962 ramal 21 E-mail: cadernos@uerj.br

Homepage:www2.uerj.br/~ppcis/revistas

#### **Editores**

Clarice Ehlers Peixoto Patricia Monte-Mór

#### Comissão Editorial

Márcia Pereira Leite Myrian Sepúlveda dos Santos Patrícia Birman Rosane Manhães Prado Valter Sinder

#### Conselho Editorial

Ana Maria Galano (in memoriam), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Luis Rodolfo Vilhena (in memoriam), Marc-Henri Piault (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvio Da-Rin (cineasta), Sylvain Maresca (Université de Nantes, França).

#### Capa

"Carvoaria", foto de Iolanda Huzak

# Assistente editorial

Roberta Ceva

#### Estagiário

Gustavo Santa-Roza Saggese

Publicação semestral – 2004.2 Solicita-se permuta / Exchange desired Tiragem: 1.000 exemplares

Indexação: Índice de Ciências Sociais do IUPERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N.19 (2004) – Rio de Janeiro: Contra Capa / UERJ, NAI, 2004.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ. Semestral. ISSN 0104-9658

 Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)

# Sumário

Editorial	9
Patrícia Monte-Mór e Clarice Ehlers Peixoto	
O trabalho em imagens Márcia Pereira Leite e Clarice Ehlers Peixoto	11
Artigos	
Filmar o trabalho, mostrar o invisível Gérald Collas	17
Um cinema em trabalho? Algumas reflexões sobre o empreendimento imagético a partir do filme de Jean Rouch e Edgar Morin: <i>Crônica de um verão</i> ( <i>Chronique d'un été</i> ) <i>Marc-Henri Piault</i>	25
Da linha ao risco: duas imagens do trabalho Marco Aurélio Santana	47
Trabalhadores na era neoliberal: o cinema de Ken Loach José Ricardo Ramalho e Tomás Esterci Ramalho	. 61
Trabalhadores da cana: imagens, memória e identidade José Roberto Novaes	77
Um pesquisador, uma imagem	
Escola do tempo Ana Cavaliere	96

# Entrevista

Imagens do trabalho e o trabalho da imagem: entrevista com Iolanda Huzak <i>Márcia Pereira Leite</i>	103
Análise de filmes	
Rebeldia e resignação em Barravento, de Glauber Rocha Ranieri Carli de Oliveira	123
Imagens da Autonomia: Análise do filme <i>Braços Cruzados, Máquinas Paradas</i> Guilherme Marques	133
Resenha de filme	
Que se abram os portões, de Nando Perry por Cristina Dias	145

# Summary

Editorial  Patrícia Monte-Mór e Clarice Ehlers Peixoto	9
Work in images Márcia Pereira Leite e Clarice Ehlers Peixoto	. 11
Articles	
Filming work, showing the invisible Gérald Collas	17
Filmaking at work. Some reflections on imagetic endeavour departing from Jean Rouch and Edgar Morin's Chronicle of a summer Marc-Henri Piault	25
From lines to risk: two images of work  Marco Aurélio Santana	47
Workers in the neoliberal era: Ken Loach's filmmaking José Ricardo Ramalho e Tomás Esterci Ramalho	61
Sugar-cane workers, history and identity: educating through images  José Roberto Novaes  One researcher, one image	77
Time school	96
Ana Cavaliere	30

# Interview

Images of work and work on image, with Iolanda Huzak Márcia Pereira Leite	103
Film analysis	
Rebellion and resignation in <i>Barravento</i> , by Glauber Rocha <i>Ranieri Carli de Oliveira</i>	123
Images of autonomy: an analysis of the film Folded arms, machinery shut off, by Sérgio Segall and Roberto Gervitz Guilherme Marques	133
Film review	
Open the gates, by Nando Perry by Cristina Dias	145

# **Editorial**

É com muita satisfação que *Cadernos de Antropologia e Imagem* dedica este número ao tema "trabalho". A centralidade da questão no mundo contemporâneo e os debates que suscita nos instigam a refletir sobre sua representação através da imagem. *Cadernos* vem, assim, explorar os diversos diálogos propostos pelos autores que colaboraram conosco nesta empreitada.

Márcia Pereira Leite, pesquisadora interessada na relação entre trabalho, cidadania e imagem, foi convidada pela editoria da revista a organizar este número temático em parceria com Clarice E. Peixoto desde a concepção inicial do número, inaugurando em *Cadernos* uma prática a que queremos dar continuidade. Valiosa participação que, desde já, agradecemos. Acreditamos estar, assim, contribuindo para dar densidade às discussões.

Imagens do Trabalho inaugura também uma outra parceria da revista, esta mais institucional, com a Contra Capa, o que nos levou a redesenhar seu projeto gráfico e a fazer pequenas mudanças nas instruções aos colaboradores.

Patrícia Monte-Mór Clarice Ehlers Peixoto (editoras)

# **Editorial**

It is with great pleasure that we dedicate this issue of *Cadernos de Antropologia* e *Imagem* to work. The centrality of this topic in the world nowadays and the debates that it provokes have lead us to reflect upon its representation through images. Thus, *Cadernos* seeks to exploit the several dialogues proposed by the authors who collaborated on this enterprise.

Márcia Pereira Leite, a researcher interested in the relationship between work, citizenship and images, was invited by the magazine editorship to organize this thematic issue in a partnership with Clarice E. Peixoto, who, from the issue initial conception, began a practice in *Cadernos* that we want to continue. Such is an invaluable collaboration, which we appreciate. By doing this, we believe we will help make the debates deeper.

Imagens do Trabalho (Images of Work) also begins another - more institutional - magazine partnership with Contracapa Publishers, which lead us to redesign its graphic format and make some small changes in our instructions to collaborators.

Patrícia Monte-Mór Clarice Ehlers Peixoto (editors)

# O trabalho em imagens

Há pouco mais de duas décadas, Claus Offe, em seu instigante artigo "Trabalho: a categoria-chave da Sociologia?" (1982), nos interrogava acerca da centralidade do trabalho nos países de capitalismo avançado e discutia o declínio do tema na pesquisa social. O texto de Offe, que se inseria no debate sobre a crise do trabalho, suscitou diversas polêmicas, estimulando novos e importantes estudos sobre as mudanças processadas no mundo do trabalho e o futuro das/nas sociedades capitalistas. Para Robert Castel (1995), por exemplo, o que estaria em crise não seria propriamente o trabalho, mas a sociedade salarial, definida como a que se estrutura com base no assalariamento e em que esta modalidade de trabalho se vincula aos direitos e garantias sociais para constituir a matriz de uma "condição social estável".

Desde então, as dinâmicas associadas à globalização e à reestruturação produtiva, propiciadas pela chamada "revolução informacional", promoveram uma reorganização do trabalho, que tem na flexibilização como adequação à modernidade sua pedra de toque. Transitando entre a real politik e as virtudes intrínsecas a este modelo, empresários, administradores públicos, políticos, entre outros atores, defendem a necessidade de flexibilizar tudo: do emprego, precarizando-o e terceirizando diversas atividades, à proteção social, desregulamentando o trabalho. Também são expressivas as mudanças que se processam no plano do imaginário. Boutet e colaboradores chegam a falar em uma "quase-revolução lingüística", em que novos termos designam atividades e dimensões do trabalho coletivo redesenhadas por um novo modelo de gestão organizacional que, distanciando-se do fordismo, apela aos valores da autonomia, da iniciativa, da responsabilidade e da cooperação (Boutet, Linhart, Jacot e Kergoat, 1998, p. 5). Paralelamente, novas representações, aspirações e metas valorizam como profissional bem-sucedido aquele que tem sobretudo "empregabilidade" (Silva, 1999), descartando a figura do trabalhador que construiu sua carreira em quarenta anos de trabalho, muitas vezes em uma mesma empresa, com jornada de quarenta horas por semana. A fórmula dos 40 x 40 - o modo de os trabalhadores europeus dos anos de ouro do welfare State participarem dos beneficios de uma sociedade de bem-estar no presente, por meio do trabalho

assalariado e, no futuro, da aposentadoria - não mais está disponível como projeto, tampouco como possibilidade real, já que a pressão no/do mercado de trabalho (competição, desemprego, baixos salários) dificulta a ação coletiva, esvazia os sindicatos e rebaixa o sentido da política.

Nos dias de hoje, em todo o planeta, cada vez mais trabalhadores são transformados em assalariados precários e ameaçados de desemprego, enquanto outros tantos são lançados definitivamente às margens do mercado, sem qualquer esperança de uma incorporação futura. Ainda assim, adverte Castel (1998), o trabalho guarda uma dimensão de centralidade em nossas sociedades, pois é a partir dele, "de se ter ou não acesso ao trabalho, de ele ser precário ou protegido, que depende o destino da grande maioria de nossos contemporâneos" (1998, p. 57). Mas seria ele ainda significativo em termos da construção de projetos para o futuro ou como algo capaz de conferir sentido e dignidade ao presente?

A proposta de organizarmos este número de Cadernos de Antropologia e Imagem em um contexto tão adverso ao trabalho foi, sem dúvida, desafiante. Que imagens do trabalho e dos trabalhadores expressariam essa nova configuração social? Como dialogariam com o imaginário produzido em outros momentos e condições? Queríamos propiciar uma reflexão acerca da produção de imagens sobre os modos de trabalhar e viver do trabalho e as formas por

meio das quais eles vêm se conectando com outras dinâmicas ou esferas da vida social, como o desemprego, os sindicatos, a ação coletiva e a política. Tivemos a alegria de contar com colaboradores que se debruçaram com perspicácia e riqueza analítica sobre esses temas em seus textos.

Os dois artigos que abrem este número discutem, de ângulos diversos, como o cinema tratou a questão do sentido do trabalho para os trabalhadores. Em Filmar o trabalho, mostrar o invisível, Gérald Collas analisa alguns filmes clássicos e contemporâneos que, em vez de se aterem ao que as pessoas fazem em seus trabalhos, mostram sobretudo o que elas fazem de seus trabalhos e o que estes fazem delas. Argumenta que a representação do trabalho nessas imagens permite apreender o tempo de trabalho como um tempo vivido e, assim, expressar o seu significado no cotidiano e nos sonhos e projetos dos trabalhadores.

O sentido do trabalho nas sociedades capitalistas é recuperado no denso artigo de Marc-Henri Piault: Um cinema em trabalho? Algumas reflexões sobre o empreendimento imagético a partir do filme de Jean Rouch e Edgar Morin: Crônica de um verão. Tendo como ponto de partida o filme de Rouch e Morin, mas referido ao debate que já se anunciava então e que encontraria seu auge no fim dos anos 1960, Piault nos faz acompanhar, por meio da análise de Chronique d'un été, o uso da imagem na expressão do significado do trabalho

na sociedade francesa dos anos 1950, discutindo as clivagens que cada vez mais fortemente se constituíam entre as dimensões do trabalho e da vida, da alienação e da liberdade, do *métier* e de trabalhos destituídos de dignidade, do trabalho mecânico, repetitivo, industrial e da criação artística.

Os três artigos seguintes nos oferecem uma outra chave de leitura do tema, dedicando-se à análise de como as condições de vida e trabalho dos trabalhadores vêm sendo representadas em imagens, especialmente nas imagens em movimento. Marco Aurélio Santana propõe, em Da linha ao risco: duas imagens do trabalho, uma reflexão sobre dois contextos distintos de trabalho no século XX, presentes nos filmes Tempos Modernos, de Charles Chaplin e Segunda-feira ao sol, de Fernando León de Aranoa. Examina o primeiro como uma representação do cotidiano dos operários sob o fordismo, nos Estados Unidos dos anos 1930, em que até mesmo o vagabundo Carlitos é incapaz de resistir à disciplina dos tempos e movimentos estritamente controlados e termina por se submeter ao fetichismo da tecnologia. Já no segundo filme, o cenário é a Espanha dos anos 2000, e o tema, os efeitos perversos das mudanças no mundo do trabalho. Santana nos conduz com sensibilidade entre as imagens de isolamento, sofrimento e desamparo que unem aqueles que ainda permanecem precariamente ligados a este mundo e os outros, desempregados, descartados, que vagam

pela cidade e pelo mundo, sem lugar, à deriva.

Em Trabalhadores na era neoliberal: o cinema de Ken Loach, José Ricardo Ramalho e Tomás Esterci Ramalho analisam a obra do cineasta inglês, conhecido por seus filmes mas também por sua ativa militância crítica às novas relações de trabalho, às mudanças no padrão de sua regulação e aos seus impactos no aumento do desemprego estrutural. Percorrendo alguns de seus filmes mais significativos, os autores realizam um cuidadoso inventário das principais questões que, tendo como palco a Inglaterra, estão postas para quase todas as sociedades contemporâneas: da esfera do trabalho aos menores aspectos da vida cotidiana, dos dilemas dos atores coletivos aos dramas das pessoas comuns confrontadas com o desemprego e a desesperança no dia-a-dia.

Em Trabalhadores da cana, memória e identidade: educação através das imagens, José Roberto Novaes examina um projeto que envolveu e fez dialogar imagens e narrativas diversas - e também relativas a temporalidades distintas - sobre as condições de vida, trabalho e moradia dos trabalhadores da cana do oeste paulista e as suas experiências de ação coletiva, greves e conflitos. Enfocando essa experiência, o autor demonstra como os descompassos sugeridos por essas imagens e narrativas incidem sobre a percepção desse grupo social, propiciando a desnaturalização de algumas de suas representações e apoiando a reconstrução coletiva de sua memória.

Na sessão Um pesquisador, uma imagem, Ana Maria Cavaliere analisa, em Escola do tempo, uma fotografia de Robert Doisneau (La Pendule, 1957) que apresenta alunos enfileirados e quietos em uma sala de aula e sob um grande relógio. A cena remete à importância do tempo e da disciplina sob o fordismo e à importância da escola em produzir os corpos dóceis que se submeteriam à disciplina do trabalho e eram desde cedo treinados na atenção ao relógio na parede, no aprendizado da regularidade e na harmonização dos comportamentos.

Trazemos em seguida uma entrevista com Iolanda Huzak, fotógrafa que há vários anos vem se dedicando ao tema do trabalho infantil, realizada por Márcia Pereira Leite. Reconstruindo seu percurso como fotógrafa e sua experiência com o trabalho infantil, Iolanda Huzak nos propicia uma reflexão sobre as *Imagens do trabalho e o trabalho da imagem*.

Os dois artigos que compõem a sessão Análise de filmes - Rebeldia e resignação em Barravento, de Ranieri Carli de Oliveira e Imagens da autonomia. Análise do filme Braços Cruzados Máquinas Paradas, de Guilherme Marques - discutem

os dilemas que se colocavam para a ação coletiva dos trabalhadores, no Brasil dos anos 1960 e 1970. Ranieri Carli analisa a estrutura fílmica de Barravento que se constrói a partir das oposições entre religião e política, resignação e revolta, que tão fortemente marcaram o Cinema Novo e, particularmente, os filmes de Glauber Rocha. Guilherme Marques mostra como o "novo sindicalismo", surgido no ABC paulista no final dos anos 1970, trazia em suas disputas eleitorais e greves outras reivindicações e lutas e também diferentes concepções de política. Apresentamos ainda uma resenha do filme Que se abram os portões, de Nando Perry, que tem por tema a privatização da Companhia Siderúrgica Nacional, de Volta Redonda feita por Cristina Dias.

Agradecemos aos autores e colaboradores desse número e, especialmente, ao Núcleo de Estudos em Sociologia do Trabalho, pelo apoio em sua elaboração.

> Márcia Pereira Leite Clarice Ehlers Peixoto (organizadoras)

# Artigos

# Artigos



# Filmar o trabalho, mostrar o invisível\*

# Gérald Collas



#### Resumo

O artigo trata de questões que giram em torno do problema do real e de sua representação no cinema no encontro com o mundo do trabalho. A matéria filmada ultrapassa e reduz, ao mesmo tempo, o real que ela representa.

Mas o que significa filmar o trabalho? O que se pode filmar do trabalho, registrar em imagem e o que nos diz essa imagem? Afinal, por que filmar o trabalho?

#### Palayras-chave

filmar o trabalho, cinema e trabalho, filmes sobre trabalho

Jamais esqueceremos o simbolismo do primeiro filme da história do cinema: La sortie des usines Lumière.

Ao festejar o seu centenário, o cinema celebra igualmente cem anos de vida em comum com o mundo do trabalho – uma coabitação conturbada que seria, aqui, muito longa para retraçar. Assinalamos somente que neste primeiro filme, tornado mito, já estão presentes algumas das questões que, ainda hoje, são colocadas aos cineastas e aos críticos e giram em torno do problema do real e de sua representação cinematográfica.

Por que Francis Doublier, operador formado por Louis Lumière, se refere aos operários deste primeiro filme como *figurantes*? A escolha deste termo, sem dúvida inconsciente, só pode inquietar o espectador de hoje, cuja tendência é considerar este filme um documentário, posto que apresenta seus personagens no cotidiano e na simplicidade de suas vidas: saindo da fábrica no fim de um dia de trabalho.

<sup>\*</sup> Artigo publicado originalmente em Images Documentaires, n. 24, p. 13-20, 1996. Agradecemos à sua editora, Catherine Blangonnet, pela autorização de sua publicação. Tradução de Clarice Ehlers Peixoto.

Esta saída é encenada por Lumière. A partir desta encenação e do termo escolhido – figurantes – para designar os personagens, que, na verdade, desempenham os seus próprios papéis para a câmera, somos induzidos a pensar que há um desejo de ficção, ainda que mínimo, que está presente na abordagem do cineasta. Desejo de ficção, mas, igualmente, um cuidado do cineasta em controlar aquilo que filma.

Este encontro inaugural entre o cinema e o mundo do trabalho é ainda tímido, retraído, diríamos. Há ali algo que seria parecido com o primeiro encontro entre um jovem noivo e sua prometida, organizado por suas famílias.

O cinema fica apenas na porta da fábrica. Este mundo do trabalho, que de início o atrai, não é contudo penetrado, ele se contenta somente em dele aproximar.

Esta falta de audácia não dura muito tempo; Louis Lumière é o primeiro a dar esse passo e a começar a filmar os gestos do trabalho em vários de seus filmes. Os personagens escolhidos, contudo, não são mais os seus próprios operários.

Quase um século mais tarde, Alain Cavalier confessa que na sua prática de cineasta se vê confrontado a dois desejos que são, ao mesmo tempo, tabus: filmar o amor e filmar a morte. Desejos vigorosos porque são dois momentos incontornáveis para quem quer captar a vida, mas também, e por isso mesmo, estão próximos do interdito ou dos limites da representação, posto

que a essência destes momentos é obscena e fica ao abrigo (distante) do olhar.

Reduzir o amor aos seus gestos é fazer dele uma mercadoria, possível de ser adquirida de verdade (prostituição) ou simbolicamente (pornografia). Como poderia o documentário registrar o que a ficção pode imitar e que os seus atores podem desempenhar e expressar?

A matéria filmada ultrapassa e reduz, ao mesmo tempo, o real que ela representa. Não há nada mais fácil, aparentemente, que filmar o trabalho. As interdições que o cineasta pode encontrar são apenas dificuldades particulares, quase anedóticas: a recusa em autorizar a entrada em um local, dificuldades técnicas, medo de que a equipe de cinema perturbe uma atividade que tem seus próprios fins e limites ou que a imagem captada seja nefasta, reveladora, até acusadora.

Existem, portanto, perguntas que devem ser feitas: o que significa filmar o trabalho? O que pode ser filmado do trabalho, registrado em imagens, e o que nos dizem essas imagens? Questões múltiplas que caem em enxurrada e que poderíamos resumir em uma só, bem mais simples: afinal, por que filmar o trabalho?

Todos sabemos - ou acreditamos saber - que o trabalho é, sem dúvida, um conhecimento que se deve mais à experiência que à transmissão. Entretanto a particularidade da experiência se deve justamente ao fato de ser individual. Em que, então, essa experiência me permite falar pelos outros, de forma mais geral?

O trabalho que o cineasta filma é sempre o dos outros, que lhe é (mais ou menos) desconhecido, assim como para muitos espectadores. Grande parte da mais-valia cinematográfica desse trabalho se deve à sua aparência: a dureza física das condições de trabalho, a força despendida... A descoberta desse mundo desconhecido, o das minas ou dos altos fornos, por exemplo, funciona como uma revelação.

É a dificuldade do espectador em se projetar em tais situações que possibilita o seu assentimento, seu espanto, seu respeito imediato e até mesmo sua compaixão.

O cinema usa a distância entre esses dois mundos, que normalmente coexistem sem se encontrar, para criar um embate, buscando uma revanche iconográfica (limitada e efêmera) para estes trabalhadores e uma revanche do gesto (eloqüente) sobre a fala (inútil).

Há algo de suspeito nesta maneira de olhar o trabalho que remete à própria etimologia da palavra. Devemos lembrar que ela deriva do termo latino tripalium, que, por sua vez, denomina um instrumento de tortura formado de três pontas<sup>1</sup> e que, antes de ser empregada para designar as atividades humanas que têm por finalidade uma produção, era usada para expressar o estado daquele que sofre.

Para a cultura cristã, aquele que sofre é fundamentalmente o Cristo, cuja paixão redime os pecados dos homens. O trabalho é, assim, ao mesmo tempo uma maldição pesando sobre o homem,



La vraie vie (dans les bureaux), de Jean-Louis Comolli

desde o pecado original, e uma possibilidade de redenção.

Esta mais-valia cinematográfica é o inverso da mais-valia econômica. Enquanto uma se expõe, a outra se esconde. Aquela que se mostra pode ser acompanhada nas filmagens, aquela que deve ser demonstrada só pode aparecer por meio do trabalho da montagem.

A primeira é imediata, instantânea e se repete, a todo o momento, ao longo da duração da ação; a segunda só tem sentido quando se estabelece uma relação entre um *trabalho* e uma *duração*.

Se for introduzida a dimensão do tempo na representação do trabalho, é preciso não esquecer que ele não se mede apenas com a ajuda de um cronômetro, mas que é, em primeiro lugar, *um tempo vivido, sofrido*, e que se trata, então, de também fazer com que os espectadores, esses estranhos, o vivenciem por intermédio dos meios de que dispõe o cinema.

Penoso não é aquilo que eu (espectador) vejo - e que basta para me convencer -, mas o fato de que a ação continuará e se repetirá para além (do

<sup>1</sup> NT. Espécie de tridente.

<sup>2</sup> NT. A verdadeira vida (nos escritórios).

<sup>3</sup> Caixa Regional de Seguro Saúde. L'Île de France é a província que engloba a região metropolitana de Paris e áreas rurais circunvizinhas aos rios Seine (Sena), Oise, Marne e seus

afluentes.

tempo) do meu olhar. É este aspecto irreconciliável do tempo vivido e de sua elipse cinematográfica que enfraquece as representações de uma enormidade de situações de trabalho (o trabalho administrativo, por exemplo).

Como alcançar esta vivência na qual desliza a imagem? Este "olhar" com o qual o cinema nos permite vislumbrar o trabalho dos outros deve, também, recair sobre o próprio trabalho daqueles que são filmados: colocar-se à escuta de suas falas, mas igualmente dos silêncios que existem entre elas, tomálas não como verdadeiros discursos sobre o trabalho, mas como o seu discurso, que contém uma certa verdade sobre sua própria vivência.

Nada é aparentemente mais fácil e, portanto, a coisa não é assim tão simples. Um tal discurso é sempre produto de um trabalho que o depoente deve fazer sobre si mesmo; mais precisamente, algo que alguém o pressiona para fazer. Mais que recolher um relato para o divulgar, trata-se de suscitá-lo, de compreendê-lo. O tempo de expressar esse relato é, ao mesmo tempo, aquele da tomada da conscientização do sujeito sobre sua própria vivência. O trabalho, o tempo do trabalho, não é somente aquele que se opõe ao tempo livre, mas também, e quem sabe principalmente, aquele que preenche uma vida, a maneira pela qual ele a enriquece ou a esgota (ver, por exemplo, L'amour existe, de Maurice Pialat).

O que as pessoas fazem de seu trabalho e o que o seu trabalho faz delas?

É exatamente a questão que Jean-Louis Comolli colocou em seu filme *La vraie* vie (dans les bureaux).<sup>2</sup>

Ao escolher filmar nos escritórios da Caisse régionale d'assurance maladie d'Île de France3 e, ao se interessar principalmente pelos empregados menos qualificados destes serviços, ele tinha um duplo desafio a ultrapassar: o da falta de algo espetacular para mostrar e aquele de uma fala que é difícil de se fazer expressar. A aposta foi, contudo, vitoriosa. Da banalidade dos lugares e da tranqüila monotonia do trabalho que se realiza, Comolli chega a fazer prodígios ao transcendê-las na e pela sua filmagem. Esses lugares comuns, pela magia da iluminação e dos movimentos da câmara, tornam-se cenários do filme tanto quanto os empregados filmados nas longas entrevistas individuais (frequentemente fora das suas horas de trabalho, mas nos escritórios ou nos corredores desertos) que se transformam em personagens de cinema. É fazendo com que ascendam a este estatuto que o cinema possibilita que os espectadores se interessem por eles.

O que mostra melhor ao espectador a monotonia do trabalho cotidiano, o tempo, os anos que não se vê passarem, a impossibilidade de se fazer com que amanhã seja diferente, são justamente estes planos dos escritórios vazios nos quais a vida está ausente. Se a filmagem tivesse sido feita nas horas de trabalho, a atividade que alí se realiza poderia ter sugerido algo ilusório. Esta atividade, claro, é real e social-

mente útil, mas não é isso que o filme procura descobrir. O que lhe interessa é o modo como este trabalho é vivido por aqueles e aquelas que o desempenham diariamente.

Para falar disso ao espectador, seria preciso que estes empregados se afastassem de si mesmos, se distanciassem dos seus lugares de trabalho, de seus horários. A natureza da sua presença tem algo de fantasmagórico: eu não estou mais lá e, contudo, eu ainda estou.

É esta presença/ausência que permite ver os lugares de outra forma, como talvez eles jamais tivessem visto antes. Como num sonho noturno, eles vêem repentinamente sua verdadeira vida como se fosse a de um estranho, como se não lhes pertencesse mais.

Uma vida da qual eles tivessem sido privados, uma vida que não escolheram nem imaginaram e que de repente aparece diante deles cruamente como algo que não podem reconhecer. Aqui, o cinema não fabrica mais ilusão. Encenando-a, ele a desvenda ao mesmo tempo para o espectador e para os atores.

Existe sempre um certo perigo de se abrir os olhos, de olhar para trás, de ver fantasmas. Como estar, ao mesmo tempo, dos dois lados do espelho? Ter atravessado a ponte e retornado são e salvo na margem do rio como se nada tivesse acontecido?

Numa encenação como essa, o cineasta desempenha o papel do aprendiz de feiticeiro e se expõe a este discurso que ele mesmo libertou, que lhe foi dito e que não é mais possível aprisionar, esquecê-lo. Se um filme pode mudar alguma coisa, é talvez isto.

O tempo do trabalho para estes empregados administrativos é também, e quem sabe sobretudo, o trabalho do tempo sobre suas vidas, isto que ele aos poucos faz dos seus sonhos.

Filmar o trabalho poderia ser como filmar a transformação das coisas, sua produção; o que o espectador vê aqui é a transformação daqueles que a cada dia terminam o seu trabalho. Não se coloca em dúvida se o seu trabalho tem uma utilidade, um sentido; a questão levantada pelo filme é, sobretudo, aquela do sentido que o trabalho tem para os assalariados.

Se foi possível descrever a organização do trabalho moderno (principalmente na fábrica, mas isto também vale para os escritórios) como a instauração de um processo de enclausuramento, não se pode contudo esquecer que um lugar habitado jamais poderá se tornar um lugar completamente fechado. Aqueles que lá entraram levam consigo algo do exterior e os trabalhadores jamais são tão substituíveis e opacos como os esquemas de organização do trabalho gostariam de acreditar. O que acreditamos deixar de fora é aquilo que vem (retorna) para mexer com o que está dentro (no interior), é a interpenetração de dois mundos, a relatividade das relações, a história que perturba a estrutura; os disfuncionamentos da máquina existem na medida em que, justamente, não se trata de uma máquina.

Existe, claro, um aspecto antropológico nesta maneira de olhar o trabalho, mas não no sentido de arquivamento ou da constituição de uma memória dos gestos do trabalho (como são filmados os ofícios que um dia desaparecerão). O verdadeiro sujeito do filme não é a natureza em si deste trabalho, mas, principalmente, o que representa uma vida absorvida por este trabalho na sociedade francesa de hoje.

Aqui, o cinema trabalha no sentido de unir o interior ao exterior, o instante à duração, o sonho ao vivido.

Reatar, pôr em relação, recompor aquilo que se apresenta despedaçado, fragmentado, é fundamental, e o cinema oferece uma linguagem pertinente para isso. Tecer novamente os elos, esclarecer as situações, relacionando-as, é exatamente o que faz Luc Moullet no seu filme *Genèse d'un repas*. No começo de sua pesquisa, ele mostra um casal – o realizador e sua companheira – que está sentado à mesa tendo à sua frente um prato com atum, omelete e uma banana. O que o filme vai nos contar é de onde vêm estes alimentos, como foram produzidos e por que são exata-

mente eles que chegam às prateleiras dos nossos supermercados.

A pesquisa leva o espectador à França, ao Equador e ao Senegal. Um filme sobre as relações Norte-Sul, sobre a exploração do terceiro mundo; este é também um grande e complexo filme sobre o trabalho. Complexo porque mostra, ao mesmo tempo, as similitudes e disparidades, as relações necessárias existentes entre as coisas, não somente o "como" destas relações, mas o porquê delas.

Raramente um filme conseguiria unir tão estreitamente as condições de trabalho e de vida. Se estas últimas são dependentes do nível de remuneração do trabalho, o inverso é ainda mais verdadeiro.

Os gestos do trabalho filmados no Terceiro Mundo não sustentam a força cinematográfica pelo exotismo banal da miséria, mas, ao contrário, pela sua proximidade ao nosso mundo – restituída por uma montagem dinâmica. Doravante, eles fazem parte da nossa vida como fazem parte do filme. Foi preciso o cinema nos mostrar para nos convencer.

### Abstract

The present article deals with subjects regarding the issue of the real and its representation in the cinema on its encounter with the labor world. The filmed material goes beyond and reduces,

at the same time, the real that it represents. But what filming labor means? What can you film about labor and register in images and what does that image tell us? Finally, why filming labor?

## Key words

filming work, cinema and work, films about work

Recebido em agosto de 2004

Aprovado em setembro de 2004



# Um cinema em trabalho?

# Algumas reflexões sobre o empreendimento imagético a partir do filme de Jean Rouch e Edgar Morin: Crônica de um verão (Chronique d'un été)\*1

Marc-Henri Piault



#### Resumo

Em um filme de 1961, Jean Rouch e Edgar Morin se ocupam da perturbação que começava a surgir em meio à juventude e à classe operária, com relação a seus modos de existência e, em particular, à ruptura entre a vida e o trabalho. Nos dias de hoje, esta reflexão ganha uma nova dimensão, que permite sugerir uma dinâmica cinematográfica na qual os filmes – escapando a seus próprios autores – estariam em um permanente trabalho de formulação, produção e interpretação da realidade.

#### Palayras-chave

arte, comunicação, linguagem, relativismo, trabalho.

# Contexto e extra-campo: as mudanças de um mundo

Um dos melhores críticos de cinema francês dos anos 1950/1960 escreveu que um dos principais temas do filme *Chronique d'un été* era "o desprezo por um universo profissional que se tornara desumano e a nostalgia de um trabalho 'pelo qual fosse possível interessar-se'..." (Baroncelli, 1961).² Ele foi, sem dúvida, na época, um dos únicos a ter percebido neste filme o que – revendo-o bem mais tarde – faz dele uma obra singularmente premonitória sobre este aspecto, dentre outros. Este filme é, aliás, uma das primeiras expressões de um mal-estar que

<sup>\*</sup> Tradução de Roberta Ceva. Revisão técnica de Patrícia Birman.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Jean Rouch e Edgar Morin. *Chronique d'un* été. Paris, Argos Filmes, 16mm, 90 min, 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Este crítico havia sido um realizador reconhecido nos anos 1930/1940 e, na França, foi um dos precursores de uma reflexão geral sobre o cinema.

começava a tomar conta da juventude e da classe operária francesas, numa época em que a reflexão política ainda estava predominantemente marcada pela guerra fria - no plano internacional - e pelas guerras coloniais - no plano estritamente francês.

As verdadeiras transformações econômicas e sociais em curso ainda continuavam de certa forma ignoradas por um pensamento político ou universitário marcado pelas ideologias e orientações teóricas advindas da Segunda Guerra Mundial. Luta de classes. engajamento e probabilidade histórica do triunfo de uma razão - grosso modo - marxista-estrutural-funcionalista engendravam a maneira de pensar o mundo. Nesta época, no entanto, a França passava por transformações radicais. Grande parte de seu campesinato havia deixado a terra para se engajar nas usinas recém-reconstruídas e habitar as cidades que se reerguiam lentamente das ruínas da "liberação"; o automóvel e os transportes terrestres desenhavam uma nova geografia da circulação e das trocas; a agricultura se industrializava ao mesmo tempo em que se desenvolviam as macro-empresas de distribuição comercial; o mundo exterior se abria novamente pouco a pouco e as distâncias que separavam os países e continentes se encurtavam à medida que se aceleravam as comunicações. Os modos de existência e comportamento mundiais se difundiam e se identificavam por intermédio de uma juventude que dava as costas à guerra

e a seus rigores e que pouco ou nada tinha experimentado. Ela descobria o desejo, o prazer, a viagem e as primeiras tentações do consumismo, mas também as primeiras dúvidas relativas ao avanço – senão ao "progresso" – unidirecional de uma civilização e à unicidade racional do saber.

O sintagma familiar tradicional se fragilizava e, após o *boom* de nascimentos do imediato pós-guerra, a taxa de natalidade decaiu consideravelmente. As crenças dominantes e, em particular, o catolicismo entraram em crise. A certeza francesa de oferecer ao mundo um modelo viável e desejável de sociedade, de democracia e de cultura começava a enfraquecer quanto mais se desagregava o antigo império colonial.

O modelo cotidiano se tornava americano e, para além das idéias preconcebidas que ainda distinguiam claramente o mundo entre esquerda e direita, bons e maus (segundo os pontos de vista!), os Estados Unidos ofereciam os espantosos percursos de uma nova cultura laboratório e liberadora com relação aos entraves das sociedades pequeno-burguesas européias, ainda marcadas pelos sistemas de medida de antes da guerra e traumatizadas pela violência de uma guerra da qual não tinham sabido, podido ou querido reconhecer a inumana radicalidade. O cinema, a pintura, a música - o jazz e o rock em particular - a literatura, a arquitetura, tudo parecia vir da América. Cabe aqui dizer, a América em seu conjunto, já que, por exemplo, os editores france-

ses publicavam amplamente Neruda, Coccioli, Borges, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Jorge Amado; os muros das galerias expunham Orozco e Ribeira pouco antes da chegada de um "novo cinema" argentino, brasileiro, chileno, mexicano... Desta forma se completavam, em uma oposição que imaginávamos dialética, as imagens americanas do modernismo e da revolução tecnológica em curso com o que, visto de longe, parecia o movimento precursor de novas transformações políticas, sociais e culturais manifestadas pela enrão recente difusão do maoísmo e pelo impacto fulgurante do castrismo, mas também pelas primeiras sonoridades discordantes das linguagens e dos comportamentos aparentemente erráticos da beat generation. Havia então - sem que dele duvidássemos e talvez obscurecidos pela divisão violenta e imposta do mundo em dois blocos antagônicos - o desejo mal expresso de uma mundialização que teria sido aquela dos seres humanos e da partilha de seus modos de ser, de suas culturas, seus valores, antes de se tornar o que se propõe - ou se impõe - a ser, hoje: o amálgama miserável das maneiras de produzir, comprar, vender e consumir sob o controle dos bancos e consórcios internacionais.

Pode-se interpretar, neste contexto, o nascimento do cinema direto nos anos 1960 como um momento privilegiado de tomada de consciência: haveria, dali por diante, a possibilidade de encontrar o outro sem, com isso, assi-

milá-lo ou dominá-lo, conformando à nossa curiosidade o estatuto de um desejo de correspondência e não mais de devoração. Sem dúvida, tratava-se ainda de uma atitude ingênua que assumia a evidência de um desejo igualmente partilhado para além - ou melhor, apesar - das distâncias econômicas, políticas e sociais, sem se preocupar com a vivacidade dos preconceitos identitários e de pertencimento. Entretanto, como dizia Rouch, a propósito de Jean Vigo, tratava-se "de utilizar a câmera livre para mostrar simplesmente os gestos de seus contemporâneos e suas culturas..." (Rouch, 1962, p.48). Nesta declaração, qualquer que seja o resultado das realizações, encontra-se a emergência de uma atitude que não é mais aquela da "descoberta" de uma alteridade exótica e mais ou menos arcaica, mas aquela de um entendimento do outro - que os termos utilizados ("simplesmente" e "contemporâneos") igualmente designam como sendo o reconhecimento do outro tanto em sua diferença quanto em sua proximidade.

# O empreendimento de um filme: o cinema é a vida

Antecipando largamente os desenvolvimentos tecnológicos em curso, Jean Rouch declarava que os sonhos de Vertov e de Flaherty se combinariam em uma câmera participante "olhoouvido" que passaria de forma bastante

natural às mãos daqueles que, até então, sempre tinham estado diante de sua objetiva. Assim, dizia ele, o antropólogo não mais monopolizaria a observação e, por sua vez, ele e sua cultura seriam também objetos do olhar do outro (Rouch, 1979).

Estas reciprocidades entraram pouco a pouco em uso e contribuíram particularmente para recolocar em questão todas as respostas. Não era preciso necessariamente esperar por grandes inovações tecnológicas, que servem somente para facilitar o desenvolvimento da imaginação inventiva que as produziu: nelas mesmas, elas não são fontes de invenção e de transformação. Uma transformação na percepção do outro e uma mudança das relações estabelecidas entre as sociedades e as culturas não se processam graças a meios de comunicação e observação mais sofisticados. Estas ocorrências estão ligadas, em primeiro lugar, a um deslocamento do olhar, a uma operação relacional diferente daquelas que a precederam; a uma interrogação sobre a evidência dominante em curso. A possibilidade de desconstruir o monopólio científico do olhar ocidental nasce a partir das resistências que ele experimenta para reduzir a diversidade de um universo que não se deixa convencer por suas razões e se ordenar por suas medidas. A irredutibilidade do outro não é mais uma espécie de última resistência saudosista à ordem triunfante da modernidade em marcha, do progresso, ou, mais recentemente, do desenvolvimento em

curso. Ela torna-se uma reivindicação alternativa, uma pro-posição que, sem ser necessariamente mais ou menos "verdadeira", revela-se simplesmente legitima, na medida em que exprime o ponto de vista específico de uma dada formação social. Esta resistência, como a luta anticolonial, relativiza a razão dominante, que se revela ser nada mais que a razão do dominante, logo, suscetível de ser questionada - senão combatida tanto quanto a própria dominação. Ela permite, ou melhor, ela exige uma outra maneira de pensar o outro. Uma alternativa àquela forma de pensar que não é senão um instrumento para confortar seu próprio modo de conhecimento e identificar o mundo à sua maneira de pensá-lo.

Certamente, a experiência levada a cabo por Jean Rouch e Edgar Morin durante a realização de Chronique d'un été ainda não pode ser considerada uma daquelas transformações radicais das relações entre as sociedades, mas submete a própria sociedade dos realizadores - aquela que até então interroga os outros de acordo com sua própria norma - a uma interrogação sobre ela mesma. Nessa mesma época, dá-se uma transformação nos papéis habituais do cinema-pesquisa, uma vez que os atores e os realizadores do filme se colocam em jogo reciprocamente, questionando não apenas suas intenções de vida, mas também a produção cinematográfica. Neste jogo de espelhos, no qual cada um se interroga ao interrogar o outro, a própria certeza "docu-

mentária" começa a ser questionada, uma vez que todos os agentes do filme, ao questionarem a realidade diferencial do outro, passam a percebê-la dentro da categoria particular de uma representação, no sentido pleno do termo, que inclui, evidentemente, aquela relativa à mise-en-scène dos realizadores, mas também da profilmia que, como sabemos, faz parte do jogo dos atores/agentes, que nunca deixam de considerar a presença da câmera. O desenrolar do filme se transforma na questão principal, na situação própria à sua realização, estabelecendo, assim, uma tensão narrativa que não se origina de uma condição exterior ou de uma encenação tematizada, mas das próprias relações estabelecidas entre os diferentes protagonistas ao longo da filmagem.

No momento da filmagem de Chronique d'un été, terriveis acontecimentos marcavam a descolonização do Congo Belga, onde as tropas da ONU haviam desembarcado. A isto se somavam as difíceis negociações do governo francês para tentar pôr fim à última e mais longa das nossas guerras coloniais, aquela que se opunha à independência da Argélia. Rouch acreditava que estes dois dramas africanos, largamente retratados na imprensa, tocariam o imaginário francês e seriam, portanto, um bom ponto de partida para um tipo de interrogação sobre o estado de uma opinião pública. Não foi este o caso. Sem dúvida, o clima de férias tinha se sobreposto às tensões vindas do exterior, a menos que - hipótese bastante

plausível, igualmente - os realizadores do filme não tenham insistido suficientemente em promover questionamentos sobre situações que sensibilizavam e dividiam amplamente a opinião pública francesa e, em se tratando da Algéria, poderiam suscitar lamentáveis censuras. Depois de ter desejado filmar as relações da mulher com o amor, Morin propõe, finalmente, um ponto de partida sobre uma questão aparentemente neutra: "Como vocês vivem ? Vocês são felizes?".

Uma espécie de pesquisa sociológica sobre este tema, feita nas ruas de Paris, serve de ponto de partida ou, sobretudo, de pretexto para dar início à realização do filme, ao longo do qual uma série de personagens se expõe pouco a pouco. A técnica do filme consiste em fazer cruzar, encontrar, afrontar ou conformar as diferentes personagens, inicialmente por intermédio das imagens de uns, vistas pelos outros por ocasião de entrevistas nas quais se estabeleciam as primeiras conversas; depois, durante longos jantares nos quais interrogações recíprocas se misturam à evocação dos destinos, assim como da finalidade e da construção do filme. Vêem-se atitudes e comportamentos se comporem na imagem, tanto por parte dos "atores", quanto por parte dos "realizadores", exercendo seu próprio papel. Os métodos de trabalho, o lugar da câmera, seu efeito sobre a sinceridade ou a naturalidade dos protagonistas, às vezes diretamente questionados, fazem parte da trama do filme, que se

3 Por gue, afinal, filmar um passeio sem objetivo aparente e em lugares ao mesmo tempo muito específicos da urbanidade parisiense, mas sem aparente relação com a dinâmica do filme? A resposta se refere certamente à "provocação", da qual Rouch será mais tarde defensor e que é, precisamente, um dos instrumentos favoritos de certas encenações, tanto no teatro quanto no cinema. O isolamento imposto à atriz e, de fato, um ultimato, uma espera por uma performance à qual ela responde com espontaneidade e emoção aparentes, mas que são, de acordo com a própria atriz, fruto de um sério trabalho de preparação.

4 Para mais detalhes sobre este filme, ver o livro publicado por Rouch e Morin (1962). Nele se encontram os diálogos completos do filme. assim como aqueles de algumas cenas cortadas na montagem, os comentários feitos pelos realizadores e pelos diferentes atores sobre o filme e sua participação, e algumas das críticas que se seguiram ao lançamento do filme.

constrói por intermédio de sua própria construção. Há um deslizamento da reflexão à ação, do arranjo de uma situação, de um clima psicológico à performance propriamente dita. O filme se alimenta de sua própria construção, compõe-se e se oferece como verdadeiro trabalho imagético.

Desse modo se dá a reflexão solitária de uma das personagens, Marceline. Em uma Paris esvaziada por ocasião das férias de agosto, a jovem mulher avança em meio a uma Place de la Concorde deserta, em seguida em um pavilhão des Halles vazio. A câmera a deixa se distanciar e ela registra um relato com um gravador portátil, ligado à sua câmera, com som sincrônico. Ao fim desta sequência, os realizadores constatam que ela havia feito uma evocação dramática de seu retorno do campo de concentração, onde, ainda criança, havia permanecido presa durante a guerra. Mais tarde, Rouch, tocado por este acontecimento, assim como a maior parte dos participantes do filme, evocaria a este respeito a idéia de "sacrilégio espontâneo", algo como a emergência imprevista nas condições e no interior de um quadro provocante, de uma memória irreprimível, de efeitos incontroláveis e, talvez, perigosos. Teríamos, assim, como consequência de uma encenação hipersugestiva, aparecendo como o contrário da espontaneidade<sup>3</sup>, o surgimento paradoxal do inesperado, do direto mais profundo, aquele do afeto, da sensação, do sentimento, da emoção. Em contradição com suas in-

terpretações, Marceline garante ter preparado seu texto, influenciada pelo então recente filme de Alain Resnais, Hiroshima (Mon Amour). Toda a seqüência teria sido, de sua parte, um jogo sem implicação afetiva e destinado a assegurar uma performance cinematográfica.4 Seria preciso acrescentar ao ponto de vista explícito de Marceline que ela se encontrava, ao longo da filmagem, em competição evidente com uma outra jovem mulher, notoriamente muito sensível e que tinha, antes dela, gravado uma seqüência particularmente tocante sobre sua vida sentimental, afetiva. Havia um desafio a superar, um jogo para definir a posteriori o papel principal de um filme, a princípio, sem ator.5 O que importa nesta pequena história sobre este filme é o aparecimento do jogo ativo dos protagonistas, a multiplicidade das ações em curso e das motivações em questão para exprimir tal ou qual tipo de sentimento, para manifestar este ou aquele tipo de atitude. É neste sentido que o filme é realidade e trabalho imagético: ele provoca situações específicas, sua própria realização engendra relações concretas entre as pessoas envolvidas e cujos efeitos são necessariamente sensíveis no tratamento e na orientação narrativa propriamente dita.

# O trabalho do tempo

Chronique d'un été não simboliza apenas o surgimento do cinema direto na França e a marca de uma aventura

comum levada a cabo igualmente nos Estados Unidos, no Canadá<sup>6</sup>, na Austrália, e na África. Trata-se de um verdadeiro filme-ação no qual se entrelacam situações reais e relações efetivas entre os protagonistas, reunidos de maneira mais ou menos artificial. Desdobramento em imagem de uma penetrante meditação sobre o fazer-ver e o fazer-sentir, visto que se percebem as relações enredadas ao longo da própria realização filmica. A história do filme é, assim, a ordem subjacente às aparências narrativas de um roteiro mais ou menos dado. A astúcia de Rouch e Morin reside em ter permitido ao espectador seguir os meandros da implicação dos atores e dos realizadores uns com os outros, propondo, deste modo, uma espécie de antropologia dinâmica de um grupo em formação, de uma sociedade emergente na qual o realizador não é mais demiurgo ou sábio demonstrador de sombras, mas mediador implicado nos efeitos de seu empreendimento. Isto é, certamente, uma das coisas que, à distância, passados alguns anos, podemos melhor apreciar e admirar: a capacidade de deixar as contradições e oposições se desenvolverem durante o decurso vivido da filmagem.

Há, na realização de Chronique d' un été, uma dupla lição da antropologia rouchiana: proximidade e continuidade não apenas explicitam, mas conduzem a explorar e a perceber o sentido da diferença, a confrontar os pontos de vista, logo a trocar e a descentrar a análise. A antropologia

compartilhada coloca em perspectiva o antropólogo, e seu ponto de partida se inclui no questionamento. O pesquisador e o pesquisado são englobados em uma situação que lhes escapa, uma vez que eles a definem. Sem dúvida, é esta a razão pela qual Morin, um pouco desconcertado pela realização caótica de um filme que não se assemelha a nenhuma das intenções de seus autores e, ao mesmo tempo, pela ambigüidade das reações que ele suscitará, se surpreende - sem jamais chegar a se tranquilizar - com a natureza do que ele insiste em chamar de "cinema-verdade": "Este filme é híbrido", escreveu ele várias vezes em um artigo em que dá conta de sua experiência (Morin, 1962, pp. 35, 37). Ele intui acertadamente que as categorias então em voga não mais convêm e que, sem dúvida, o filme é expressão deste questionamento emergente. "Filme burguês ou revolucionário?" Ele coloca esta questão e se dá conta de que ela não é pertinente, já que justamente "o sentido do filme é claro se concebemos que ele contesta ao mesmo tempo os valores reinantes da sociedade burguesa e os estereótipos stalinianos ou pseudoprogressistas" (Morin, 1962, p. 39).

Talvez seja esta perplexidade que impeça Morin, sociólogo, de aprofundar as questões que surgem ao longo do filme. Ele as percebe, sem dúvida, mas é atropelado pela própria situação fílmica, o sócio-drama em curso, a realidade própria do filme no momento da filmagem, que parece impedi-lo de

<sup>5</sup> Durante a projecão de Chronique d'un été que organizei na Cinemateca Francesa em Paris (em março de 2004), em homenagem a Jean Rouch, que havia pouco falecera, Marceline confirmou esta interpretação, assumindo claramente a encenação de uma realidade dramática cuja intensidade emocional para o espectador não provinha de uma emoção experimentada pela atriz no momento da interpretação, mas da intensidade e da realidade terrivel do próprio relato, de seu conteúdo e de sua interpretação. Ao longo desta mesma sessão, Edgar Morin declarou com muita generosidade e emoção: "Hoje devo dizer que este filme é um filme de Rouch...". É preciso certamente agradecer a Morin por esta bela declaração mas, sem anular seu papel decisivo na iniciativa e ao longo da realização, vê-se bem claramente Chronique d'un été como uma obra cinematográfica essencialmente

rouchiana.

<sup>6</sup> Michel Brault, cineasta canadense cujo filme Les Raquetteurs (1958) suscitou a denominacão de "cinemaverdade", proposta por Edgar Morin, tinha se unido à equipe de realização. Ele trazia consigo os novissimos "microscravate", que permitiram, com a câmera leve e relativamente silenciosa do engenheiro Coutant, fazer as primeiras experimentações de filmagem externa, leve, com som sincronizado. Brault, Rouch e o engenheiro de som Michel Fano reencontraram durante a filmagem o construtor suíço Stéphane Kudelski, que, estimulado pelo entusiasmo deles, conseguiria, um ano mais tarde, aperfeiçoar um gravador profissional portátil e sincrônico, o famoso Nagra que iria possibilitar toda a liberdade técnica característica deste novo cinema.

apurar as questões significativas que, como bom sociólogo, ele desejaria ver aprofundadas ou mesmo resolvidas. Ele passa, efetivamente, das intenções das realizações e dos debates sobre a montagem - isto é, sobre a importância a atribuir aos seres e acontecimentos - à orientação significativa de um filme que escapa às representações iniciais de seus autores ou, pelo menos, a suas primeiras expressões. Certamente isto se dá, em parte, em função de uma diferença fundamental ou, sobretudo, de um mal-entendido inicial entre Rouch e Morin. Este último deseja mostrar e demonstrar alguma coisa; já para Rouch, um filme é fruto de uma experiência de campo e de uma intuição que somente poderá se desenvolver na própria experiência da filmagem: "... o filme é, para mim, um meio de expressão total e não vejo a necessidade... de escrever antes, durante ou depois da filmagem" (Rouch, 1962, p. 52). Vê-se bem aí, na diferença de pontos de vista sobre a realização, mais ainda que nas idiossincrasias próprias a cada um dos realizadores, não o que a Morin parecia um inconveniente, mas justamente o contrário, o elemento motor do filme, o que lhe confere uma tensão própria a fazer transparecer as interrogações fundamentais e as posições - mesmo as oposições - caracterizadas. Rouch questiona, provoca mesmo, enquanto Morin interpreta e sugere. Morin espera que as pessoas se expliquem, se revelem e, eventualmente, se olhem reciprocamente; Rouch espera alguma coisa de seus encontros.

Confrontados a essas duas posições, os atores se defendem ou, ao contrário, se colocam em cena, cada um dentre eles exprimindo, enfim, sua realidade através de uma referência específica à demanda dos realizadores. Sem dúvida, Marilou, uma das duas heroínas concorrentes, é sensível, emotiva, enquanto a outra, Marceline, é calculista, cerebral; mas ambas estão tensas e oferecem à câmera uma parte de sua emoção profunda, diretamente expressa por Marilou; habilmente encenada por Marceline, a ponto de o debate permanecer aberto para apreciar o imediatismo e o grau de profilmia de uma e de outra. Quarenta anos mais tarde, não nos preocupamos mais em saber "onde está a verdade", nem ao menos se haveria meios privilegiados de abordar esta verdade. Aceitamos a encenação como parte integrante de nossa própria existência. Por outro lado, o que descobrimos ainda neste filme e que certamente incomodava a Rouch e Morin, igualmente, é a ambigüidade permanente dos gestos e das palavras. A heterogeneidade da qual Morin se queixa não é aquela do filme, é aquela das pessoas mesmo, intrínseca à realidade múltipla de cada um de nós, que apenas começamos a reconhecer.

#### O trabalho e a vida

Esta heterogeneidade constitutiva do filme que tanto incomoda Morin é,

certamente, um de seus aspectos essenciais, o que pode lhe conferir ressonância histórica e também sua presença atemporal como questionamento exisrencial. Nenhum dos atores do filme se apresenta portador de uma teoria da existência que seria preciso avalizar ou mesmo testar, com uma instrumentação decisiva do saber; ao contrário, todos parecem colocar em xeque a grande maioria das certezas que os cercava, que contribuíram para sua formação; todos escapam ou procuram escapar ao que se chamaria na época sua condição ou seu condicionamento. Tanto em suas relações íntimas quanto no exercício de profissões atuais ou desejáveis, a dúvida está na ordem do dia. Morin assim o sugere - e ficamos nos perguntando por que esta sugestão não o satisfaz em absoluto -, a verdadeira questão "é saber se eles (os atores do filme) colocam ou não problemas profundos e gerais, que são aqueles do trabalho alienado, da dificuldade de viver, da solidão, da procura de uma fé..." (Morin, 1962, p. 38).

Não saberíamos uma forma melhor de percorrer as questões essenciais que progressivamente se exprimiram com mais e mais clareza e violência nas décadas que se seguiram à realização do filme, não somente na França, mas em grande parte dos países do mundo. O filme em vias de elaboração não propunha aos atores e tampouco aos realizadores uma espécie de balanço necessariamente saudosista de suas existências, mas, bem ao contrário, uma

conjectura de futuro. Foi a isto que eles responderam, ao colocar em questão o que, naquele momento, lhes parecia muito freqüentemente um impedimento e, mais raramente, uma incitação à vida. E, singularmente, nesses tempos iniciais de controle econômico do Ocidente, o questionamento principal, aquele que, ao menos, tornou-se o mais longamente abordado pelos atores do filme dizia respeito ao trabalho. Procurei compreender como este foi qualificado por intermédio das diferentes seqüências que tratam explicitamente desta questão:<sup>7</sup>

Marceline: (...) eu trabalho... Eu faço pesquisas psico-sociológicas...

Rouch: Isso a interessa?

Marceline: Não, nem um pouco (sequência 1: 56).

A mulher do garagista: na vida, para chegar em algum lugar, para fazer alguma coisa por si próprio, é preciso trabalhar (seqüência 3: 67).

O garagista: As pessoas são doidas... trabalham a semana inteira... no domingo, não fazem mais nada... (nós)... a gente se interessa por coisas inúteis... unicamente pra se divertir (seqüência 3: 68).

Maddie (artista): eu decidi, juntamente com alguns amigos, montar um negócio que nos torne ricos rapidamente... porque trabalhar demais, isso não é lá <sup>7</sup> Todas as citações a seguir foram extraídas de Rouch e Morin, 1962. muito interessante (sequência 4: 70-72).

Seqüência 5: os operários (: 74-76) Jacques: eu não consigo entender um cara que me diga que seu trabalho o interessa... o trabalho é tão parcelado... monótono... sacal... sempre o mesmo. Ângelo: Eu faço 24 horas por dia. Porque a gente faz nove horas, por dia, é verdade, mas o resto do tempo a gente utiliza para dormir e a gente dorme para ir trabalhar...

## Seqüência 7

Landry (estudante africano): (...) nunca me imaginei trabalhando numa fábrica... numa fábrica você está ali... enclausurado... o dia inteiro, aquele barulho de motor (: 79).

Ângelo (operário): na França... o cara... trabalha pra ele... ele se priva de certas coisas... ele quer se divertir... esse tipo de cara... que tem grana.... é um coitado. O cara se priva pra poder comprar um terno... é uma piada porque na segunda-feira, ele vai recomeçar como um coitado, numa fábrica imunda, nojenta.... (: 81).

## Seqüência 8

Gabillon (empregado): Para mim o trabalho é tempo perdido (: 85)... O drama da nossa época é que escolhemos cada vez menos o nosso trabalho... Nós não nos entramos em alguma coisa, caímos de pára-quedas em alguma coisa... num trabalho que não nos interessa em absoluto... que não tem o menor sentido... é preciso agüentá-lo até às 6 horas da tarde... para depois se transformar em outro homem, uma outra pessoa... é preciso diminuir essa participação... no trabalho e procurar dar sempre mais espaço para o que está ao lado, o que eu chamo de vida marginal... (86-87).

Os operários (elementos da discussão que foram cortados na montagem final):

Moineau: ... esse garoto... ele adora o seu trabalho e você pode levá-lo a qualquer lugar e darlhe uma boa grana por ano que ele não irá (: 136).

Jacques: a questão não gira simplesmente em torno da grana... é uma questão de trabalho... de achar um emprego que te satisfaça, um emprego no qual, enfim, as pessoas se realizem... (:137).

Jacques: o fato de sair fora é formidável... enfim, existe o cara que diz: 'eu vim aqui trabalhar e só penso em me mandar'. Bem, talvez seja verdade, o melhor de tudo é se mandar logo... enfim, quando a gente vai embora e

deixa os outros pra trás, a gente se sente muito legal (: 139). Jean: é mostrar a imbecilidade do trabalho... eu tenho a impressão de estar no exército... (139) Jacques: a partir de uma certa idade... toda a vida deles está voltada para um único objetivo... se aposentar ... o tema... me revolta... quando chegamos a fazer uma greve... aconteceu raramente mas aconteceu... os chefes... se perguntavam o que estava se passando e, enfim, eles já não sabiam mais, éramos nós.... (: 142-143)

Jean: a greve para os jovens é ridícula... eu não tô nem aí... (: 143) Jean: na vida civil a gente tem a impressão de ser livre, quando na verdade, não somos livres coisa nenhuma (: 144).

Vê-se bem, por intermédio destas citações, uma imagem debilitante do trabalho, essencialmente concebido como um entrave intransponível e alienante, exceto no caso evocado por um operário (Moineau) de um jovem que recusaria um trabalho mais bem remunerado, já que, como pintor, ele ganharia pouco mas, ao menos, seria independente. Isto confirma a apreciação feita não sobre um trabalho resultante de uma escolha (uma eventualidade evocada como desejável, mas pouco provável), mas sobre a realidade cotidiana de uma sobrevivência assegurada pela obrigação de um trabalho não escolhido, em ruptura com aquilo que seria a "verdadeira vida". Temos a nítida sensação de que haveria aí uma oposição - senão uma contradição radical entre vida e trabalho. A imagem mais forte desta contradição é dada por Jacques, quando evoca um operário que só suporta trabalhar porque passa o tempo todo pensando no momento em que vai abandonar o ateliê, deixando para trás os seus colegas. Esta descrição paradoxal de uma vida condenada ao masoquismo parece uma reflexão que exprime um ódio do eu alienado extremamente impressionante, uma ruptura profunda e praticamente irremediável da pessoa.

#### O trabalho no cinema

Esta ruptura parece, à primeira vista, somar-se, na imagem proposta, a um ponto de vista expresso em uma intervenção no jornal Le Monde de 05 de março de 2003, pelo cinedocumentarista francês Jean-Louis Comolli, na qual procurava demonstrar que, no cinema, as realidades do trabalho estavam ausentes - se não simplesmente denunciadas. Ele utilizava como referência um dos documentos simbólicos do próprio nascimento do cinema, o filme-referência por excelência, filmado e lançado em 1894, La Sortie des usines Lumière. Segundo ele, pode-se ver neste filme operários "dando as costas ao trabalho". Se seguirmos a sua interpretação, poderíamos afirmar, então,

que o trabalho como questionamento pertenceria à origem mesma do cinema devido a um debate que não cessaria de se ampliar e se complexificar e que trata da relação conflituosa entre arte e indústria.

<sup>8</sup> N. T.: Retomada do trabalho nas usinas Wonder.

Perseguindo seu propósito, Comolli evocava um outro filme francês, filmado em uma época que se tornaria simbólica, 1968, e que mostra a Reprise du travail aux usines Wonder8, quando, após uma longa e dura greve, os operários decidem assumir por sua conta a gestão de uma empresa abandonada por seus patrões. Neste filme, uma operária em particular manifesta vivamente seu desprezo pelo trabalho, significando assim claramente um dos aspectos fundamentais desta crise de 1968, durante a qual se expressaram amplamente as posições até então esporádicas e frequentemente reprimidas tanto à direita quanto à esquerda: elas colocavam em questão não somente o valor intrínseco ao trabalho, mas sobretudo o trabalho como valor. Desse modo surgiam os primeiros indícios públicos de uma crise ideológica radical que entraria no complexo das razões que contribuíram à queda da maioria dos regimes comunistas e à formulação cada vez mais exigente de um novo pensamento dominante, o da globalização.

Não é difícil refutar a proposição de Comolli, que parte de uma interpretação muito capciosa do filme Lumière. De fato, ele opera uma extraordinária redução semântica, se não mesmo um falso sentido lingüístico certamente voluntário, identificando a filmagem feita por Louis Lumière de um movimento dos corpos (os trabalhadores saem da fábrica e, encarando a câmera, viram evidentemente as costas à fachadados-estabelecimentos-Lumière-como-local-de-trabalho) com uma ação deliberada por parte dos operários, de recusa de seu trabalho, tal como no exemplo citado mais acima em relação a *Chronique d'un été*.

Muitas operações estão em jogo nesta prestidigitação astuciosa, mas um tanto ligeira. Em primeiro lugar, tratase de uma deturpação de sentido que confunde a descrição de uma ação (ver as pessoas se afastarem de um lugar e então dar-lhe as costas fisicamente) com uma interpretação fundada não sobre esta descrição física, mas sobre sua transferência ao plano de uma imagem verbal altamente significativa e convocada a se tornar o marcador da sequência em questão. Isto significaria dizer que, a cada vez que fecho os olhos, eu expresso uma recusa ou um desejo de fuga da realidade no seu conjunto! É, da mesma forma, uma negação da imagem animada que, desde Vertov e Koulechov, sabemos só fazer sentido quando relacionada a outras imagens por intermédio do realizador e na interpretação que dela faz o espectador. Enfim, há um audacioso esforço que visa, a partir de uma interpretação deturpada com exemplos cuja representatividade é, no mínimo, relativa, estabelecer uma relação definitiva e geral entre o que seria a essência do cinema

e um conceito social central como o conceito de trabalho.

Seria, de fato, muito fácil mostrar a presença do trabalho nos filmes, tanto em ficções quanto em documentários e tanto para mostrar a sua grandeza quanto para denunciar suas alienações e horrores. Da mesma forma, seria possível fazer um longo inventário das realizações mostrando não apenas as condições concretas da produção, mas o universo social, este "mundo do trabalho" cuja presença marca, por exemplo, uma boa parte do que chamamos "realismo poético" francês dos anos 1930, e identifica o "cinema social" britânico à mesma época (Piault, 2000) ou a produção soviética e os grandes filmes sociais norte-americanos dos anos 1940/1950. Dziga Vertov, com L'homme à la Caméra e, sobretudo, Symphonie du Dombass, Walter Ruttmann em Berlin, symphonie d'une grande ville, Charles Chaplin com Tempos Modernos, Fritz Lang e seu Metrópolis, Jean Vigo realizando L'Atalante, ou, ainda, John Grierson desejando "trazer a classe operária para a tela". São alguns nomes dentre os antigos, aos quais eu gostaria de acrescentar alguns filmes e seus realizadores brasileiros entre aqueles que tratam explicitamente e de modo central do trabalho operário: Viramundo, de Geraldo Sarno, Lavrador, de Paulo Rufino, Greve, de João Batista de Andrade, Braços cruzados, máquinas paradas, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, Acidente de trabalho ou A Luta do Povo, de Renato Tapajós, Os

queixadas, de Rogério Correia, Porto de Santos, de Aloysio Raulino, Chapeleiros, de Adrian Cooper, Leon Hirtzman e seu ABC da greve...

É evidente que não é interessante tratar do cinema em geral e, da mesma maneira, não seria interessante listar os filmes que tratariam do trabalho operário, em geral, na perspectiva ilusória de dar sentido ao que seria a relação cinema-trabalho. É provável, igualmente, que não seja possível identificar verdadeiramente uma relação específica desta ordem. Certamente, contudo, o modo de tratar certos aspectos das relações das pessoas com suas modalidades de subsistência nos reenvia, por um lado, às diferentes acepções possíveis dessa relação, mas igualmente a essa questão colocada pelo trabalho nas nossas sociedades dominadas pelo capitalismo. Trata-se, efetivamente, de uma questão política relativa aos critérios de sua identificação e da capacidade de dominá-lo. Uma vez que o trabalho, como atividade singular, distintiva, induz necessariamente a uma reflexão sobre as formas de articulação social que criam condições para sua existência - e que são seus produtos - tanto quanto sobre as ordens decisórias que o geram, há um engajamento eurístico a se interrogar sobre seus modos de representação e, em particular, no cinema. De fato, trata-se, por um lado, de um lugar estratégico para uma explicitação das teorias sociais que operam nas próprias práticas de trabalho, vividas pelos diferentes par-

<sup>9</sup> É estranho que Bernardet, apesar de reconhecer o papel do cineasta na orientação significativa do sentido - papel decisivo qualquer que seja o escolhido, praticado e percebido (o que não é necessariamente a mesma coisa) somente mencione o nome do realizador na página noventa de um livro no qual seu filme é amplamente analisado e mencionado desde a página 15. Minha surpresa aumenta ao perceber que esta é uma prática constante no livro como um todo. Por exemplo, quando Bernardet fala do filme A Opinião Pública, de Arnaldo Jabor, ao qual consagra um capítulo de dez páginas, o realizador permanece anônimo até a última página; dele diz-se apenas "o cineasta", "o entrevistador", ou ainda "o observador". Quando finalmente o nome de Jabor aparece (p.68), não é como o realizador do filme, mas simplesmente por uma frase sua, citada não se sabe nem mesmo onde, por uma certa Maria Rita Galvão, que, para vergonha minha, eu não conheço! A identidade - e, portanto, o trabalho -dos realizadores não deve ser levada em consideração?

ceiros em questão. Trata-se, igualmente, de uma interrogação possível sobre a posição e o papel eventual do cinema, isto é, dos cineastas – tanto quanto da cadeia de pessoas implicadas na produção – com parceiros da situação de trabalho: testemunhas, sem dúvida, mas de qual processo e com que finalidade? Atores, eventualmente, mas de que maneira e em que relações com os outros agentes da situação?

Como assinala Jean-Claude Bernardet - entre outros - a propósito de Viramundo: "O filme não nos encaminha para discutir a reforma agrária, mas para discutir um filme que trata da reforma agrária. O discurso cinematográfico coloca-se em primeiro plano e cria obstáculos à sua apreensão... ele nos lembra constantemente que não é o real, não se identifica com ele, que esse discurso não emana do real, mas é composto com elementos relacionados com esse real e selecionados heterogeneamente pelo cineasta" (Bernardet, 2003, p. 90).9 Está certamente bem claro - e há muito tempo - que a imagem de uma cadeira não é uma cadeira e que o tratamento imagético é, em si mesmo, um lugar de preocupação e de interrogação. Entretanto, se parece efetivamente legítimo pensar que Viramundo não é a expressão absoluta e objetiva - se é que esta possa existir - da reforma agrária, e quaisquer que sejam os diferentes problemas de importância que a realização do filme como tal coloquem, não é menos verdadeiro que se trata de uma reforma agrária que, em

si, pode muito bem ser o objeto de uma discussão no mínimo ocasionada pelo próprio filme, já que ela não é senão um pretexto!

Eu não estou certo de que, qualquer que seja o público, o discurso cinematográfico ocupe sempre o primeiro lugar. Uma das principais características de todo e qualquer discurso é justamente a de ser, ao mesmo tempo, ele próprio e aquilo sobre o que ele fala, mas faz parte igualmente de sua natureza o fato de ser recebido e, logo, caracterizado diferentemente segundo as circunstâncias de sua emissão e o estado de seus receptores. Sou testemunha de que, quando de sua primeira exibição na França, Viramundo suscitou em nós alguns dos questionamentos essenciais que, no plano agrário, ainda preocupavam - apesar das enormes diferenças - os camponeses franceses e ainda preocupam o Brasil... assim me parece!

É preciso, no entanto, ir mais fundo na intenção de Comolli evocada há pouco. Ele, certamente, não procurava encerrar o cinema em uma definição estreita de suas relações com o trabalho: ele buscava, provavelmente – e aí está o ponto sobre o qual me parece útil insistir – questionar uma certa concepção francesa do "cinema de autor", expressa a partir da *Nouvelle Vague* e na esteira da revista *Cahiers du Cinéma*. Esta concepção faz do cinema essencialmente uma "arte", opondo-o, desse modo, a um reconhecimento do trabalho como valor positivo. O triunfo deste cinema

de autor na França corresponde, assim como indicado pelo sociólogo Yann Darré, a uma transformação da sociedade e a uma mudança na natureza dos públicos e de suas escolhas.

No fim dos anos cinquenta, verifica-se uma diminuição significativa (de mais da metade) na frequência das salas de cinema e, segundo Darré: "esta diminuição da frequência é seletiva: é, em primeiro lugar, o público popular que abandona as salas em favor da televisão, enquanto o cinema, legitimado como arte - e não apenas pelos Cahiers du Cinéma - torna-se, por excelência, a prática cultural da burguesia em ascensão, porque ao mesmo tempo legítima e de acesso relativamente fácil... Esta mutação de público favorece a existência do cinema preconizado pelos 'jovens turcos'10, um cinema em que 'se fala sobre aquilo que se conhece', de seu meio, logo, a um público que nele pode se reconhecer" (Darré, 2003, pp. 124-125).

Se assim o é, compreende-se que o trabalho, aquele concebido como atividade alienante da pessoa submetida à opressão dominante do capital, aquele ao qual estaria submetida a classe operária, não mais seja um sujeito privilegiado da narração e que os próprios operários estejam apenas raramente representados. Uma exceção, no entanto – e notável – seria o cinema inglês, cuja produção, ainda que diminuindo consideravelmente, confere importância à descrição da classe operária e da pequena burguesia, como, particular-

mente, nos filmes de Ken Loach. Nesta filmografia, poderíamos perceber uma persistência da tradição "social" do cinema britânico inaugurada nos anos 1930 por John Grierson e sua famosa equipe, no seio da qual se encontravam notadamente Cavalcanti e Flaherty. É verdade que estes filmes mostram sobretudo as conseqüências dramáticas da desindustrialização britânica ao longo da segunda metade do século XX, tratando-se, em certa medida, de uma demonstração do valor do trabalho pela exibicão dos malefícios de sua ausência.

#### Um cinema no trabalho

Vê-se bem, por intermédio dos exemplos precedentes, que não é possível conferir ao que seria o cinema uma identificação genérica, como se houvesse algo na natureza desta forma de expressão que escapasse ao mesmo tempo a seus lugares de exercício, às condições de sua prática e às identidades específicas de seus usuários. É evidente - temos quase vergonha de lembrá-lo - que não se pode, para além de grandes e vagas generalidades, falar do cinema como totalidade com modalidades formais e significantes intangíveis.11 Trata-se de um modo de expressão, de exploração, de descoberta, como a escrita, a palavra ou o gestual, cujos limites, intencionalidades, campos de aplicação e de implicações são eminentemente variáveis e remetem constantemente às circunstâncias e às

<sup>10</sup> N.T. Expressão que designa os jovens que almejam alguma mudança, originária dos jovens revolucionários turcos que tomaram o poder em 1908.

11 Está claro, no entanto, que o cinema como modo de expressão teve um importante significado no momento de sua aparição e que ele alarga as modalidades possíveis dos discursos e das representações. No entanto, continua em aberto a questão relativa, a saber em que medida sua especificidade não residiria, antes de tudo, senão unicamente, na condição de um dos precursores da mundialização das comunicações com as diversas consequências que podemos ou queremos intuir. Como tal ele seria apenas portador das intenções e proposições de mesma ordem que aquelas dos outros discursos, mas ajustadas aos

dados desta mundialização. Ele proporia outros caminhos, mas não necessariamente outros projetos. É bem verdade que, desse modo, ele contribui para uma renovação dos meios de conhecimento e, assim, de seu propósito. O risco será sempre o de o ver reduzido a instrumento, em vez de linguagem.

situações de seu uso. É isto que, infelizmente, parecem freqüentemente esquecer – ao longo de suas tentativas de demonstrações – um grande número de teóricos do cinema e de filósofos desejosos de "tirar a poeira" de sua disciplina, percorrendo os campos de exercício de uma instrumentação "moderna" da comunicação e do desenvolvimento dos saberes.

Podemos então questionar as diferentes maneiras de tratar a questão do trabalho no cinema e tentar identificálas em um contexto particular; por outro lado, não me parece muito pertinente se interrogar sobre o que seria a relação do cinema como um todo com o trabalho em geral. Situar a demonstração, no tempo e no espaço, não diminui a força nem o valor, muito ao contrário, já que permite melhor identificar as práticas e delimitar mais precisamente a importância e os significados. Assim, nos anos 1960, o crescimento da reivindicação por um cinema de autor no panorama francês se apresenta, depois da diminuição do público mencionada acima, juntamente com a manutenção - ou mesmo um aumento relativo - desta frequência em relação aos outros países desenvolvidos. Nestes, o número de salas de cinema, ao contrário, diminui consideravelmente. Esta corrente do cinema de autor, ligada à preservação de uma importante rede de salas de projeção públicas, deveria ser relacionada não somente às premissas do desaparecimento da classe operária como sujeito principal da

história, mas, igualmente, ao alargamento e à padronização dos comportamentos de uma classe intermediária, amplamente urbanizada, e à ampliação do setor terciário. Este será o terreno de difusão de uma cultura mediana internacional, fermento de uma mundialização em curso, mas ainda desapercebida nesta época.

Seria interessante comparar esta situação com a britânica, na qual, contrariamente, as salas de cinema praticamente desapareceram em proveito da televisão. No entanto mantinha-se. apesar da produção cinematográfica muito reduzida, como mencionado acima, um forte interesse pelos dados sociais da transformação da sociedade britânica. Vê-se bem, então, que não se trata do cinema como tal, mas do uso específico de um modo de expressão particular para o qual devemos atentar. Isso não quer dizer que este modo de expressão não tenha limites históricos e/ou sociológicos e que suas condições de exercício não sejam elas mesmas relativas. Depois de tudo, nada comprova até os dias de hoje - muito ao contrário - que conceitos ou categorias como arte, literatura e cinema sejam universais e atemporais, apesar do tipo de naturalização de que são objeto por parte dos pensadores ocidentais...

É isto que nos interessa e com o que devemos nos preocupar, e é justamente a esse aspecto da proposição de Comolli que me atenho, quando ele enuncia sob forma de generalidade uma

posição particular da reflexão sobre o cinema na França, o que, diga-se de passagem, é igualmente significativo de uma certa propensão francesa a se identificar ao geral, se não ao universal. Convém partir da imagem, ou melhor, das séries de imagens em relação, isto é, de uma montagem particular, de uma ordenação específica dos objetos constitutivos de um todo significativo, uma realidade em si cuja apreciação está submetida às condições mesmas de sua percepção, no instante mas também no tempo e no espaço. A minha compreensão, hoje, de uma proposição imagética feita há quarenta anos não é uma tentativa de perspectivação histórica - o que ela também pode ser, bem entendido. Estou aqui, sobretudo, empenhado em tentar, eventualmente, apropriar-me de um significante complexo, polissêmico, cujo esclarecimento hoje não colocará necessariamente em valor as mesmas dimensões que aquelas visíveis e significativas no momento de sua produção.

Nesse sentido, eu me serviria de bom grado da fórmula de Rancière, que qualifica as conseqüências do que seriam as imagens para Deleuze: "As imagens são, então, propriamente as coisas do mundo. Daí se tira uma conseqüência lógica: o cinema não é o nome de uma arte, é o nome do mundo" (Rancière, 2001, p. 148). Trata-se, no entanto, de transformá-la sensivelmente para dizer que um filme (e não o cinema como tal, não mais que qualquer outra forma de expressão) é *uma* proposição para no-

mear um certo mundo, o que modifica amplamente o propósito, ao recusar toda intenção "filosófica", reduzindo o mundo ao que dele pensa o filósofo. É disso que se ressentiam os cineastas da Nouvelle Vague, para os quais o cinema não era uma representação da realidade, mas uma realidade em si; esta era a reivindicação de Truffaut, ao proclamar "o cinema é a vida". Trata-se aí de compreender o filme como um pensamento em ação, possibilidade surpreendente ainda que freqüentemente esquecida de ultrapassar a distinção tradicional para nossa cultura ocidental, dualista ao extremo, entre a reflexão e seu emprego, sua elaboração. É assim que o filme deveria ser a expressão visível e prática de uma reunificação destes domínios, a princípio separados, depois cada vez mais opostos: o trabalho e a vida.

Trata-se de reconhecer em cada filme uma proposição particular, ou antes, um conjunto de proposições que podem se ordenar diferentemente segundo o lugar e o momento onde são recebidos. Paradigma interpretativo, ele introduz no ordenamento momentâneo das coisas do mundo um elemento de realidade suplementar que modifica mais ou menos - mas necessariamente - sua constituição. Trata-se de considerar toda produção imagética - mas também toda forma de criação - um "mais além" da descrição e da análise, uma sugestão para a transformação do espaço vivido no interior do qual ela se desenrola, enfim, como uma interven-

ção, um trabalho sobre o mundo e nele, isto é, uma criação constantemente em curso; a reconciliação definitiva entre a vida e o trabalho que os operários de Chronique d'un été constatavam - com amargura - ser impossível para eles. Nesse sentido, um filme não cessa de viver e de se transformar ou, ao menos, de sugerir diferentes olhares e, logo, diferentes compreensões daquilo que ele propõe. Ele não se propõe à exploração como uma jazida amorfa mas estável, cuja riqueza se revelaria de acordo com as necessidades e o tempo, ou como uma coleção de objetos cuja ordenação poderia variar. Bem ao contrário, tratase de um corpo constituído e complexo de proposições que se esclarecem diferentemente umas em relação às outras segundo os lugares, as ordens, os instrumentos a as distâncias de encontro e de leirura

# O cinema como empreendimento

O cinema, como modo geral de expressão, é capaz de construir uma situação cuja autonomia se manifesta a partir de uma operação concreta de mutação da matéria em representação. Sua capacidade imagética permite se constituir como lugar de encontro de múltiplas experiências. Trata-se, com efeito, de um discurso no mesmo sentido daquele da palavra ou da escrita, que também se configura como uma encenação das coisas do mundo. Ele opera

sobre a realidade das coisas e das pessoas e é o objeto de uma verdadeira produção que o situa no interior do universo industrial e econômico. Possui também uma capacidade de experimentação de uma ordem exterior sobre a qual ele fala, mas da qual é igualmente produto, como objeto e representação, sem para tanto se contentar em imitá-la nem tentar absorvê-la. Ele propõe e dispõe das situações que têm efeito sobre a reflexão; os sentimentos provocam emoções, interrogam. Ele implica pessoas e personagens inventados ou reais que não estão apartados dos espectadores e de suas próprias relações cotidianas, preocupações sociais, políticas, éticas. Ele constrói e desconstrói uma materialidade aparente sobre a qual narra uma certa história, e para a qual propõe, ao mesmo tempo, a conservação, a interpretação e a transformação.

Dizer uma cidade, um apartamento, um acampamento de pescadores, mostrar suas orientações, suas sombras e luzes, franquear os muros, abrir as portas, ultrapassar os limites, interrogar seus habitantes, confrontá-los entre si, provocá-los ou mascará-los, escolher alguns lugares em detrimento de outros, alimentar intrigas ou mesmo produzir a mentira de uma história, como diria Jean Epstein (1974, p. 86). Significar, fazer perceber, sentir, experimentar o tremor das sombras, o ritmo das respirações, os sopros das confidências ou os tumultos das paixões, interrogar a duração, a obscuridade dos atos e dos sentimentos, suscitar diretamente a espera, a inquietude ou a esperança, o desejo e a repulsão, fazer escutar, esperar, desejar, interrogar... O cinema não está dividido como pensava Deleuze - entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Ele é de modo indiscernível e simultaneamente os dois, mesmo quando mais ou menos deliberadamente o realizador ou o espectador tentam privilegiar um aspecto em detrimento de outro.

O que diferenciaria o cinema das demais linguagens seria justamente sua possibilidade de propor uma realidade irremediavelmente sincrética e plural, indefinida, ali onde as outras linguagens tentam constantemente uma reconstrução ordenada por um desejo irreprimível de homogeneidade seletiva, reduzindo a profusão e a ausência de significado do caos universal a lógicas finalizadas, ou melhor, finalistas. Ele é um trabalho constantemente em curso ou, mais precisamente, ele seria o curso de um trabalho, aquele de um questionamento sobre suas próprias origens, aquilo sobre o que ele fala, aquilo que de-mo(n)stra e aquilo em direção a que ele tenta nos direcionar, nós, os espectadores de hoje ou de amanhã, questionados por essas virtualidades imagéticas inquietantes cuja capacidade extraordinária reside em se repetir incessantemente, sem jamais significar a mesma coisa, sem jamais oferecer nem percorrer os mesmos espaços.

O cinema permite se aproximar desta confusão da existência, sem ter a

obrigação de encontrar, ali, um sentido, mas dando ao espectador a oportunidade extrema de se interrogar sobre as maneiras de se acomodar a esta situação e de explorar seus non-sens. Ele pode inventar, se assim o convier, um sentido transitório que não terá jamais outro sentido senão aquele de tranquilizar por um instante, sem jamais convencer de sua necessidade e de uma pertinência que faria dele uma realidade "objetiva". Talvez pudéssemos nos arriscar a dizer que o cinema, como tal, seria a busca incessantemente recomecada, constantemente inacabada da essência de um mundo pra sempre inatingível e constantemente reenviada à pluralidade inumerável de suas existências possíveis. Uma das lições de Eisenstein consistia justamente em incluir a participação do espectador na elaboração significativa de um filme, exprimindo já aí o que proponho para todo empreendimento filmico concebível: algo necessariamente inacabável e, em consequência, tanto como premissa, a não-finalização de toda realidade possível. Este seria, sem dúvida, o caminho provisoriamente específico de uma linguagem imagética, oferecendo simplesmente novos percursos - e não novos objetos - à inquietude das outras linguagens.

A diferença essencial entre a linguagem cinematográfica e as outras linguagens, ao confrontá-las, advém do fato de que a primeira não procura operar uma transferência analítica do mundo a fim de expurgar a diversidade

efervescente para atingir o que seria a ordem regente. Ao contrário, a linguagem cinematográfica propõe a captação de seus múltiplos dados, em todas as suas dimensões possíveis, mesmo aquelas que escapariam à ordem concreta da história. Ela pode, com isso, sugerir o rompimento da continuidade aparente do tempo, assim como das difrações narrativas que atravessam, sem dificuldade, as fronteiras do possível, reconhecido "nos fatos" e no imaginário. Uma definição neste sentido pareceria - ao contrário do que pretendo reconhecer na linguagem cinematográfica uma especificidade genérica; haveria finalmente este "cinema em geral" sobre o qual poderíamos falar como tal.

A bem dizer, trata-se somente de uma disposição estratégica provisória que fez do cinema aquilo que eu evocava ainda há pouco como um signo precursor da mundialização das comunicações e, logo, um instrumento mais suscetível que outros para explorar e reproduzir um amplo espectro das transformações em curso, notadamente

no domínio das percepções e das concepções sobre o espaço. Esta capacidade só lhe é própria por um dado momento, uma vez que ela "dá a ver" às outras linguagens do conhecimento uma reconsideração das concepções orgânicas do mundo da qual irão possivelmente se apoderar. O trabalho deste cinema - constantemente por fazer, constantemente inventado por aqueles que o fazem e por aqueles que o vêem - é o de ir mais além do visível imediato, mais além da reprodução virtual: sua morte não é incerta se ele se torna prisioneiro do que já existe, se ele cessa, portanto, de trabalhar a realidade. Sem dúvida, ele poderia ser, antes de qualquer outra coisa, empreendimento, mas, como tal, ele pode se dedicar com o mesmo afinco tanto à preservação da ordem quanto a seu questionamento.

Rio de Janeiro, julho/agosto de 2004.

Tradução: Roberta Ceva Revisão técnica: Patricia Birman

### Referências bibliográficas

BARONCELLI, Jean de. Le Monde. 27/09/1961.

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

DARRÉ, Yann. Le cinéma, l'art contre le travail. In: Quand la société fait son cinéma. Paris, Mouvements, 27-28, 2003.

EPSTEIN, Jean. Écrits sur le cinéma. Paris: Seghers, 1974.

FRANCE, Claudine de (ed.) Pour une anthropologie visuelle. Paris: Mouton, 1979.

PIAULT, Marc-Henri. Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image. Paris: Nathan, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. La fable cinématographique. Paris: Seuil, 2001.

ROUCH, Jean e MORIN, Edgar (eds.) Chronique d'un été. Paris: Domaine Cinéma 1, Inter-Spectacles, 1962.

ROUCH, Jean. Le cinéma de l'avenir? In: ROUCH, J. e MORIN, E. (eds.) 1962.

\_\_\_\_\_. Cahiers de France. 1979

#### Abstract

In a film produced in 1961, Jean Rouch and Edgar Morin were taking into account a confusion among youth and working class concerning their way of living and notably a feeling of rupture between life and work. Today this way of thinking is gaining a new dimension suggesting a cinematographic dynamic, in which films, escaping from their own authors, could be in a permanent work formulating, producing and interpreting reality.

#### Key words

art, communication, language, relativism, work.

Recebido em agosto de 2004

**Aprovado em** setembro de 2004

## Da linha ao risco duas imagens do trabalho\*

Marco Aurélio Santana



#### Resumo

A idéia do artigo é indicar algumas questões acerca do mundo do trabalho presentes em dois filmes: *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, e *Segunda-feira ao sol*, de Fernando León de Aranoa. Cremos que se pode tomálos como pontos instigantes e sugestivos para uma reflexão acadêmica acerca de dois momentos distintos da história do trabalho no sécu-

lo XX, bem como seus possíveis rumos no século XXI. A partir de pontos de vista específicos, Chaplin faz uma excelente fotografia do trabalho no mundo moderno, assim como Aranoa, que nos leva a pensar as atuais condições deste mesmo centro, agora em franco processo de transformação e, por que não dizer, de erosão. Nosso interesse aqui é verificar pontos de contato entre alguns tópicos presentes tanto na discussão acadêmica do trabalho na modernidade e na pós-modernidade como nos filmes que analisamos, utilizando alguns operadores da sociologia do trabalho.

#### Palayras-chave

trabalho, trabalhadores, cinema, imagem.

A imagem do trabalhador industrial tem sido uma imagem forte, sustentando muitas ideologias (...). Isso ocorreu marcadamente na terceira e quarta décadas do século XX, quando uma imagem heróica do trabalho manual foi desenvolvida por intelectuais e instituições trabalhistas (...). Com a virada do século, em um cenário de entidades sindicais derrotadas ou em recuo, e de mercado de trabalho profundamente fragmentado, nenhuma "imagem do trabalho" coerente parece estar a nosso alcance.

Huw Beynon

<sup>\*</sup> Gostaria de agradecer a Roberto Mosca pela sugestão e estímulo à publicação e a Rogério Ferreira pelo lembrete.

### Apresentação

' Um ótimo exemplo deste tipo de iniciativa, para o caso britânico, é Rowbotham e Beynon (2001).

2 Modern Times, EUA/1936, 88 min. Elenco: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Tiny Sandford, Chester Conklin, Hank Mann, Stanley Blystone, Al Ernest Garcia, Richard Alexander, Cecil Reynolds, Mira McKinney, Murdock MacQuarrie, Wilfred Lucas, Edward LeSaint, Fred Malatesta. Fonte: (http://www. webcine.com.br/ filmessc/ modernti.htm#l.

3 Los Lunes al Sol/ Mondays in the Sun, ESP-FRA-ITA/2002, 113 min. Elenco: Javier Bardem, Luis Tosar, José Ángel Egido, Nieve de Medina, Enrique Villén, Celso Bugallo, Joaquín Climent, Aida Folch, Serge Riaboukine, Laura Dominguez, Pepo Oliva, Fernando Tejero, Andrés Lima, César Cambeiro. Fonte: [http:// www.webcine.com.br/ filmessi/lunessol.html.

Ao longo de toda a sua trajetória, o cinema tem mantido uma relação bastante próxima da temática do trabalho. Poderíamos listar aqui um semnúmero de filmes nos quais trabalho e trabalhadores ora servem de pano fundo, ora têm papel central no desenvolvimento da narrativa. Porém, infelizmente, não são muitas as análises acadêmicas, no campo da sociologia do trabalho, desta relação<sup>1</sup>, para dela retirar frutíferas idéias, críticas e sugestões.

A idéia deste ensaio é indicar algumas questões acerca do mundo do trabalho presentes em dois filmes: Tempos Modernos, de Charles Chaplin2, e Segunda-feira ao sol, de Fernando León de Aranoa.3 Ressaltamos que não tomaremos os filmes como retratos acabados e fiéis dos dois momentos em que foram feitos, mas como representações imagéticas determinadas de um dado período histórico. Eles serão utilizados como pontos instigantes e sugestivos para uma reflexão acadêmica acerca de dois momentos bastante distintos da história do trabalho no século XX, bem como de seus possíveis rumos no século XXI. A partir de seus pontos de vista, Chaplin faz uma excelente fotografia do trabalho no mundo moderno, assim como Aranoa, que nos leva a pensar as atuais condições deste mesmo centro, agora em franco processo de transformação e, por que não dizer, de erosão.

Temos claro que os filmes são visões particulares de agentes específicos e que poderíamos, talvez, "montar" um outro tipo de cenário sobre os mesmos períodos, escolhendo outros filmes. Porém, a perspectiva e a limitação não são peculiaridades apenas do cinema. A sociologia do trabalho também cultiva extensos (e intensos) debates acerca da maneira mais adequada de se analisar as realidades do trabalho. Neste particular, pode-se dizer que, dependendo das "peças" utilizadas, os autores montam "cenas" diferentes de um mesmo tema.

Obviamente, não se estará com a pretensão de uma abordagem exaustiva dos dois filmes, que se abrem a infindáveis análises, a partir dos mais variados aspectos. Só de forma mais incidental se fará algum tipo de menção ao espaço cinematográfico ocupado pelos filmes e seus diretores. O interesse aqui é verificar pontos de contato entre alguns tópicos presentes tanto na discussão acadêmica do trabalho na modernidade e na pós-modernidade como nos filmes aqui analisados, lançando mão, em certa medida, de alguns operadores utilizados pela sociologia do trabalho.

# Trabalho e trabalhadores em tempos modernos

O filme Tempos Modernos, de Charles Chaplin, pode ser tomado como uma boa exemplificação das condições de vida e trabalho no sistema de produção fordista. Como indicado por Harvey (1993), a implantação do chamado fordismo é muito mais complexa do que faz supor a mera apropriação do nome de Henry Ford para o processo. Sem diminuir a contribuição de Ford, devese dizer que além de ser o introdutor do sistema de um dia de trabalho de oito horas com o pagamento de cinco dólares aos trabalhadores da linha automática de montagem de carros de sua fábrica, ele na verdade articulou, de forma particular, algumas tendências que já pairavam em sua época.

Para além do uso de inovações tecnológicas e organizacionais, bem como do formato corporativo nos empreendimentos de que Ford se apropriou e que já estavam em curso, muitos desde o século XIX, vale lembrar a apropriação que ele faz das idéias de Frederik W. Taylor centradas na noção de administração científica. Taylor, julgando o trabalhador um ser indolente, advogava uma radicalização do processo de separação entre a concepção e a execução do trabalho (à gerência caberia o trabalho intelectual e ao trabalhador, o manual). Defendia uma decomposição minuciosa do processo de trabalho em movimentos e tarefas fragmentadas e rigidamente controladas pelo tempo, resultando em um maior grau de hierarquização e desqualificação no interior do processo de trabalho, tudo isso disposto em uma linha de montagem e com recompensa salarial separada do esforço empreendido pelo trabalhador.

Desta forma, se articulam, como idéias formadoras da singularidade do fordismo, a separação entre concepção/ execução, a fragmentação/rotinização/ esvaziamento das tarefas; a noção de um homem/uma tarefa com especialização desqualificante; o controle do tempo de execução das tarefas estritamente orientadas por normas operacionais em um processo no qual a disciplina se torna o eixo central da qualificação requerida; pouca ou nenhuma aceitação do saber dos trabalhadores, visando contribuir para a melhoria do processo produtivo e, consequentemente, do produto; e produção em massa de bens a preços cada vez menores para um mercado também de massa.

Chaplin vai ao centro deste universo em *Tempos Modernos*. Embora tomado como mais um filme com a marca da comicidade de Chaplin – que ele, por seu formato e roupagem, realmente possui –, gostaríamos de tomar, entre as muitas existentes, outras dimensões de conteúdo trazidas pela película. Passemos a elas.

Partimos da idéia de que tanto no filme como no momento histórico do cinema em que ele foi feito, Chaplin trata de forma crítica da questão do tecnicismo na sociedade moderna. O filme, de certa forma, reflete a própria experiência de Chaplin à época da filmagem (Leprohon, 1961). Recém-saído do sucesso de seu filme anterior (*Luzes da cidade*), Chaplin enfrentou o ceticismo devido ao desenvolvimento do cinema falado, que muitos indicavam

4 Com Tempos modernos, Chaplin já garantira a indicação de que, mesmo em meio ao cinema falado, e às novas subjetividades e sensibilidades por ele produzidas, o cinema mudo poderia ainda ter seu espaço. Chaplin, inclusive, faz uma incorporação satírica da fala neste filme. Mais do que submeter o cinema mudo e sua estética ao formato do cinema falado, ele submete a fala a outras formas de linguagem. No filme, a fala aparece como grunhidos, às vezes sem sentido, às vezes de forma periférica e marginal nos comandos do dono da fábrica. Lembrar a cena em que Chaplin, instado a cantar e sem as anotações da letra da música, que perdera, é obrigado a improvisar e "cria" uma letra sem sentido, mas que é bem aceita ao final, iá que o central não estava ali na letra cantada, mas no sentido que ele compunha com dança, gestos, ritmos.

> <sup>5</sup> Isso será verbalizado, no futuro, no filme *O grande ditador* (1940), quando Chaplin profere a



Extraída de http://geocities.yahoo.com.br/d10g0/todosovelhas.jpg

como a morte da forma anterior de se fazer cinema. Ele conseguiu mostrar que, em termos da produção e recepção da experiência artística, a técnica deve ser vista como um meio que não deve obscurecer o conteúdo. O sucesso conseguido com o filme Luzes da cidade garantiu à proposta artística de Chaplin uma vitória sobre o ceticismo daqueles que indicavam a pura necessidade da nova técnica sobre a anterior, no sentido de maior qualidade. Os arautos dos novos tempos tiveram de se contentar com a demonstração de Chaplin sobre as variadas formas de sensibilidade humana e suas possibilidades de transmissão.4

A "vitória" de *Luzes da cidade* garantiu um bom espaço de ação a Chaplin em *Tempos modernos*. Se ele representava a luta de seu autor, na vida real, contra as imposições acríticas e ufanistas do tecnicismo, o que se representa no filme está no mesmo universo de sentido.<sup>5</sup>

De nosso ponto de vista, o filme mostra as formas pelas quais o homem na sociedade capitalista desenvolveu

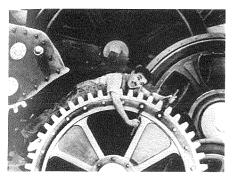


Extraida de http://geocities.yahoo.com.br/d10g0/engrenagem.jpg

um fetiche sobre a técnica e seus resultados. O homem deve ser substituído pela máquina, quando ele mesmo não deve virar uma espécie de máquina. A rotinização e o esvaziamento das dimensões criativas e societárias do trabalho surgem, entre outras, como facetas imediatas deste tipo de experiência, que se espelha por todo o corpo social. O tecnicismo, a burocratização e a alienação são as tônicas.

No filme, Carlitos, trabalhador – e aqui vale a ressalva, pois o "doce vagabundo" de outrora "entra", se "submete", ao mundo do trabalho –, percorre uma verdadeira odisséia no interior e no exterior da fábrica. A incessante tentativa de transformá-lo em uma máquina repetitiva, um "trabalhadorboi" *taylorista*, o acompanha por praticamente todas as cenas. A cena de abertura, alternando entre um rebanho de ovelhas e os trabalhadores entrando na fábrica, é bastante significativa.

Na sempre presente linha de produção que não pára, Carlitos (e seus pares) repete incansavelmente "o apertar



Extraída de http://www.webcine.com.br/filmessc/modernti.htm

de parafusos", em um gesto que o acompanha repetitivamente fora da linha e que lhe serve de enquadramento do mundo. Ele chega a ser "engolido" pelas grandes engrenagens que movem a linha.

A velocidade da linha é comandada de "cima" pelo dono da fábrica, que ordena ao capataz a aceleração da mesma de acordo com a produção, e os gerentes garantem que os trabalhadores executem a aceleração, acompanhando a linha. Sem praticamente sair de seus lugares, os trabalhadores vão seguindo o ritmo no mesmo ponto, sem saber o que produzem, seu produto final. Nem eles, nem o público saberão, afinal, qual o produto final da fábrica. Eles executam tarefas pré-definidas, repetitivas, em um ponto da linha e só.

O controle do tempo aqui é um aspecto central da produção. Logo na abertura do filme, Chaplin põe um grande relógio. A marcação do tempo estará presente por praticamente todo o filme. A regulação do tempo supera tudo. Ela dá ritmos à própria vida biológica do trabalhador e a sua sociabi-

lidade. Na cena em que estão desenferrujando as máquinas, Carlitos ajudava um outro trabalhador que ficou preso nas engrenagens no conserto da máquina; porém, pára de ajudá-lo quando o apito da fábrica indica a hora do almoço e só recomeça o auxílio quando o apito diz que é hora do trabalho.

O controle do tempo de trabalho se dá de forma quase absoluta, fechando os possíveis poros de tempo morto de trabalho. Mesmo quando vai ao banheiro em busca de relaxamento, Carlitos é "chamado" pelo dono da fábrica, que o observa através de uma tela, antecipando o *Big Brother orwelliano*.

Tanto controle e esforço levam Carlitos ao esgotamento psíquico. Quando consegue escapar da fábrica, cai nas malhas da medicalização, e depois da polícia. Fábrica, polícia, médicos, com esta rede a cercá-lo, são poucos os poros que sobram a esse homem nesse sistema de "jaula de ferro".

Uma das indicações de possibilidade de questionamento desse sistema, apresentada por Chaplin, reside na união e no protesto dos trabalhadores. Isso lhe valeu, inclusive, assim como no filme, a pecha de *bolchevista* nos Estados Unidos da época (Leprohon, 1961). Porém, há uma "deixa" crítica de Chaplin que não pode passar sem ser apontada. O protesto acaba sendo feito de forma mecânica pelos operários-máquina, que segue cegamente quem lhes levante a bandeira. Ele parece apontar que romper com aquele sistema seria romper também com for-

máxima contra o processo de maquinização do homem que o levava à insensibilidade na realização de sua humanidade.

mas que, ainda que de reação a ele, haviam sido geradas em seu interior, trazendo sua estampa.

Os trabalhadores, desempregados ou não, aparecem protestando coletivamente no filme; primeiro como desempregados, depois, assim que as fábricas reabrem e os contratam, já como trabalhadores empregados. Era o tempo das "grandes massas" organizadas. Por diversas vezes aparece a idéia de "massa", de coletivo, no filme. O confronto com a polícia é uma constante nas duas formas de mobilização. Em meio a um deles, inclusive, um desempregado – o pai da amada de Carlitos – morre assassinado pela polícia.

Aliás, pelo filme de Chaplin acompanhamos a trajetória dessa "massa" através das crises do capitalismo que abrem e fecham fábricas, transformando a vida dos trabalhadores da noite para o dia. Não é à toa que durante uma das crises de recessão, o trabalhador encontra um de seus ex-amigos de fábrica efetuando um assalto. O mesmo diz que não é um ladrão, mas que a necessidade o levou a cometer tal ato. É o caso também da filha de um desempregado, que vive de pequenos furtos para alimentar a família. No capitalismo, mesmo em um momento de promessas de integração de todos, há os que ficam à margem. Isso fica claro na cena em que, quando as fábricas voltam a contratar, só alguns são aceitos de volta; muitos ficam no portão sem saber que fazem parte do exército industrial de reserva.

Além disso, na crise, os trabalhadores são lançados em busca de outras formas de sobrevivência. Desempregado, o trabalhador vive de bicos, realizando diversas outras atividades em oficinas, vigilância etc. Para conseguir concretizar plenamente seu amor por uma bela jovem - concretamente em termos de constituir família, ter um lar, bens materiais etc. -, o trabalhador precisa, mesmo após ter "abandonado" aquele sistema, "entregar-se" novamente a ele. Em meio à cena em que observa o que seria um casal perfeito, plenamente adequado e incorporado a um "sistema perfeito", o trabalhador diz, jogado com sua amiga na sarjeta e antes de ser expulso por um policial, que teria aquela vida: "nem que tenha de trabalhar". Talvez sonhe com a realização via trabalho em abstrato, e tenha de realizar tal sonho na forma capitalista, redutora e exploradora do trabalho concreto. Assim, parece que a sua "realização" ou se fará "por dentro", ou não se fará. O sistema social e produtivo fordista poderia oferecer isso aos trabalhadores a ele integrados e submissos. Por isso, os trabalhadores se esmagam nas portas das fábricas em busca de um lugar.

Porém Chaplin parece guardar a idéia de que a utopia, fundamental por ser constitutiva de horizontes imagináveis – e, por isso mesmo, possíveis –, precisa ser mantida. A busca de um novo projeto poderia transcender o "estado de coisas vigente". Carlitos e sua jovem amada, atrelados por um sen-

timento comum, terminam por caminhar em uma estrada, em busca de um outro mundo possível, guiados pelo sol radiante de uma nova manhã.

# Trabalho e trabalhadores em tempos pós-modernos

Nas últimas décadas, o mundo do trabalho passou por mudanças profundas, fazendo mesmo crer que o trabalho, "vertebrador" da sociedade moderna, havia perdido sua centralidade. Em tudo e por tudo, parecíamos entrar em um mundo novo, precário e instável.

Bastante esquematicamente, poderíamos indicar as principais transformações na esfera produtiva: em um cenário crescentemente globalizado, de abertura de mercados e de forte competição internacional, as unidades produtivas de grande porte ficam mais "enxutas" e aumentam a produtividade (a chamada lean production); a atividade produtiva passa a exigir trabalhadores polivalentes/flexíveis que, de posse de ferramentas flexíveis, teriam como resultado de seus trabalhos um produto flexível; a parcela do trabalho fora do "foco" principal da empresa passa a ser subcontratada a outras empresas (ou terceirizada); o setor industrial perde volume diante do setor de serviços e a flexibilização das atividades produtivas leva também a um aumento da precarização nos contratos de trabalho; na esfera sócio-política, os sindicatos passam a lutar para se desvencilhar de uma realidade marcada pelo grande porte, pela exterioridade às empresas, pela rigidez e pelo enfrentamento direto, que os estava levando a uma diminuição na sindicalização e a uma dificuldade de competir em velocidade e adequação aos impasses trazidos pela nova realidade. Junte-se a isso o desemprego de longa duração e a informalização que corroem grandemente o poder de mobilização das entidades sindicais.

No filme de Aranoa, algumas destas questões, referentes aos efeitos perversos destas mudanças que têm preocupado os estudiosos da sociologia do trabalho, são apresentadas de forma irretocável. Da América - do pós-crise de 1929 e de entrada no New Deal dos anos 1930 -, saltamos para a Espanha, sob as exigências da União Européia dos anos 2000, modernizada e global. Aí não temos uma massa de trabalhadores a serem "devorados" no interior das fábricas, mas um grupo daqueles que acabam de ser delas enjeitados como refugo. O mundo das grandes usinas e de suas engrenagens aparentes (ou não) parece haver passado.

A "massa" só aparece no início do filme, enfrentando a polícia contra o fechamento dos estaleiros onde trabalhavam. Nestes termos, não veremos mais "coletivo" algum. É aí, e só aí, que os trabalhadores aparecem como um coletivo, ainda que idealizado, dos "tempos modernos". Unidos, fortes, organizados e combativos. Porém, como uma ironia, esta parte abre o

filme e depois só temos os trabalhadores como que isolados, sem enfrentamento, só aquele para sobreviver sem o antigo emprego. É como se aquela imagem da "luta coletiva" ficasse no passado. Uma nova era surgiria a partir dali.

O único lugar em que se agregam não é mais a fábrica, mas um bar - não por acaso chamado Naval -, que se torna o ponto de partida e chegada. Tristeza, dor e alegria são compartilhadas por trabalhadores desempregados. Um é valentão, conquistador e orgulhoso (Santa) e está às voltas com a justica por ter quebrado uma luminária durante os conflitos com a polícia. O outro, alcoolizado e doente (Amador). Um terceiro (Lino), busca se adequar às novas demandas de "qualificação" e "aparência", pintando o cabelo e enfrentando os "jovens" no mercado de trabalho. Um quarto (José) tenta conseguir auxílios financeiros nos bancos para seguir "tocando a vida" e salvar seu casamento com Ana, que mantém a casa com trabalho temporário. Um quinto (Serguei) é imigrante do leste europeu. Outros dois se "adequaram", à sua maneira, ao "novo mundo": um (Rico), abrindo o boteco no qual eles se encontram; o outro (Reina), como agente de segurança. Os dois últimos, talvez por terem "conseguido" algo, acabam por sofrer uma certa crítica dos demais "inadequados", principalmente por terem, ao longo da mobilização, aceitado o acordo com a empresa e "saído melhor" da história.

<sup>6</sup> Em um de seus estaleiro, Santa encontra um perambula entorno, e lhe de alguns junkies.

A fábrica, um (uns) estaleiro (s) fechado(s), que só está presente em algumas poucas cenas, não parece ter centralidade concreta, física, embora seja "carregada" constantemente nas memórias daqueles desempregados. Aliás, aparece mais como um elemento fantasmático, ou uma Meca desencantada (ou de outro encantamento), para onde os trabalhadores desempregados voltam. Não mais para conseguir empregos, mas como que não acreditando no que aconteceu depois de tantos anos ali trabalhando, ou porque nela, suas vidas tinham algum sentido, que parece ter sido roubado.

Algumas cenas são sintomáticas disso. Em uma delas, Santa volta ao estaleiro e, situando-se embaixo de uma carcaça abandonada de navio em construção, a "batiza" com uma garrafa de refrigerante.6 Na outra, José vai ao estaleiro e tenta conseguir algum tipo de documentação que comprove que ele trabalhava lá e que foi despedido. Só encontra um estafeta em uma sala amontoada de documentos empoeirados e sem serventia, ao menos para ele. Era como se ele, apesar de todos os anos de trabalho, não tivesse "rastro". Nesta mesma cena, Santa pega uma máscara de proteção e coloca no rosto, como se lembrasse dos tempos idos.

Em meio a tantas perdas, a própria noção de tempo dos trabalhadores se embaça. Em um dado momento, um pergunta ao outro que dia da semana é aquele. Como não têm mais os marcadores do trabalho, como jornada, roti-

poucos retornos ao deficiente mental que fregüentemente pelo pergunta se há algum movimento. Ele lhe responde que apenas



Extraída de http://www.pantalla.info/pel/6811.html

na, controles, que também funcionavam como vertebração de seus cotidianos, eles ficam "perdidos" em dias sem fim. Por isso, ao mesmo tempo em que podem se dar "ao luxo" de passar uma segunda-feira ao sol, vêem suas vidas entrar em entropia.

A área ao redor dos estaleiros se parece com um parque temático de eras ancestrais. Grandes e abandonadas estruturas. Segundo se depreende do filme, os estaleiros foram fechados para serem transferidos à Ásia, porque seu "espaço físico" interessava aos novos empreendimentos do mundo transnacional dos serviços e do consumo. Os trabalhadores lutam pela manutenção de seus empregos, mas nada conseguem. Os empregos são "transferidos" para um lugar distante, a baixos salários, deixando os trabalhadores para trás. Move-se o trabalho, mas não os trabalhadores. O deslocamento de empresas causa um tipo de desemprego bastante diferente daquele gerado pela crise conjuntural de firmas e setores. Nesse caso, não se trata de ser reincorporado quando a crise passa, pois as empresas foram deslocadas.

Os trabalhadores - os do filme, como muitos da vida real - ficaram para trás, como um elo perdido. Aparentemente, os operários fordistas não podem fazer sua transição para o novo sistema, ou porque são "velhos" demais como Lino, ou "críticos" demais como Santa. Só alguns poucos escapam. Aparentemente, suas longas trajetórias como trabalhadores fordistas são completamente esquecidas, como na cena em que Santa diz que poderia consertar uma determinada peça e Reina dúvida. Santa tem de lembrá-lo acerca de seu passado naquele tipo de conserto dentro do estaleiro, perguntando-se "para que serviram todos aqueles anos"?

E nossos "companheiros" sonham? Sim, sonhos solitários e coletivos. Cada um deles parece ter seu sonho individual, que não ultrapassa os limites de sua sobrevivência. Sonham com emprego, vida estável etc. Só Santa (a verdadeira herança viva, profissional e política do fordismo) parece ter um sonho coletivo com uma idílica Austrália, onde há terra, trabalho, garantias, futuro para todos. Em uma segunda-feira ao sol, Santa, olhando o mar, fala a Lino de uma Austrália quase mítica, que deveria ser um exemplo, alguma coisa diferente do que eles enfrentavam em seu "desterro" na Espanha.

Se sonham com a Austrália, têm de dar conta, entretanto, de suas sobrevivências no momento. Seriam as saídas solitárias? Os trabalhadores aparecem sempre fazendo algo solitário em termos de trabalho ou à pro-

7 Como a história do imigrante Serguei. Os imigrantes - que não poderiam estar ausentes de um cenário do trabalho na Europa contemporânea -, que escaparam de seus países em "grupos", mas de forma "solitária" e em muitos casos "ilegal", acabam por também se verem sem saída no "novo mundo", que lhes parecia melhor aue seus países.



Extraída de http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/ segunda-feira-ao-sol/segunda-feira-ao-sol.htm#Imagens

cura dele. O temporário ou precário é a tônica. Ora distribuindo panfletos, ora de babysitting, embalando peixes, ou como vigilante terceirizado, eles sempre aparecem como intimidados pela situação do entorno. Ana, trabalhadora temporária, aparece dizendo que aquele emprego era melhor que nenhum. Apesar de precários, aqueles são os tipos de trabalho que lhes são oferecidos e que os mantêm.

Até a revolta aparece "solitária". Santa, punido pela lei, paga a indenização pela quebra de uma luminária e, na volta, quebra outra; sente-se vingado e diz estar "muito melhor agora...". Ana, após uma pequena parada na linha de embalagem (a linha de "montagem" dos velhos tempos continua lá!), é "ameaçada" pelo gerente e "revida" cuspindo no interior de uma das embalagens.

As máquinas sindicais, como outras quaisquer de representação coletiva, são completamente omitidas no filme, tendo uma ou outra menção esparsa. Se em termos mais "políticos" o coletivo parece ausente do filme, em ter-

mos de sociabilidade e solidariedade ele ainda está lá. Apesar de sempre pelas margens e pelas "sobras", graças ao auxílio de uns aos outros, eles vão conseguindo permanecer integrados e "usufruindo" dos frutos da sociedade, ainda que sempre melancolicamente.

Desempregados, não têm condições de assistir aos jogos no estádio, mas como Reina é segurança do local, ele permite a entrada do grupo, que pode assistir ao jogo do teto do estádio. Porém, os trabalhadores assistem ao jogo pela metade, já que um telhado os atrapalha; os melhores momentos da partida eles não podem assistir, ainda que vibrem com os demais torcedores. Aqui não pode escapar a metáfora de que "desempregados" vivem a vida "pela metade", ainda que estejam no mesmo "estádio" e "vibrando" com os demais.

Outro exemplo claro está no momento em que, ao substituir a filha de Rico como babysitter, sem que os patrões saibam, Santa convida seus amigos para uma noite de drinks e conversas no quintal da casa. José se impressiona com o tamanho e a riqueza da casa e acaba por roubar de lá um par de sapatos para Ana, sua mulher. O mesmo Santa se preocupa com o estado dos demais, principalmente com o de Amador, que acaba por se suicidar.

O suicídio de Amador, inclusive, dá uma dimensão coletiva às ações do grupo, que, por incentivo de Santa e bêbados, resolvem "furtar" a barca sintomaticamente chamada Lady Espanha - na qual eles iam e vinham, ao



Extraída de http://www.publispain.com/posters\_de\_cine/Los\_Lunes\_Al\_Sol.htm

longo do filme, em busca de trabalho, para soltar as cinzas do amigo na água. A barca acaba à deriva e eles, espontaneamente, deixam os trabalhadores à espera da barca que os levaria ao trabalho naquela manhã. Ficam todos no cais a olhar a barca à deriva com seus desempregados dentro, como se fossem a própria sociedade a se debruçar atônita sobre seu presente, percebendo nele as possíveis raízes de um futuro insustentável.

### Dilemas modernos e pósmodernos do trabalho

O que nos mostram os filmes? A comparação de conteúdo dos mesmos pode lançar luz não só sobre as diferenças de período e estágios de desenvolvimento capitalista, mas também sobre algumas semelhanças estruturais que vêm acompanhando a trajetória deste sistema em suas diversas formas.

Podemos pensar por meio dos filmes todas as possibilidades que, embora docilizadas e feitas de forma sutil, vão transformando os que têm emprego em seres-máquina, ainda que pretensamente multifuncionais, instabilizados pelas novas condições de trabalho, e os que lutam por um emprego em "sombras" pálidas e ansiosas, que têm sua aparição tanto nas frias cifras do desemprego global quanto nas dolorosas e infindáveis filas de emprego. A instabilidade e o desemprego sempre existiram, mas agora têm nova qualidade e quantidade, transformando a questão social em "nova" questão social.

Apesar de sua carga negativa, de peso, fardo, sujeição, não se pode esquecer as positividades do trabalho como constituidor de subjetividade e sociabilidade. "Formados" no interior de um determinado sistema, os trabalhadores não deixam de trazer suas marcas. Estas ficam, mesmo quando este mundo "já passou". Por serem peças desta engrenagem, ficam "obsoletos" com o seu fim. Não cabem no "novo mundo". Não ficam apenas com as marcas das doenças ocupacionais no corpo e na mente, como o trabalhador de Chaplin. Ficam com as marcas das relações e da cultura que constituíram dentro daquela civilização, como no filme de Aranoa. Não dependeriam dela se no estágio seguinte também tivessem seu lugar. Mas não têm. Só alguns se salvaram. Depois da linha, o risco.

Há sempre os que estão à margem. Porém, se antes eram pensados como possíveis de serem integrados em algum momento, hoje aparecem como descartáveis, seja por aparência, formação, idade etc. O elenco de possibilidades de descarte aqui parece não ter fim. Talvez por isso só um dos personagens de Aranoa siga buscando um emprego como o anterior, ainda que em setores mais "modernos". Os outros ou "pegam" o que vem pela frente ou se entregam totalmente às margens. Diríamos que não são livres nem para ser escravos.

As formas de controle sobre os trabalhadores são uma constante, das mais explícitas às mais sutis. Hoje, entre as muitas coisas que nos poderiam servir de exemplo, pode-se indicar que, assim como ontem, controla-se o tempo e os ritmos de quem está "dentro" das empresas (ou tenta entrar nelas) e se joga a polícia contra os que estão de "fora" (e não conseguirão entrar). Para os que estão "dentro", as longas jornadas (ainda que combinadas) e os ritmos acelerados de produção têm gerado uma massa de trabalhadores doentes. A liberdade, da qual só se percebe apenas a faceta da insegurança, tem gerado angústia, estresse e depressão. Fomos nos transformando na sociedade do risco e do Prozac.

Para os que estão "fora", a conformação no desterro silencioso (da sobrevivência não-reivindicativa), ou a manifestação, micro e macro, que pode levá-los às cadeias. Aliás, ao redor do globo, estas incham de populações marginalizadas pela sociedade e pelo mundo do trabalho (Wacquant, 2001a), e as leis de repressão se ampliam e enrijecem diante do enfraquecimento e da flexibilização da legislação trabalhista, que gera um verdadeiro desamparo, jogando os trabalhadores em um mundo *precário e instável*.

A idéia mesma de exclusão deve ser recolocada em foco. É esquemático achar que a sociedade produz incluídos, que estariam em seu interior, e os excluídos, aqueles que estariam fora dela. Embora válida, esta idéia deve se ampliar, permitindo alcançar as novas dimensões do problema. Não queremos com isso dizer que esse processo se dá de forma igual para todos, mas que se deve perceber que as noções de "risco", "instabilidade" e "precariedade" foram estendidas para o corpo social, cobrindo mesmo aqueles que estariam supostamente no centro da sociedade, em posições, profissões e relações antes pensadas seguras, protegidas e estáveis (Rosanvallon, 1998).

Analisando os dois momentos refletidos nos filmes, vemos de forma bastante eloqüente a monta dos dilemas que enfrentamos como sociedade. Não seria o caso de promover cenários meramente sombrios. Os dois filmes são, a sua maneira, dramáticos e otimistas. Os destinos da humanidade não estão estabelecidos. Eles ainda estão em disputa. Neste quadro, algumas questões nos parecem importantes.

Como ficará esta "civilização", que vinculou grande parcela de sua sociabilidade ao trabalho e agora prescinde dele, atribuindo-lhe um papel secundário? Durante muito tempo, foi do trabalho que espraiaram movimentos universalizantes de direitos para toda a sociedade. Será a sociedade, agora prescindindo daqueles atores, capaz de formular novos direitos inclusivos ou continuará acelerando o passo atual em direção a novas desigualdades e ao aumento da exclusão?

Cotejando os filmes, podemos perceber bem que uma solução para os dilemas do trabalho hoje não pode ser obtida em uma busca idílica de um passado de trabalhador-boi, de pão e circo, mas sim em um futuro ainda a ser construído, no qual os trabalhadores não sejam nem "bois", nem "descartáveis". Os dois filmes terminam em "novas manhãs". Uma, de Chaplin, de "sol radiante" e de "caminho aberto"; a outra, de Aranoa, com a barca à "deriva". As duas nos podem ser sugestivas.

### Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BEYNON, Huw. Images of labour/images of class. In: ROWBOTHAM, Sheila e BEYNON, Huw. (orgs.) Looking at class: film, television and the working class in Britain. Londres/Nova York: Rivers Oram Press, 2001.
- CASTEL, Robert. As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALON, Pierre. La nueva era de las desigualdades. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- LEPROHON, Pierre. Charles Chaplin. Madri: Ediciones Rialp S.A., 1961.
- MARTINS, Heloísa e RAMALHO, José R. (orgs.). Terceirização: diversidade e negociação no mundo do trabalho crise e mudança no final do século. São Paulo: Hucitec/Nets-Cedi, 1994.
- RAMALHO, José Ricardo. Trabalho e sindicato: posições em debate na sociologia hoje. Dados, n. 4. Rio de Janeiro, vol.43, 2000.
- ROSANVALLON, Pierre. A nova questão social. Brasília: Instituto Teotônio Vilela, 1998.

ROWBOTHAM, Sheila e BEYNON, Huw (orgs.). Looking at class: film, television and the working class in Britain. Londres/Nova York: Rivers Oram Press, 2001.

SANTANA, Marco A. Trabalho, trabalhadores e sindicatos em meio ao vendaval contemporâneo. *Dados*, n. 2. Rio de Janeiro, vol. 43, 2000.

WACQUANT, Loic. As prisões da miséria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a.

\_\_\_\_\_. Os condenados da cidade. Rio de Janeiro: Revan/Observatório IPPUR/Fase, 2001b.

#### Abstract

The idea of the article is to indicate some questions about the world of work that are present in two films: Modern Times, by Charles Chaplin, and Los Lunes Al Sol, by Fernando León de Aranoa. We believe that it is possible to take them as thought-provoking and suggestive points for an academic reflection about two distinct moments in the history of work in the

20th century, as well as its possible ways in the 20th century. Starting from specific points of view, Chaplin makes an excellent photography of work in the modern world, as well as Aranoa, who leads us to think about the present conditions of this same center, now in an advanced process of transformation, and why not say erosion. The interest here is to verify

points of contact between some topics that are present either on the academic discussion of work in modernity and in post-modernity, as it is in the films that are analyzed here, in certain way, using some operators of sociology of work.

#### Keywords

work, workers, cinema, image.

Recebido em

março de 2004

Aprovado em

agosto de 2004

## Trabalhadores na era neoliberal:

## o cinema de Ken Loach

José Ricardo Ramalho e Tomás Esterci Ramalho



#### Resumo

No mundo globalizado chegou-se a pensar que o trabalho perderia a centralidade a ele atribuída ao longo do século XX. O que acontece é que o trabalho assume agora outras formas: sua expressão por meio do emprego vem perdendo o amparo das leis e a proteção estatal; seu sentido como formador de identidade entrou em crise em face da precariedade e da instabilidade das novas ocupações. Isso repercute nas condições de vida dos trabalhadores. Este artigo mostra como no cinema poucos captaram com tanta precisão e sensibilidade este momento de mudanças quanto o diretor inglês Ken Loach. A maneira como aborda os problemas atuais dos trabalhadores no cotidiano tem sua peculiaridade na filmografia mundial. Seu engajamento chama a atenção por não demonstrar uma visão caricatural, estereotipada, de uma classe operária

heróica que talvez nunca tenha existido. Sua missão tem sido insistir em relatar de modo criativo os dramas das pessoas comuns, tendo em vista os constrangimentos trazidos recentemente pelas mudanças nas relações de trabalho e pelo aumento estrutural do desemprego na sociedade industrial.

#### Palavras-chave

cinema e trabalho, Ken Loach, imagens do trabalho.

No mundo globalizado chegou-se a pensar que o trabalho perderia a centralidade a ele atribuída ao longo do século XX. O que acontece é que o trabalho assume agora outras formas: sua expressão por meio do emprego vem perdendo o amparo das leis e a proteção estatal; seu sentido como formador de identidade entrou em crise em face da precariedade e da instabilidade das novas ocupações. Isso

repercute nas condições de vida dos trabalhadores. São inúmeros os exemplos, em várias partes do mundo, do desespero e da insegurança dos que dependem do trabalho nessa nova fase do capitalismo. Empregos para toda a vida desapareceram e foram substituídos ora pelo desemprego, ora pela informalidade, ora pela intensificação das atividades laborais. Organismos de representação, principalmente os sindicatos, desestruturaram-se com as alterações no emprego formal, mas também com a reconfiguração da força de trabalho e o aumento significativo da presença feminina e do trabalhador migrante substituindo e ameacando a estabilidade de eras passadas.

No cinema, poucos captaram com tanta precisão e sensibilidade este momento de mudanças quanto o diretor inglês Ken Loach. Filmes seus da década de 1990 abordam a realidade operária da Grã-Bretanha e de outros países, conferindo dramaticidade a um cotidiano duro que, além de ser reflexo das desigualdades de classe, aparece perturbado pela desvinculação com relação aos valores clássicos do emprego, da solidariedade e do coletivismo, oriundos do período de constituição da sociedade industrial.

A sensibilidade do diretor está relacionada à sua trajetória, da qual falaremos adiante, e a uma perspectiva política de crítica ao capitalismo que Loach faz sempre questão de enunciar, mas que não anula o seu talento de mostrar de modo eficaz e convincente a realidade dos despossuídos do sistema, dos

discriminados, dos desempregados, dos trabalhadores comuns (cf. Esterci Ramalho, 2003). Suas realizações mais recentes ganharam prêmios, revelaram atores e mostraram um tipo de cinema sem receio de se envolver nos dramas humanos retratados por seus personagens. "Não vejo motivo para dirigir um filme senão para tentar analisar e entender as coisas que me incomodam no mundo", disse em entrevista ao jornal brasileiro Valor (Guerini, 2002: 3). Para o crítico M. Resende (2000: 2), as obras de Loach são um "esforço de guerra". "Ele acredita no mundo no qual vivemos e procura alertar, engajar ou mobilizar o espectador em nome dessa causa". Seus filmes denunciam "situações sociais de opressão" e seu comprometimento com as causas nas quais acredita mostra que "há nele uma inabalável fé de que tudo pode ser melhor. Menos injusto".

## Mudanças no mundo do trabalho

É no contexto britânico, berço da revolução industrial, que está inscrita a maioria dos filmes de Ken Loach. Nesses países (com predominância da Inglaterra), constituiu-se uma classe operária com características marcantes, configurada a partir do trabalho nas fábricas e identificada por costumes próprios, por um jeito particular de se expressar na língua inglesa e pela percepção de que a sociedade estava dividida em clas-

ses. A idéia do "nós" e "eles" nunca foi tão evidente quanto nesse tipo de sociedade industrial. O estudo dessa classe operária tem sido também tarefa importante de cientistas sociais e historiadores, alguns deles bastante conhecidos no Brasil. E. P. Thompson, Eric Hobsbawm, Richard Hoggart, e mais recentemente Huw Beynon, por exemplo, dedicaram os seus melhores trabalhos e pesquisas à caracterização e à valorização desse grupo social constituído ao longo desse período histórico.

As características de um estilo de vida de classe operária estão normalmente associadas às economias "fabris" ou "fordistas", concentradas em torno de alguns setores industriais, dominados por grandes monopólios e com uma mão-de-obra numerosa e masculina. Segundo o sociólogo Huw Beynon (1995: 7), esses fatores teriam contribuído para a formação desse estilo de vida, que se baseava na idéia de "emprego para a vida toda", na predominância de uma "cultura da fábrica" (basicamente masculina) em contraposição a um bom desempenho escolar, na limitação do acesso das mulheres a determinadas ocupações, em uma cultura que reunia linguagem de "direitos" e noção de "responsabilidade coletiva".

As mudanças do mundo globalizado e a reestruturação industrial ocorrida nos últimos anos tiveram um impacto enorme nos países cujo desenvolvimento se baseou no crescimento da indústria. A Grã-Bretanha de hoje já não é a mesma de épocas anteriores, principal-

mente no que diz respeito à classe operária. A perda de postos de trabalho e o desemprego configuram uma realidade de ruptura com as características anteriores. A partir do fim dos anos 1970, "aproximadamente quatro milhões de empregos foram perdidos na indústria britânica". As dificuldades se colocaram também para os sindicatos, cujo número de filiados "diminuiu em cinco milhões de pessoas desde 1979" (Beynon, 1995: 9). Isto se deveu, por um lado, ao desemprego e ao fechamento de empresas, mas também aos novos empecilhos colocados às atividades sindicais pelas empresas que passaram a se constituir na nova economia.

## Imagens do trabalhador no cinema britânico

O trabalhador industrial é uma figura presente de tal modo na sociedade britânica que tem servido para aproximar as formas de interpretação sociológicas das manifestações do cinema e das artes em geral. Em 1997, realizou-se na Universidade de Manchester o seminário Images of Labour: a conference on films and the working class in Britain, cujo obietivo foi exatamente articular e discutir o lugar dessa classe operária nas suas manifestações artísticas e nas Ciências Sociais. Um dos aspectos mais discutidos no encontro se referiu aos usos da imagem do trabalhador. Beynon (2001: 25), participante e debatedor, identificou os anos 1930 e 1940 do

século XX na Europa e na Grã-Bretanha como um primeiro momento, "quando intelectuais e instituições ligadas ao trabalho, baseadas em aspectos da iconografia do século XIX, desenvolvem uma imagem heróica do trabalhador manual." Para o autor, um código de ética foi forjado por expressões do tipo "trabalhar duro não faz mal a ninguém" ou "não ter medo de meter a mão na massa". As imagens do trabalhador nessa fase enfatizariam a importância essencial da indústria e da tecnologia para a sociedade e o papel primordial do trabalhador (e do trabalho), que por meio da força física, habilidade e resistência forneceria a base para a existência da sociedade. A condição de trabalhador gerou imagens heróicas nas quais o trabalhador era visto simultaneamente como poderoso e explorado.

Em um segundo momento, já na segunda metade do século XX, teria ocorrido a fase do trabalho alienado. na qual "a predominância da linha de montagem na produção industrial e a formação de uma sociedade de consumo de massa fizeram evoluir a construção dessas imagens para temas relacionados à alienação e desumanização dos trabalhadores". Nos anos 1960, a ênfase se voltou para as montadoras de automóveis e sua cadeia de fornecedores, mas esse tipo de trabalho manual, ao contrário daquele dos mineiros e trabalhadores da indústria pesada, não tinha um apelo heróico e romântico. O trabalho realizado na linha de montagem, característica da produção em massa,

era monótono, exigia paciência e atenção constantes (Beynon, 2001: 27-8).

Na terceira fase, com a perda de poder dos sindicatos e com a fragmentação do mercado de trabalho no fim do século passado, "não se tem disponível nenhuma imagem uniforme e coerente do trabalhador/trabalho". Essa percepção também é a de Ken Loach e coincide com a análise do sociólogo Beynon (2001: 30-2), segundo o qual, nesse novo panorama social, o desemprego era uma realidade e ameaçava os que mantinham seus empregos. A imagem tradicional do trabalho teria dado lugar a uma imagem que celebrava os aspectos enriquecedores do trabalho, e que era frequentemente contrastada com a terrível experiência do desemprego. Assim, a divisão dentro da sociedade passou a ser entre os que tinham e os que não tinham emprego. Por outro lado, afirmam Rowbotham & Beynon (2001:2-3), atitudes com relação ao trabalho feminino, à homossexualidade e à raça mudaram radicalmente. Não era mais possível ignorar a entrada das mulheres, incluindo aquelas com crianças, na força de trabalho, nem apresentar uma experiência homogênea de classe operária que excluísse a diversidade racial.

## A trajetória profissional e o estilo de Ken Loach

A carreira de Loach já é impressionante pela quantidade de filmes realizados

para o cinema e para a televisão ao longo dos últimos trinta anos.1 Seu cinema se tornou uma referência em vários aspectos.2 Para Rowbotham (1997: 25-6) ele se transformou em um símbolo do cinema de esquerda e de resistência ao capitalismo. Para Biaggio (2002: 2), ele permaneceu engajado num cinema de denúncia, à base de situações dramáticas envolvendo personagens de classe operária, para fins de conscientização. Já Porton (1996: 30-1) o considera um dos mais importantes cineastas britânicos, um artista talentoso, um militante da crítica social e ressalta "seus retratos apaixonados da classe operária".

Reconhece-se também que suas realizações estão fortemente associadas a escritores e roteiristas que tinham esse projeto de crítica social através da arte cinematográfica. John McGrath, Tony Garnett e Troy Kennedy Martin, segundo Rowbotham (1997: 25), lutaram com Loach para criar "uma nova gramática" para os programas de TV. E na fase de filmes de cinema, Jimmy O'Connor, Jim Allen, Nell Dunn, Barry Hines e, mais recentemente, Paul Laverty têm mantido de forma criativa uma colaboração permanente, na qual "um novo projeto surge do que está em execução".

Para Gargett (1999: 1), o que é recorrente na obra de Ken Loach é a capacidade de incorporar a política no mainstream dos filmes de ficção sem ser puramente polêmico. O principal é encontrar um modo de expressar as crenças políticas. "Loach usa a estética do

cinema e da performance para convencer os que o assistem não apenas de um conjunto de idéias políticas, mas também de uma 'autenticidade'". Utilizando diferentes técnicas no uso da câmera (o long take, a action-led câmera, o unplanned shot), prossegue Gargett, Loach tem sucesso ao induzir uma grande intensidade emocional na performance dos principais personagens dos filmes. Além disso, "seus filmes destrincham o modo como forças ideológicas, aparentemente existindo no nível abstrato, podem determinar a vida das pessoas, de modo que seus personagens muitas vezes não têm poder para resolver os seus problemas e mudar as suas vidas".

Outro aspecto ressaltado por vários comentaristas se refere à intensa participação dos atores no trabalho de filmagem, além do uso permanente de atores não profissionais. De acordo com Guerini (2002: 3), "o que mais agrada Loach (...) é misturar atores com pessoas comuns nos sets de filmagem. Assim como os não-profissionais desconhecem qualquer técnica, os atores são obrigados a ser mais verdadeiros. Mesmo os melhores são capazes de aperfeiçoar suas performances nessas condições". No caso dos não profissionais, Loach os inclui porque possuem um entendimento interior do seu papel. "Eles ajudam a fazer o script" (Rowbotham, 1997: 26).

Para Nicholls (1999), estas técnicas mostram uma agenda comum dos filmes de Loach com movimentos como o neo-realismo italiano, o Terceiro Cinema e o Dogma 95 e se encaixam

1 Ken Loach nasceu em Nuneaton, Inglaterra, em 17 de junho de 1936. Viveu sua infância se deslocando de um lugar para outro com sua família devido à Segunda Guerra Mundial. Aos 25, tinha servido por dois anos na Força Aérea Real Britânica e, em seguida, foi estudar direito em St. Peter's Hall, em Oxford. Lá se envolveu com o grupo de teatro universitário que, após a sua formatura, o levou a trabalhar como ator. Em 1961. Loach recebeu patrocínio da rede de TV americana ABC para ser diretor assistente no North Hampton Repertory Theatre. Em 1963, foi contratado pela BBC como diretor de televisão trainee. Sua primeira tarefa foi dirigir Catherine (1964), com Tony Garret, que depois teria um papel importante em sua carreira. Em seguida foi incumbido de dirigir três episódios de uma série policial bastante popular chamada Z Cars, e depois três episódios da série Diary Of A Young Man, confirmando assim o inídio de sua trajetória como diretor dinematográfico (...) (Extraído de

Nichols, 1999: internet).

<sup>2</sup> Filmografia de Ken Loach: Séries para a TV: 1962 - Z Cars; 1976 - Days of Hope; 1983 - Questions of Leadership (não foi transmitida). Filmes e documentários para a TV: 1964 - Catherine: Profit By Their Example; The Whole Truth; The Diary of a Young Man; 1965 -Tap on the Shoulder; Wear a Very Big Hat; Three Clear Sundays; Up the Junction; The End of Arthur's Marriage; The Coming Out Party; 1966 -Cathy Come Home; 1967 - In Two Minds; 1968 - The Golden Vision: 1969 - The Big Flame; In Black and White (não foi transmitida); 1970 -After a Lifetime: 1971 - The Rank and File: 1973 - A Misfortune: 1976 - The Price of Coal; 1979 - The Gamekeeper (também co-autor da história); 1980 - Auditions; 1981 - A Question of Leadership; 1983 -The Red and the Blue: 1984 - Which Side Are You On?: 1985 - Diverse Reports: We Should Have Won (editor): 1988 - The View from the Woodpile; 1989 - Split Screen: Peace in Northern Ireland; 1991 -Dispatches; 1996 - The Flickering

em um padrão artístico que começou com os movimentos de teatro operário nos anos de 1920 e 1930, que preferiam recrutar trabalhadores em vez de atores profissionais para atuar a partir de um *script* que tratava de uma experiência vivida.

## Anos 1990: filmes de sucesso sobre a situação dos trabalhadores e dos sindicatos

Do conjunto da obra de Loach, escolhemos alguns que consideramos seus melhores trabalhos, realizados na década de 1990, para exemplificar sua visão sobre os trabalhadores apreendida no cotidiano. São filmes que resultaram em sucesso e polêmica e que são exemplares da perspectiva assumida pelo cineasta. Selecionamos: Riff Raff, Raining Stones, The Flickering Flame, My name is Joe e Bread and Roses.<sup>3</sup>

Esses filmes se referem à vida dos trabalhadores nesse contexto de redefinição do trabalho e crise no emprego. A era Thatcher, período considerado o mais duro e inflexível com os trabalhadores, foi ironicamente o que engendrou a fase mais produtiva e artisticamente bem sucedida de Ken Loach (Ryan & Porton, 1998: 22). Ao ser perguntado sobre o que teria motivado sua nova safra de trabalhos dos anos 1990, Loach responde:

à medida que a Grã-Bretanha emergia do período Thatcher, eu e talvez alguns outros cineastas nos sentimos muito insatisfeitos com o nosso trabalho. Sentimos que não tínhamos posto na tela o trágico custo em miséria humana que a política agressiva de Thatcher tinha trazido a todos. Nós devíamos ter feito filmes no início dos anos 1980 que realmente mostrassem o que estava acontecendo, mas eu sei que não fiz. Eu acho que os últimos anos têm sido uma tentativa de remediar isso (*In Fuller*, 1998).

Para facilitar o entendimento das nossas considerações fizemos uma pequena sinopse dos filmes selecionados para ajudar o leitor a entrar no clima da filmografia do diretor.

## Riff Raff (1991): o trabalho ilegal na construção civil

Se para uma platéia brasileira a questão pode parecer comum, para uma platéia européia o filme revelou o mundo invisível dos trabalhadores migrantes e desempregados que têm de viver à margem da lei. Em Riff-Raff, o personagem principal, Stevie (Robert Carlyle), vem de Glasgow, não tem onde morar, e o emprego que consegue é como peão de um prédio em obras. O filme mostra o processo de trabalho de forma nua e crua. Há ratos circulando pelos entulhos da obra, a negligência permanente com as regras de segurança no trabalho com o intuito de fazer economia e, em consegüência, os aci-

Flame. Filmes: Poor



Stevie, personagem principal do filme. Extraído de www.parallaxindependent.co.uk

dentes que advêm desse tipo de precarização. A situação cotidiana dos personagens, paralela ao trabalho, revela os espaços de confraternização e sociabilidade, mas também o drama das drogas. A situação limite e de conflito se acentua quando, devido às péssimas condições de trabalho e assistência, um dos trabalhadores tenta usar o sistema público de saúde e descobre que não era registrado e que não tinha direito de ser atendido. Um colega faz então uma reclamação pelo coletivo e é demitido. Na sequência, um outro operário cai de um andaime e morre. A revolta se expressa por meio do incêndio do prédio que estavam construindo. Em entrevista à revista Cineaste (Ryan & Porton, 1998: 22), Loach fala sobre a radicalidade dessa cena final:

Havia alguns casos de sabotagem naquela época e, por isso, escolhi incluí-los no script, embora não soubesse muito bem quais eram as motivações (...) Achamos que os casos poderiam ser usados sem parecerem inverossímeis. Era um grito de raiva realmente, nada mais. Expressava a revolta pela morte de alguém devido à má administração do canteiro de obras. Aqueles caras não eram de modo algum politizados, portanto, o que mais poderiam fazer naquela situação a não ser tocar fogo no lugar?

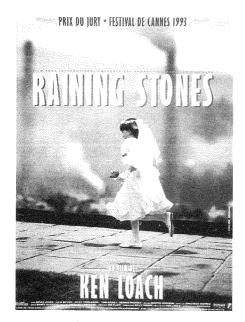
Apesar da tragédia de toda a história, o filme é construído com muitas cenas cômicas, que não soam como algo apenas para quebrar a tensão permanente da história, mas fazem parte da autenticidade buscada pelo diretor ao descrever o cotidiano da classe trabalhadora.

# Raining Stones (1993): os perdedores

Na linha de filmes dos anos 1990 que falam sobre a decomposição social da Grã-Bretanha, fruto das políticas econômicas do governo conservador, comandado por Thatcher, *Raining Stones* aparece como um dos destaques. "Quando se é trabalhador, chovem pedras sete dias por semana", diz uma das frases inspiradoras do trabalho. A idéia do filme, segundo Loach, é procurar visibilizar personagens que não têm espaço nos filmes comerciais devido à condição de perdedores da vida social.

Cow, 1967; Kes, 1969; The Save the Children Fund Film, 1971; Family Life, 1971; Black Jack, 1979; Looks and Smiles, 1981; Fatherland, 1986; Hidden Agenda, 1990; Singing the Blues in Red, 1990; Riff Raff, 1991; Raining Stones, 1993; Ladybird, Ladybird, 1994; Land and Freedom, 1995; Carla's Song, 1996; My name is Joe, 1998; Bread and Roses, 2000; The Navigators, 2001; 09/ 11, 2001; Sweet sixteen, 2002. Filmes (também como co-roteirista): Poor Cow, 1967; Kes, 1969; Black Jack, 1979.

<sup>3</sup> No Brasil, estes filmes receberam os seguintes nomes, respectivamente: Riff Raff, Chuva de pedras, A chama tremeluzente, Meu nome é Joe e Pão e Rosas.



Primeira comunhão: uma forma de se sentir parte da sociedade. Extraído de www.parallaxindependent.co.uk

O filme se passa em um bairro católico pobre de Manchester, no norte da Inglaterra. Por meio de uma narrativa bem humorada e explorando a tensão da vida cotidiana dos personagens, Raining Stones conta a história de uma família que sobrevive precariamente até que dois eventos ocasionais desequilibram de vez a sua situação econômica. Ao mesmo tempo em que o veículo de trabalho é roubado no estacionamento, a família recebe a notícia de que a roupa para a primeira comunhão da filha custa mais caro que o previsto. Disposto a comprar o melhor vestido para a filha, o personagem principal usa todas as estratégias para concretizar a expectativa da mulher e da filha. Acaba enveredando pelo mundo dos agiotas e criminosos. A importância

que o protagonista atribui à participação da menina na cerimônia revela a necessidade de se sentir parte de uma sociedade na qual os rituais religiosos assumem um peso desmedido na demonstração de *status* de uma família.

O desespero do pai que, para comprar o vestido da filha, deixa de pagar até mesmo as contas de luz e água, mostra os conflitos gerados pelas medidas do neocapitalismo de Thatcher. A penúria a que é reduzida a classe operária não mais permite que necessidades culturais básicas sejam atendidas. Ele assim chama a atenção dos políticos do partido trabalhista inglês, que teriam falhado em articular políticas alternativas, e estariam perpetuando esta situação e apenas adaptando as políticas conservadoras ao discurso trabalhista. O filme mostra como a presença da igreja católica, nesse contexto, teria se tornado um lugar de apoio para a classe trabalhadora. Segundo Loach, o filme

está mais relacionado à igreja como organização social do que à religião propriamente dita. Por um lado, é uma expressão do atraso do personagem principal, que achava mais importante para a família gastar seu dinheiro em um vestido de primeira comunhão, o que certamente não é. (...) Mas tudo isso é mais sobre sua dignidade e porque quer ser visto como capaz de fazer isso por sua filha (Ryan & Porton, 1998: 22).

A narrativa nunca é condescendente com seus personagens, independente da situação em que se encontrem. Para Ryan e Porton (1998: 22),

o filme retrata a vida como ela é, sem arrependimentos ou reclamações. Sem mencionar a política (ao contrário de muitos dos seus filmes), o diretor faz uma poderosa crítica à política econômica e social britânica.

O fato de usar o humor em filmes como *Raining Stones* e *Riff Raff*, também rem a sua razão:

Eu sempre usei o humor. Seria falso removê-lo dos filmes. (...) A comédia está em todo lugar.

Também sobre a importância das famílias em seus filmes, diz Loach:

Porque as famílias contêm a maioria dos dramas de nossas vidas. Lá que aprendemos tudo. Toda a tensão, drama e comédia presentes nas relações familiares... é incrível. Muitos dramas clássicos estão centrados nas famílias. (...) Podemos também dizer que as famílias são entidades políticas com 'p' minúsculo. Certamente não são espelhos exatos do mundo exterior, mas lançam você nesse mundo e formam você, de modo que não dá para imaginar um personagem

sem uma família (Ryan & Porton, 1998: 22).

Mas, ao final de *Raining Stones*, o caminhão roubado é encontrado pela polícia e fica a mensagem de que ainda há esperança de saída.

# The Flickering Flame (1996): greve nas docas

Este documentário feito para a TV é um dos melhores exemplos de filme político feito por Loach. Tem como objeto uma greve dos trabalhadores das docas de Liverpool, norte da Inglaterra, em meados dos anos 1990. A escolha em si já foi política porque essa greve foi de resistência à chamada "reestruturação produtiva", um processo que resultou na diminuição drástica de postos de trabalho em vários setores da economia mundial. O filme mostra didaticamente a retirada gradativa de conquistas e avanços dos trabalhadores no passado, no que diz respeito às garantias de emprego, e critica veementemente o papel das empresas e do Estado nesse processo de precarização. O que motivou a greve foi também a recusa dos trabalhadores em furar um piquete, simbolizando também a manutenção de valores básicos de um sindicalismo autêntico, voltado para a defesa dos trabalhadores. Aliás, nesse aspecto Loach é impiedoso com o sindicalismo burocratizado, que perde a sensibilidade para os problemas concretos e imediatos de sua base. Um dos aspectos mais marcantes, contudo, é a preocupação do diretor (aliás, característica comum nos filmes que selecionamos) em mostrar a dignidade dos trabalhadores e de suas esposas, que dedicaram suas vidas ao trabalho e se vêem repentinamente desempregados e humilhados por defenderem velhos conceitos de solidariedade firmados pela experiência da classe operária britânica.

Falando sobre este filme, Ken Loach resiste bravamente à idéia de que a classe operária britânica teria deixado de existir. Segundo ele,

esta visão é totalmente falsa. O que acontece agora é que existe uma classe operária mais desorganizada e mais explorada em comparação com o passado recente. Por exemplo, os trabalhadores das docas em greve tinham tradicionalmente uma garantia de emprego. A menos que fizessem algo muito errado, tinham direito a auxílio doença, seguro e aposentadoria no caso de demissão. Hoje as pessoas estão fazendo as mesmas funções, mas a agência de emprego, quando as convoca, avisa: 'ok, temos doze horas de trabalho hoje. Vá para tal lugar. Para amanhã não tem nada' (...). O grau de exploração cresceu absurdamente e o governo (Tony) Blair precisa que este nível de exploração continue (Ryan & Porton, 1998: 22).

Sobre o movimento sindical, diz Loach:

Eu acho que o movimento sindical tem que ser reinventado; eles (os dirigentes) têm que começar de novo de baixo, com suas bases (Ryan & Porton, 1998: 22).

# My name is Joe (1998): no fundo do poço

Este talvez seja o trabalho mais bem sucedido desse conjunto que selecionamos sobre a classe trabalhadora. Ambientado em Glasgow, na Escócia (embora pudesse se passar em qualquer grande cidade do mundo), o realismo do filme é acentuado pela participação de atores não profissionais, originários da mesma região onde ocorre a história e com biografias semelhantes às dos personagens. Joe (interpretado por Peter Mullan, que recebeu a Palma de Ouro de melhor ator em Cannes) é o personagem central. Ex-alcoólatra, 38 anos, ele tenta refazer sua vida diante do desemprego e da situação social de penúria social e exclusão econômica. Sem perspectivas, Joe passa seu tempo em reuniões de exdrogados, a quem ajuda como técnico de um time de futebol. Mas ele acompanha especialmente um casal jovem e com um filho pequeno que se vê enredado pela situação de desemprego e pelo consumo de drogas e chega a se arriscar para impedir que o traficante destrua essa família. Nesse processo, o protagonista compromete seu relacionamento amoroso com uma enfermeira.



A revolta de Joe contra o fiscal do seguro-desemprego Extraída de www.kinoweb.de/film99/MyNamelsJoe

talvez a única saída que tinha para escapar daquela situação pessoal sem alternativas – segundo o personagem "alguns não podem ir à polícia, ou ao banco. Alguns não têm saída". Embora o filme se refira todo o tempo às conseqüências das drogas, não é um filme sobre drogas. Segundo Loach,

não se pode fazer um filme sobre cidades britânicas sem falar das drogas; é um aspecto fundamental na vida das pessoas. (...) Se alguém quer ganhar dinheiro, há apenas um lugar possível para se fazer isso, entrar para a indústria local, que coincidentemente é a indústria das drogas. Esta indústria mantém as pessoas quietas; ninguém fica muito político ou organizado se está drogado a maior parte do tempo (Ryan & Porton, 1998: 22).

Loach faz também uma crítica aberta ao governo de Tony Blair e a uma burocracia insensível ao drama das pessoas empurradas para o fundo do poço em termos de trabalho. Numa das cenas mais fortes do filme, Joe, com uma lata de tinta branca, pixa o carro de um funcionário do governo encarregado de espionar os desempregados que de posse do seguro desemprego, estariam fazendo "bicos" escondidos para burlar a lei do benefício.

Qualquer pessoa naquela situação ficaria zangada. (...) O governo fez propaganda anunciando números de telefones, sugerindo que as pessoas espionassem seus vizinhos. A idéia de espionar as pessoas mais pobres é horrível. São pessoas que já não têm nada, não têm nem um penico para urinar. Isso deixa qualquer um furioso (Ryan & Porton, 1998: 22).

Falando para Hattenstone (1998: 30), e perguntado sobre o pessimismo do filme, Loach afirma:

A meu ver, o filme precisa ser tanto pessimista como otimista. Pessimista no que precisa ser pessimista, no curto prazo, porque o mundo de Joe e Sarah e do time de futebol, da forma como está colocado para o futuro, tendo em vista o nosso sistema político e a liderança que toma decisões, mostra que este nível de sofrimento vai continuar. (...) No seu jornal, há alguns dias

atrás, li que o principal gerente do Banco da Inglaterra afirmou que o desemprego ainda não tinha atingido seu nível natural. Em outras palavras, são necessários mais Joes e times de futebol de desempregados para que a lei da natureza que eles invocam seja satisfeita. Assim, no curto prazo, isso significa pessoas alienadas, e que o único jeito de um monte de gente ganhar dinheiro é através da indústria das drogas. Significa todas as consequências do desemprego. Assim, no curto prazo, não se pode ser otimista e pensar que de alguma forma as coisas vão ser colocadas de forma correta (...). Mas eu acho que no geral, pode-se sentir que as pessoas lutam, resistem. (...) Essa é a única lei natural que eu conheço - que as pessoas reagem no final.

# Bread and Roses (2000): o trabalho dos migrantes na grande metrópole

O último filme de nossa seleção se passa em Los Angeles, e trata de modo exemplar as questões recentes que cercam as condições de trabalho dos imigrantes nos Estados Unidos (embora pudesse de certo modo ser transposto para os países desenvolvidos da Europa). O roteiro do filme se inspirou no movimento "Justice for Janitors" dos anos 1980, que lutava por melhores condições de trabalho e por melhores salários para os



Maya, o drama da deportação

faxineiros nos EUA; e o título vem do slogan dos grevistas da indústria têxtil de Lawrence, Massachussets, em 1912, uma das primeiras greves multi-étnicas dos EUA – "we want bread – and roses too".

Desta vez a personagem principal é uma mulher que entra ilegalmente no país e, graças à rede familiar já estabelecida, consegue emprego de faxineira em um dos principais prédios de negócios de Los Angeles. O serviço de limpeza é gerenciado de forma despótica por um capataz centro-americano que controla com mão de ferro o desempenho de homens e mulheres que circulam "invisíveis" pelos corredores do prédio fazendo a limpeza. É nesse contexto que aparece um membro do sindicato local disposto a enfrentar todas as dificuldades, inclusive ameaça de agressão, para mobilizar os trabalhadores. A esses encarregados da limpeza não era permitida a sindicalização e os salários ficavam abaixo do mínimo acertado com os sindicatos em outros locais da mesma cidade. A campanha pela sindicalização acaba trazendo medo e divisão



Maya e sindicalista americano na passeata dos faxineiros. Extraídas de www.cineclub.de

entre os trabalhadores; alguns são demitidos e outros preferem mesmo delatar seus colegas por estarem atuando em favor do sindicato. A cena mais marcante do filme mostra a personagem principal, Maya, em confronto com sua irmã, Rosa, que só tinha conseguido o emprego que Maya tanto queria em troca de favores sexuais prestados ao capataz da firma de limpeza.

Loach aproveita o filme para afirmar a sua crença na importância do sindicato nesse contexto de precarização das relações de trabalho. Mas afirma essa crença em um sindicato que se envolve, sem medo, com a situação concreta dos trabalhadores na base. Os faxineiros, liderados por esse líder sindical, que aliás é o portador dos lances de humor do filme, invadem uma festa de gente rica do prédio, com seus uniformes de trabalho, usando vassouras e aspiradores de pó, como forma de chamar a atenção para as péssimas condições de trabalho em um espaço em que a riqueza de uns era ostensiva, e a pobreza dos encarregados da limpeza, invisível.

#### Conclusão

As situações retratadas por Loach nos seus filmes expressam as mudanças ocorridas na economia e na sociedade britânicas dos anos 1990. Diríamos que a atualidade de seus filmes está também na possibilidade de reconhecer muitos traços comuns dessa problemática em outras partes do mundo, principalmente nos países industrializados (podemos aqui incluir o Brasil). Rowbotham & Beynon (2001: 3), em análise sobre a Grã-Bretanha atual, confirmam esse processo intenso de transição na sociedade, no qual a estrutura de classe e as experiências pessoais se alteram rapidamente, sem no entanto alterar os níveis de desigualdade já existentes. A classe operária, com características muito diferentes dos anos 1950 ou mesmo dos 1970, teria sido dirigida a novos habitats e a exploração teria adquirido novas formas e fronteiras. Concordando com Loach, esses autores reconhecem que a classe operária britânica tem experimentado diferentes processos de se fazer e se refazer ("a cada vez construindo símbolos, rituais, idéias e sistemas de crenças (...) que mudaram seus significados no processo de se adaptarem as novas circunstâncias").

É incontestável que a solidariedade baseada na classe foi severamente abalada e que as instituições que antes aceitavam formas coletivas de entendimento têm se enfraquecido. Contudo, embora permaneçam as condições de desigualdade e de exploração, há grandes possibilidades de uma reconfiguração de classe, mesmo que ainda não esteja clara a maneira através da qual essa nova consciência de classe vai se expressar (Rowbotham e Beynon, 2001: 3).

A maneira como Ken Loach aborda os problemas atuais dos trabalhadores no seu cotidiano tem sua peculiaridade no cinema mundial. Seu engajamento chama a atenção por não demonstrar uma visão caricatural, estereotipada, de uma classe operária heróica que talvez nunca tenha existido. Sua missão tem sido insistir em relatar de modo criativo os dramas das pessoas comuns, tendo em vista os constrangimentos e a precariedade trazidos recentemente pelas mudanças nas relações de trabalho e pelo aumento estrutural do desemprego na sociedade industrial. Perguntado por Hattenstone (1998: 19) sobre se seu objetivo nos filmes seria relatar a tristeza diante da situação atual ou se ele esperava que as coisas mudassem de alguma forma, disse:

Eu não sei, mas não devemos ter ilusões sobre o que um filme pode fazer. Afinal, é apenas um filme. Depois que tudo aparece na tela, todo mundo se levanta e sai do cinema. Por isso, o melhor que um cineasta pode fazer é deixar as pessoas com uma dúvida, com um sentimento de inquietação. No caso do filme My name is Joe, por exemplo, quis passar um sentimento de solidariedade com os personagens. Um sentimento de que 'aquele é o meu mundo, eu sou parte dele, sou responsável por ele.

Na mesma linha, quando perguntado pela Cineaste (Ryan & Porton, 1998: 22) sobre uma aparente contradição entre a tristeza da vida de seus personagens e o otimismo das suas crenças políticas, Loach retrucou: "otimismo político vem do longo prazo, a esperança de que as forças de classe mudem e que surja uma situação mais dinâmica. Em termos pessoais, os personagens estão aqui e agora, ou seja, numa situação terrível e desencorajadora". Essa afirmação de certa forma sintetiza a linha geral de trabalho desse cineasta incansável no trabalho de revelação das mazelas amais do sistema econômico capitalista, principalmente no modo como se expressam em termos de sofrimento e humilhação daqueles que vivem do trabalho. O mais importante, entretanto, é sua crença de que a situação social venha a se alterar, de que os excluídos, os trabalhadores, não desanimem e de que o mundo seja melhor e mais justo.

## Referências bibliográficas

- BEYNON, Huw. A destruição da classe operária inglesa? Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 27, ano 10, fevereiro de 1995.
- \_\_\_\_\_. Images of Labour/Images of Class. In: ROWBOTHAM, Sheila & BEYNON, Huw (eds.). Looking at Class Film, television and the working class in Britain. London: Rivers Oram Press, 2001.
- BIAGGIO, Jaime. Uma câmera a serviço do bem-estar social. Rio de Janeiro, O Globo, 18/02/2002.
- ESTERCI RAMALHO, Tomás. Ken Loach: o cinema dos excluídos. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social Publicidade e Propaganda da ECO UFRJ, 2003.
- FULLER, Grahan. Loach on Loach. Londres: Faber&Faber Ltd, 1998.
- GARGETT, Adrian. The Cinema of Ken Loach: Art in the service of the People. Copyright © 1999/2002 kamera.co.uk.
- GUERINI, Elaine. Ken Loach mantém o foco nos excluídos em novo filme. São Paulo, Valor, 20/05/2002.
- HATTENSTONE, Simon. Interview: Ken Loach. UK, The Guardian, October 28, 1998.
- NICHOLLS, David. Locating Loach (internet), 1999.
- PORTON, Richard. The Revolution Betrayed: An Interview with Ken Loach. *Cineaste*, n.1, v.22, 1996.
- RESENDE, M. Outra investida do guerrilheiro Loach. São Paulo, *Gazeta Mercantil*, 19/05/2000.
- RYAN, Susan e PORTON, Richard. The politics of everyday life: an interview with Ken Loach. *Cineaste*, n.1, v.24, 1998.
- ROWBOTHAM, Sheila. The subversive's surprise. Red Pepper, UK, fevereiro de 1997.
- ROWBOTHAM, Sheila e BEYNON, Huw. Handing on Histories. In:\_\_\_\_\_ (eds.). Looking at Class Film, television and the working class in Britain. London: Rivers Oram Press, 2001.

#### **Abstract**

The important role of work in society has been questioned in a globalized world. In fact, work has been under great transformation and has gained other features: employment has lost the protection of the State and the labour laws; its significance for the formation of a working class identity has been eroded by the precarious and unstable new jobs. This has had great ef-

fect on the workers' life conditions. This article shows how, in the cinema, not many directors have understood so well this context of change as the English director Ken Loach. The way he captures the problems of the workers in everyday life has its peculiarity in the history of films. His engagement is representative not because of a caricatural or stereotyped perception of a heroic

working class that might have never existed. His mission has been to insist in a creative way of telling ordinary peoples' stories as a result of the changes in labour relations and the increase in unemployment in industrial society.

#### Keywords

cinema and work, Ken Loach, images of labour

Recebido em março de 2004

Aprovado em setembro de 2004

# Trabalhadores da cana:

# imagens, memória e identidade

José Roberto Novaes



#### Resumo

À visão da "Califórnia brasileira" veiculada pela TV Globo contrapõe-se a visão da "Califórnia à brasileira" presente nos vídeos produzidos no âmbito da pesquisa e que são utilizados em trabalhos sindicais e comunitários. À visão ufanista de empresários inovadores, usinas geradoras de emprego, contrapõem-se as condições adversas dos trabalhadores da cana, muitos migrantes de outros estados.

O artigo relata o processo de utilização das imagens fotográficas e de vídeos como um dos recursos para a produção de conhecimento sobre a vida social nos canaviais da região de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, e, também, como instrumento para a desnaturalização das relações de dominação no curso de um processo de construção da memória coletiva de lutas e identidades.

#### Palavras-chave

recursos visuais, produção de conhecimento, intervenção social, trabalho rural.

Este artigo nos remete ao mundo do trabalho nos canaviais das "modernas" usinas de açúcar e álcool localizadas na região de Ribeirão Preto - SP, também conhecida como "Califórnia brasileira".

A alusão à Califórnia americana é significativa e contribui para a construção de um imaginário regional no qual se destacam idéias de progresso, pujança econômica e bem-estar social. A riqueza da região, segundo inúmeras matérias

<sup>1</sup> Para uma discussão sobre o uso das imagens na antropologia ver Novaes, S. C. (1998); Guran (1986) e Jelin (1987).

divulgadas pelos meios de comunicação, deve-se aos empresários inovadores cujas empresas, particularmente aquelas da agroindústria do açúcar e do álcool, operam com alta tecnologia e elevados índices de produtividade, que as tornam competitivas no mercado internacional. Ao mesmo tempo, quando tanto se fala em desemprego crescente, louva-se a lavoura da cana por gerar milhares de empregos.

Que trabalho se oferece e que trabalhadores são estes? Entre maio e novembro, época da safra da cana, milhares de trabalhadores chegam para o corte da cana nas usinas da região. Aos migrantes se juntam os moradores das periferias das grandes cidades e das cidades-dormitórios da região para formar o exército de trabalhadores rurais responsável pela geração da riqueza da região.

E como se projetam estes trabalhadores no cenário da Califórnia brasileira? Valorizando a complementaridade entre fontes estatísticas, informações documentais e a abordagem etnográfica, o objetivo central da pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos é conhecer as condições de vida e trabalho nos canaviais. Uma de suas dimensões valoriza as narrativas dos trabalhadores como uma via de conhecimento das representações e práticas que, por sua vez, constróem elos entre o passado e o presente, explicitam tensões e identidades. Nesse contexto, recursos visuais - fotos e vídeos - têm sido fundamentais para acionar a memória coletiva, para reconstruir trajetórias pessoais, percursos familiares, histórias de lutas sociais que ocorreram na região. Em outras palavras, respaldada por técnicas visuais já legitimadas na área das ciências sociais¹ e da história oral, a pesquisa busca produzir conhecimentos sobre a vida social deste segmento de trabalhadores.

No entanto, no trabalho que tenho desenvolvido em conjunto com outros pesquisadores e organizações sociais da região, existe também outro objetivo. Para além da utilização das imagens como recurso etnográfico ou como fonte documental, em nosso trabalho fotos e vídeos também são utilizados como recursos que favorecem a desnaturalização das relações de dominação no mundo do trabalho, interferindo, assim, na percepção do presente imediato.

Em resumo, dividimos nosso trabalho em dois tempos: a) coleta de informações, entrevistas, produção de vídeos, fotos e textos analíticos e b) montagem de oficinas de imagens para trabalhadores, dirigentes sindicais, lideranças comunitárias, agentes pastorais, educadores. É verdade que as fronteiras que os separam não são rígidas e intransponíveis: o tempo do conhecer e o tempo da intervenção social muitas vezes se misturam, se alternam, se superpõem. A perspectiva dialógica é fundamental para construir com os trabalhadores um olhar sobre a história em que eles se coloquem como sujeitos e não apenas como "objetos de estudo" ou meros coadjuvantes. Porém é importante destacar claramente os dois objetivos e

os papéis a ser desempenhados por diferentes profissionais e instituições sociais envolvidas. O objetivo deste artigo é retratar o processo de produção de vídeos e a forma como utilizamos as imagens nas oficinas de reflexão. Publicá-lo nesta revista dedicada às interfaces entre a antropologia e a imagem é uma forma de apostar no diálogo interdisciplinar a partir de formas diferenciadas do uso das imagens.

# A greve de Guariba: memória e imagens

No ano de 1989, iniciamos uma pesquisa sobre as condições de trabalho dos cortadores de cana das modernas usinas da região de Ribeirão Preto. O resultado desta pesquisa foi apresentado em vídeo.

A nossa investigação consistia em desvendar os mecanismos de exploração e as mobilizações dos trabalhadores diante das inovações tecnológicas e das novas formas de organização do trabalho agrícola. Naqueles anos, os trabalhadores já sentiam os efeitos da ampliação do corte mecanizado da cana: aumento do desemprego, diminuição dos ganhos no corte manual, maior segmentação da categoria, dificuldade de mobilização para reivindicar direitos, alteração na dinâmica do mercado de trabalho.

Na mesma época em que realizamos a pesquisa foi exibido um documentário na Rede Globo de Televisão sobre a região de Ribeirão Preto, chamado "Ribeirão Preto, Califórnia brasileira". A televisão mostrou para todo o Brasil a pujança econômica daquele pedaço do Estado de São Paulo. Na reportagem era evidenciado o orgulho de seus habitantes em exibir a maior produção de açúcar e álcool do país, a maior exportação de suco de laranja do mundo, cidades sem favelas, sem cortiços, sem taperas. Em seu depoimento, Maurílio Biagi Filho, líder empresarial, afirmou que a riqueza da região era consequência direta da capacidade empresarial. "Eles souberam articular a agricultura com a indústria pesada; construir a ponte entre a indústria com a tecnologia mais avançada do mundo; unir a mão-de-obra braçal com a especializada, o trabalho com o lazer, a cultura urbana com a cultura rural".

E o que mais o documentário dizia sobre a "mão de obra braçal"? Os trabalhadores da cana foram apresentados como gente que trabalha duro o dia inteiro para cortar a maior quantidade possível de cana, aproveitando esta época de trabalho bem pago, e como gente que paga imposto de renda, alguns se tornando até grandes empresários. Dizia-se também que os usineiros estavam implementando melhorias no transporte - substituindo os caminhões toldados por ônibus - e nos serviços médicos. E os bóias-frias? Dizia-se que o nome logo cairia em desuso, pois os empresários estariam estudando formas de instalar restaurantes no campo. Em resumo, a Califórnia brasileira foi apresentada como sinônimo de mais e melhores empregos.

Em nosso universo de pesquisa não conseguimos encontrar estes canaviei-

ros nem estas "locações". Do ponto de vista dos trabalhadores, encontramos uma realidade diferente daquela anunciada pela TV Globo para todo o país. Com relatos e imagens dos trabalhadores da cana fizemos, em 1989, um vídeo documentário, desta vez chamado "Califórnia à brasileira".

Os dois documentários se opõem e se completam. São produtos de olhares diferentes, construções de interesses antagônicos, versões que disputam entre si para se tornarem hegemônicas no pensamento social. Califórnia brasileira mostra o progresso técnico e os ganhos de produtividade, a convivência harmônica entre o capital e o trabalho. Nesta versão da história da região, os empresários são protagonistas, os trabalhadores figurantes. Em Califórnia à brasileira os protagonistas são os trabalhadores, que refletem sobre suas condições de vida, expressando velhas e novas contradições entre capital e trabalho, demonstrando que o progresso técnico, por si, não assegura melhorias nas condições de trabalho. Seus depoimentos convidam a uma reflexão mais abrangente sobre formas de dominação e controle presentes nas modernas unidades de produção. Nos anos seguintes, este vídeo se tornou um importante instrumento de reflexão. Foi utilizado tanto fora do meio rural, fomentando debates, como em atividades de formação de trabalhadores rurais.

Uma das sequências do documentário "Califórnia à brasileira" sempre ganhou destaque nos debates. Ela traz imagens de arquivo e depoimentos

sobre a greve dos canavieiros de Guariba, realizada em 1984. Esta greve foi uma revolta de trabalhadores contra as exigências patronais e a absurda elevação do preço da água no município. A greve ocorreu no fim da ditadura militar, mas o contexto de "abertura política" foi insuficiente para conter as arbitrariedades policiais e patronais. A greve de Guariba ficou mais conhecida em todo o território nacional (e até mesmo no exterior) pela violência que pelas conquistas econômicas dos trabalhadores que a fizeram. Na sequência a que estamos nos referindo, são fortes as imagens das forças repressivas, e marcantes as imagens da reação nada "pacífica" dos trabalhadores. Além disso, chamam a atenção as interpretações divergentes dos trabalhadores entrevistados sobre os acertos e erros da famosa greve.

Nos debates que se seguem à projeção de Califórnia à brasileira, muitas vezes observamos fragmentos dos argumentos da versão da classe dominante, do senso comum, da interpretação veiculada pela mídia. Ou seja, se os trabalhadores são identificados como baderneiros, a violência policial se torna justificada. No entanto prevalece, em outros momentos da discussão, uma grande identificação dos espectadores com os personagens que aparecem no vídeo lutando por seus direitos. Além disso as polêmicas suscitam novos exemplos e a produção de novos argumentos reflexivos. A partir da rica experiência destes debates, resolvemos

investir em um trabalho de resgate e reflexão sobre a greve de Guariba.

É bem verdade que muitos traba-Ihos acadêmicos sobre a famosa greve de Guariba já foram produzidos.2 Porém o movimento sindical pouco tem investido na recuperação da memória das lutas dos trabalhadores. O silêncio dos movimentos favorece o esquecimento dos trabalhadores e beneficia a disseminação da versão Califórnia brasileira, da história oficial. Diante dessa realidade, procuramos redirecionar nos-50 trabalho e priorizar o resgate da memória das lutas dos trabalhadores na perspectiva de fortalecer a sua identidade e contribuir para a busca de novas formas de mobilização e luta.

Com este objetivo, em 2001, 17 anos após a greve, voltamos a Guariba. Fomos para a inauguração da subsede do Sindicato dos Empregados Rurais, no bairro João de Barro, principal palco dos acontecimentos de 1984. Naquela oportunidade exibimos as imagens da greve de Guariba de 1984 que possuíamos em nossos arquivos. Produziu-se ali um interessante reencontro dos trabalhadores com a história local. A partir de novas imagens e entrevistas editamos, em 2002, dois outros vídeos: Guariba 1984 e A memória em nossas mãos. O primeiro registra a greve, faz pensar sobre as diferentes etapas, as forças presentes, avanços e recuos naqueles dias de luta. O segundo retrata as atuais condições de trabalho nas modernas usinas da região e resgata, a partir de depoimentos dos próprios trabalhadores,



Extraída do vídeo A memória em nossas mãos.

ganhos e perdas vivenciados após a greve de Guariba. Ambos buscam estabelecer elos do passado com o presente.<sup>3</sup>

Nessa perspectiva, a socióloga Maria Aparecida Moraes destacou a importância das imagens nos trabalhos de resgate de memória, durante o lançamento dos vídeos na Universidade Federal de São Carlos, em abril de 2002. Segundo Maria Aparecida, "as imagens e as narrativas sobre a greve não somente lembram o passado, mas o redefinem, o re(significam) a partir da situação presente e criam as bases para a ação transformadora de suas próprias vidas. (...) Seguramente, o resgate destas lembranças será de grande importância para que estes trabalhadores possam puxar os fios dos novelos de suas vidas, desembaraçá-los e (re)arranjálos segundo seus próprios ditames."4

- <sup>2</sup> Sobre a greve de Guariba ver Alves (1992), Baccarin e Gebara (1986), Cadernos do CEDI (1985), Silva (1990), Medeiros (1989), Porto (1993).
- <sup>3</sup> Posteriormente, em 2002, foi lançado o livro No Eito da Cana: exploração do trabalho e lutas por direitos na região de Ribeirão Preto. Este livro apresenta uma composição variada de temas oara ampliar as possibilidades de uso de diferentes recursos pedagógicos. Ele é composto de entrevistas (com trabalhadores. dirigentes sindicais. agentes pastorais), fotografias, textos, letras de música e legislação. As entrevistas foram transcritas na íntegra e os assuntos apresentados com subtítulos. Nelas é possível pesquisar temas tais como: trabalho, sindicalismo, família, tecnologia, migração, lutas, etc. A letra da música "Triste Partida", de

Luiz Gonzaga, retrata a migração de famílias nordestinas para São Paulo; a legislação diz respeito ao trabalho escravo e os textos consistem em um aprofundamento de questões pertinentes ao tema.

<sup>4</sup> Ver também Moraes (1988) para a discussão sobre o uso de recursos visuais na pesquisa social. Contudo os vídeos não são um porto de chegada na construção da memória de um evento. Eles se inserem no curso de um complexo processo social que articula elementos contraditórios de memória, diferentes percepções e trajetórias de trabalhadores, avanços e recuos das lutas sindicais. Cada uma destas dimensões se revela na dialética entre percepção e recepção das imagens e das falas projetadas nos vídeos. Vejamos cada uma delas.

# A lembrança de um passado comum revela as condições diferenciadas no presente

Como se sabe, os documentários favorecem a construção de uma memória coletiva. No filme em questão, dialogam diferentes percepções existentes entre os trabalhadores da região. "Não me lembro", diz cautelosamente a velha senhora, protegendo-se e protegendo a todos da lembrança daqueles dias de tumulto. "Eu participei", dizem com orgulho alguns outros entrevistados, acionando lembranças bem guardadas em uma camada subterrânea da memória. "Meu pai contava", diz a jovem trabalhadora sentada no banco da praça. "A coisa empretou na minha casa", diz Vilma, personagem que articula as lembranças de sua juventude com a experiência atual de mãe de família que se vê obrigada a se dividir entre o trabalho na cana e múltiplos "bicos" para sustentar sua família. "Não me lembro bem", dizem outros jovens e adultos que só detêm consigo contraditórios fragmentos de memória, já que a violência daqueles



Crédito: João Roberto Ripper

dias produziu o medo de repressão e o desemprego crescente se encarregou de produzir o silêncio sobre a greve. "Não me lembro de nada", dizem jovens e gente que veio de fora (os migrantes safristas), a quem foi negada a possibilidade de partilhar da história das lutas da região. Na verdade, o que os documentários fazem é explicitar essas diferenças de percepção e instituir a possibilidade de diálogo entre elas. Nesse processo se constrói uma versão dos trabalhadores sobre as lutas do passado e esta passa a ser partilhada no presente. Em outras palavras, não se trata de "resgate" de algo que já existia como tal (pronto para ser resgatado), mas de uma construção do presente ancorada na experiência passada.

Valeu a pena? Por outro lado, os vídeos em questão permitem uma releitura sobre os ganhos e perdas da greve. Valeu a pena? Esta é a pergunta que, explícita ou implicitamente, esteve presente em cada momento que exibimos imagens de arquivo das assembléias lotadas, dos piquetes, dos embates com a polícia. A mesma pergunta permeou também cada uma das entrevistas fei-



Crédito: João Roberto Ripper

tas no decorrer desses anos. De fato, o balanço final - suscitado pelos documentários - não pode ser traduzido em uma contabilidade simples. Menos que um balanço, o que A memória em nossas mãos proporciona é apenas um incentivo a uma necessária reflexão sobre o presente: o reconhecimento do aumento do desemprego e a precariedade crescente das relações de trabalho na cana de açúcar. Isso tanto relativiza os ganhos advindos dos episódios de Guariba 84 quanto reconhece que tudo poderia ser bem pior se as lutas do passado não tivessem inscrito socialmente suas conquistas na forma de remuneração do trabalho. Dessa forma, sem mitificar o passado e sem produzir uma versão oficial sindical das greves, essa releitura ganha um sinal positivo, pois contribui para aflorar sentimentos de dignidade como ponto de partida e de chegada para a construção de identidade de classe.

# Imagens do passado que desafiam o presente sindical

O trabalho de formação sindical por meio de imagens favorece a reflexão

sobre as possíveis e mais apropriadas formas de luta para garantir hoje melhores condições de vida e trabalho. Como compreender as reações dos trabalhadores à violência policial em 1984? O que dizer sobre o papel de representação dos sindicatos? O que esperar da mediação da Igreja, de ONGs e outras entidades da sociedade civil? Como contactar e criar vínculos com os migrantes que vêm para a "Califórnia brasileira" em busca de trabalho? Em Guariba 84 está posta a discussão sobre o papel dos sindicatos dos trabalhadores rurais, suas estratégias para construir suas bases, táticas para mobilizar seus representados e encaminhamentos para garantir a efetivação das conquistas que estão no papel. Já A memória em nossas mãos traz questões sobre os limites inerentes à própria estrutura sindical, que ainda deve se dinamizar muito mais para fazer face às mutações do mercado de trabalho rural com suas variadas e precárias complementações urbanas. Nesse sentido, a (re)construção da memória coletiva do ponto de vista dos trabalhadores deveria estar entre as preocupações centrais dos dirigentes sindicais e movimentos sociais.

# Oficinas de imagens: uma experiência em curso

Os vídeos *A memória em nossas mãos* e *Guariba 84* foram lançados no município de Guariba em julho de 2002. Naquela oportunidade surgiu a idéia

de desdobramento do trabalho por meio de "oficinas de imagens" em outras regiões do país, objetivando a socialização de uma metodologia de trabalho. A partir daí, respaldados nas experiências anteriores de projeção e debates, iniciamos em 2002 as Oficinas de imagens, realizadas no âmbito de uma parceria entre o Instituto de Economia da UFRJ, o Depto. de Engenharia de Produção da UFSCAR e a Pastoral dos Migrantes, entidade que tem acompanhado, por meio de uma rede de agentes pastorais e educadores sociais, a vida cotidiana desses trabalhadores em suas regiões de origem e destino.

Como já foi dito, nossas pesquisas evidenciaram a expansão, a modernização e a implementação de novas formas de organização, arregimentação e gestão do trabalho agrícola, mostrando mudanças na dinâmica do mercado de trabalho. A introdução das colheitadeiras mecânicas aumentou o desemprego, intensificou a exploração, impôs novas exigências ao trabalho manual, estimulou a formação de novas categorias de trabalhadores. Nesse cenário se consolidou um mercado nacional dos cortadores de cana. A geração de empregos na safra da cana integrou, pelo trabalho, a rica Califórnia brasileira às mais pobres regiões supridoras de mãode-obra do país, localizadas no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, no Maranhão, na Bahia e no Piauí.

Com o objetivo de contemplar essa composição social da mão-de-obra, as oficinas foram realizadas nas regiões de



Trabalhador da cana morando em cortiço na periferia; extraída do vídeo *A memória em nossas mãos*.

origem (município de Salinas, Minas Gerais, e Londrina, Paraná) e destino (Ribeirão Preto e Piracicaba, interior de São Paulo) dos migrantes. As oficinas foram estruturadas para vinte participantes, que seriam treinados durante dois dias, com 16 horas/aula, para reproduzir as oficinas em suas comunidades.

A reprodução das oficinas no período de entressafra da cana na região de origem atingia um grande número de trabalhadores, que aguardavam com suas famílias o início da safra de cana para migrar para o corte de cana no interior de São Paulo. As Oficinas de imagens buscam socializar informações para: a) aprimorar a percepção dos participantes sobre as transformações na estrutura produtiva das usinas e suas consequências sobre a organização do trabalho no corte da cana; b) favorecer a construção de uma identidade coletiva entre trabalhadores sazonais, temporários, migrantes, como categoria de trabalhadores safristas; c) impulsionar sua organização e luta pelo cumprimento dos seus direitos; d) refletir sobre as



Extraída do vídeo A memória em nossas mãos.

condições de vida e trabalho na região de origem na perspectiva de criar alternativas para ali assegurar emprego e renda, evitando a migração, a sujeição aos empreiteiros e aos patrões das usinas de São Paulo. Vejamos por partes:

## Primeira parte:

## ver com os olhos dos outros

Consiste na apresentação de duas reportagens apresentadas na TV Globo: "Ribeirão Preto: Califórnia brasileira" (1989) e uma reportagem exibida no Jornal Nacional do dia 31/10/2003 que documenta o final da safra da cana na região de Ribeirão Preto. Elas são apresentadas na oficina para que os participantes possam perceber, interpretar e discutir a versão que a mídia apresenta da sua realidade para a sociedade. Os participantes fazem uma avaliação do conteúdo da reportagem, das imagens e dos textos.

Esta reportagem mostra um grupo de trabalhadores satisfeitos com a remuneração de seu trabalho e os comerciantes locais felizes pelas vendas de seus produtos aos cortadores de cana. Segundo o narrador da reportagem, o grupo de trabalhadores adquiriu, ao fim daquela safra, trezentas motos, 32 carros novos, geladeiras, bicicletas, televisões, roupas e uma série de produtos para levaram às suas regiões de origem. As imagens mostram a felicidade de um grupo de trabalhadores maranhenses que, no interior do ônibus, se prepara para viajar durante quatro dias para seus municípios no interior do Maranhão. Uma voz em off diz que aqueles trabalhadores passariam cinco meses de férias com suas famílias no Maranhão, até o início da próxima safra de cana em São Paulo.

As imagens veiculadas na reportagem televisiva dão veracidade a uma leitura parcial e pontual da realidade, que realça a compensação financeira pelo trabalho árduo e reforça a ilusão de que São Paulo é a terra da riqueza. Nesse contexto, a migração passa a representar uma real possibilidade de ascenção social pelo trabalho, uma forma concreta de fugir do desemprego existente nas regiões de origem dos migrantes.

# Segunda parte:

# ver com os próprios olhos

Consiste na relativização (desconstrução) da versão veiculada pelas reportagens televisivas por meio de imagens fotográficas de diferentes aspectos do trabalho na cana. A idéia é tornar explicíta uma outra versão dos fatos. As fotos são mostradas visando favore-

narrativas e histórias contadas pelos trabalhadores, participantes da oficina. A busca dos elementos que dão conteúdo ao "ser canavieiro" se faz por intermédio da solicitação de comentários interpretativos das fotos de canavieiros existentes no livro "No Eito da Cana" (Novaes e Alves, 2002).5 As fotos funcionam como espelhos retrovisores da so-<sup>5</sup> Esta publicação organizada pelo ciedade. Os canavieiros nelas se espelham e se reconhecem por meio de seus Costa Alves e por instrumentos de trabalho e proteção, de trabalhadores, suas roupas negras impregnadas pela borra da cana, suas mãos calejadas, seus agentes pastorais, pés, suas pernas, seus corpos esquálidos, seus olhares... Elas mexem com sentimentos, estimulam a memória, fana região. vorecem narrativas.6

> Em seguida os participantes da oficina, para enriquecer as conexões entre suas narrativas, se agrupam para trabalhar com entrevistas, registradas no livro "No eito da Cana" em 1989 e 2001. Pautados pela reflexão em grupo, os participantes das oficinas vão discutindo aspectos do cotidiano de suas próprias vidas: trabalho, migrações, família, formas de organização, histórias das lutas. Assim, eles aprofundam a reflexão a partir das narrativas dos próprios trabalhadores.

cer a (re)construção da identidade de

"trabalhador canavieiro" ancorada nas

Terceira parte:

e o que podemos ver juntos?

Após a realização desta etapa do trabalho retomamos o trabalho com imagens, agora com os vídeos A memória em nossas mãos e Guariba 84. O conteúdo des-

tes vídeos é debatido e registrado. Assim, neste processo, os trabalhadores vão reconstruindo e socializando suas versões dos fatos históricos e da sua realidade cotidiana.

# Vilma e Dona Maria: histórias e imagens em transformação

Dois exemplos podem ajudar a compreender o papel das imagens fotográficas e dos vídeos no trabalho desenvolvido.

A história de Wilma deve ser contada em dois atos. O primeiro ato se desenrolou na entrevista realizada com Vilma, uma entre outras cortadoras de cana da região de Ribeirão Preto. A entrevista iniciou tranquila e contida. Mas, durante a entrevista, pedimos para ela nos mostrar o álbum de fotos da família. O álbum chegou e ela começou a narrar a história dos seus familiares: avós, pais, irmãos, irmãs, marido, filhos... As lembranças, os sentimentos e a emoção se tornaram elementos predominantes em sua narrativa. Com as imagens fotográficas a entrevista ganhou uma nova dinâmica, sobretudo quando a entrevistada se deparou com a foto de seu irmão. Esta história foi incluída no vídeo "A memória em nossas mãos" e no livro "No eito da Cana" e será relatada a seguir. O segundo ato se refere à discussão realizada. pelos trabalhadores sobre esta história nas oficinas de imagem. A narrativa de Vilma tem gerado debate e indignação.

professor Francisco da mim reúne entrevistas dirigentes sindicais e textos de pesquisadores e fotos sobre as condições de trabalho

6 Sobre a utilização de fotos em pesquisas ver Maresca (1996), Novaes, S.C. (1998), Guran (1986 e 1997).



Crédito: João Roberto Ripper

Quando Vilma se deteve na foto do irmão, seu semblante entristeceu, sua voz embargou, seus olhos marejaram. A foto era de um homem forte, de cerca de trinta anos, exibindo saúde perfeita. Percebendo a emoção de Vilma, achamos que deveríamos desviar o assunto para evitar constrangimentos, mas ela insistiu em nos contar a história de seu irmão, também cortador de cana nas usinas de Ribeirão Preto.

Seu irmão era considerado um dos melhores cortadores da região, um campeão de produtividade. Trabalhava muito, cortava 15 toneladas de cana por dia. Na região as usinas selecionam trabalhadores que cortam em média dez toneladas de cana por dia. O padrão exigido pelas usinas tem consequências para a saúde dos trabalhadores: transforma muitos deles em "bagaços". Um

dia o esforço brutal dispendido no trabalho pelo irmão de Vilma foi fatal. De tanto trabalhar ele passou mal no eito da cana. Sentiu fraqueza, câimbras no corpo: nas mãos, nos pés, nas pernas. Para Vilma, até aí, nenhuma novidade. A câimbra faz parte do cotidiano do trabalho; é usual ter câimbras no canavial. Quando isso acontece, as empresas prestam os primeiros socorros no local de trabalho. Caso os sintomas permaneçam, a vítima é transportada para o hospital. Lá os médicos aplicam soro fisiológico, o organismo reage imediatamente, os sintomas desaparecem, e logo no dia seguinte o trabalhador está apto para o trabalho novamente.

Para seu irmão, no entanto, não foi assim. Olhando a fotografia do irmão, muito emocionada, ela continuou narrando a história. Quando seu irmão foi vítima de câimbra, os primeiros procedimentos não foram suficientes para sanar o problema e ele foi transportado para o hospital de Guariba. Segundo Vilma, o médico de plantão errou o diagnóstico, não aplicou o soro e ele morreu. Esta narrativa, introduzida no vídeo, tem provocado um forte impacto nos trabalhadores.

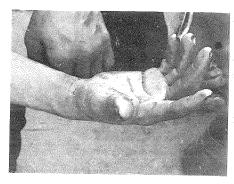
Em um primeiro momento, nos debates, a morte do trabalhador sempre é relacionada à imperícia médica, opinião compartilhada pela irmã da vítima. Em seguida se discute como evitar os precários hospitais. Numa dessas discussões surgiu um depoimento interessante. Um trabalhador, cortador de

cana, enalteceu o Departamento de Relações Humanas da Usina, que oferecia um curso para os trabalhadores ensinando-os a usarem, aos primeiros sintomas de câimbras, um kit de primeiros socorros que recebiam gratuitamente da empresa. Os trabalhadores eram orientados a diluir em água um pó contido no kit, bebê-lo e depois descansar por dez minutos. Cessado o problema, poderiam voltar para o corte da cana; caso contrário, deveriam procurar o cabo de turma para providenciar sua remoção para o hospital.

Enfim, via de regra, a discussão dos trabalhadores participantes se circunscrevem à questão do erro médico, da precariedade hospitalar, das providências saneadoras da usina com o *kit* de primeiros socorros.

Há silêncios consensuados. É raro alguém relacionar de maneira espontânea esta morte às condições indignas de trabalho, à extensão da jornada, ao ritmo de trabalho e ao padrão de produção exigido pelas usinas. Não fazer esta correlação significa ter interiorizado a equação: trabalhar muito para ganhar muito, para ter acesso aos estímulos materiais que os usineiros oferecem.

No decorrer da Oficina, no entanto, a profusão de imagens fotográficas sobre as condições de trabalho cumpre uma função de desnaturalização, como se estivessem a exigir a explicitação da relação entre o excesso de trabalho e os graves problemas de saúde. Nesse sentido, as imagens se apresentam co-



Extraída do vídeo A memória em nossas mãos

mo instrumentos imprescindíveis para gerar reflexão e indignação.

A personagem da outra estória é Dona Maria. Dona Maria mora no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Na época do inverno toda a família (ela, o marido e quatro filhos) trabalha na terra. No verão não chove no Vale, não há como desenvolver a agricultura e não há trabalho no campo. Nessa época milhares de jovens migram em busca de trabalho nos canaviais das usinas paulistas. Os filhos de Dona Maria fazem parte desse exército de trabalhadores, pois a safra da cana coincide com o período de seca no Vale.

Dona Maria conta que sempre fica contente quando seus filhos partem para o trabalho nos canaviais. A saudade é grande, mas a necessidade de trabalho, muito maior. Na realidade o dinheiro que chega de São Paulo assegura o sustento dos que ficam. Dona Maria não vê a hora do fim da safra, pois, além da volta dos filhos, sempre fica na expectativa dos presentes que eles trazem para a família. Os filhos chegam com roupas diferentes, óculos, relógios, motos, TV,



Extraída do vídeo A memória em nossas mãos.

som e até alguns comportamentos estranhos, que Dona Maria atribui ao progresso, à riqueza de São Paulo.

Eles contam histórias sobre a parte boa desta vivência, omitindo, porém, os sofrimentos e a dureza do trabalho nos verdes canaviais. Valorizam os novos hábitos que os tornam diferentes, marcados pela vivência nos campos da Califórnia. Contam histórias que vão sendo introjetadas na sociedade local, criando ilusões e desejos em outros jovens.

É verdade que Dona Maria já tinha ouvido falar que as condições de trabalho nas Usinas eram precárias. Missões religiosas são realizadas anualmente no Vale e nelas os agentes pastorais contam histórias do sofrimento dos trabalhadores no corte da cana. Dona Maria sempre as ouvia, mas, segundo ela mesma disse, não dava muita importância. Os bens materiais que os filhos traziam da Califórnia diminuíam o impacto das histórias contadas. Para ela, algumas deviam ser "falação", "inveja". Sua experiência de cortar cana para alimentação do gado em sua região fazia com que ela projetasse as mesmas imagens a respeito dos

canaviais de São Paulo; ela pensava que era a mesma coisa, afinal tudo era cana...

Dona Maria chegou na Oficina com essa visão, porém as imagens dos vídeos, as fotos, a leitura de trechos das entrevistas dos cortadores de cana publicadas no livro "No Eito da Cana" foram povoando a percepção de Dona Maria de outras imagens. Imagens que falavam de uma dimensão da realidade que seus filhos enfrentavam sem lhe dizer.

A partir daí ela não mais apenas ouvia histórias, mas via as imagens sobre as moradias dos migrantes, o ritmo de trabalho nos canaviais, os roubos nas medições da cana cortada. Os semblantes, as palavras, os depoimentos de trabalhadores que migraram em situações similares trouxeram novas indagações: valeria a pena seus filhos viverem como escravos longe de casa? Mas como resolver o problema se na região não existia emprego e não era época de lavoura? O pensamento de dona Maria fervilhava durante a *Oficina de imagens*.

#### Nota final

O desfecho destas e de outras histórias não está dado. Certamente os processos econômicos e políticos nos quais elas estão inseridas ultrapassam muito o alcance de uma simples experiência de pesquisa articulada com um projeto de intervenção social.

Vale salientar que a idéia de ter imagens pretende servir a) como suporte de reconstrução de memória social, b) como uma alternativa atuante na desnaturalização das imagens veiculadas pelo senso comum e pela grande imprensa, c) como meio para suscitar a reflexão e construção de novos caminhos e identidades. Isto é, no mundo de hoje, no contexto da educação para a cidadania, o uso de imagens se apresenta como um importante recurso para – acionando razão e emoção – produzir mudanças de percepções cognitivas e de mentalidades.

Para finalizar, gostaríamos de relembrar que a (re)construção de histórias - de pessoas, regiões e lutas - é uma via de (re)construção de utopias. Em outras palavras, restabelecer elos com as lutas do passado - a partir das questões e desafios do presente - é apostar na possibilidade de um futuro melhor para os trabalhadores rurais, não só na California à brasileira, mas por todo este país, onde, em pleno século XXI, combinam-se velhas e novas formas de superexploração do trabalho humano.

## Referências bibliográficas

- ALVES, Francisco José da Costa. Modernização da Agricultura e Sindicalismo Rural (tese de doutorado). Instituto Economia/UNICAMP Campinas, 1992.
- BACCARIN, J. e GEBARA, J. Guariba e Bebedouro: Marcos na Luta dos Trabalhadores Volantes no Brasil. *Reforma Agrária*. Campinas, 15 (4), 82-89,1986.
- Canavieiros em Greve: Campanhas Salariais e Sindicalismo. Cadernos do CEDI. Rio de Janeiro, n. 14, 1985.
- GURAN, M. Fotografia e pesquisa antropológica. Caderno de Textos Antropologia Visual. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1986.
- \_\_\_\_\_\_. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. Trabalho apresentado na II Reunião de Antropologia do Mercosul, Uruguai, 1997.
- JELIN, E. e VILA, P. S. Los Sectores Populares Urbanos en Imagen y Palabra. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.
- MARESCA, S. La photographie: un miroir des sciences sociales. Paris: L' Hartmattan, 1996.
- MEDEIROS, Leonilde. História dos Movimentos Sociais no Campo. Rio de Janeiro: FASE, 1989.
- MORAES, Maria Aparecida. As Andorinhas nem cá. Nem lá Recursos Visuais na pesquisa social . *Caderno CERU*, São Paulo, v.9, n.2, p.29-45, 1988.
- \_\_\_\_\_. Errantes do Fim do Século. São Paulo: EDUNESP, 1999.
- NOVAES, José Roberto & ALVES, Francisco (orgs.) No eito da cana. São Carlos: Editora Rima, 2002.
- NOVAES, José Roberto. Uma Ruptura nos rituais das campanhas salariais: a greve de Guariba/1984 In: NOVAES, J. R (org.) *No Eito da Cana*. São Carlos: Editora Rima, 2002.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem em antropologia. In: SAMAIN, E (org). Fotográfico. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1998.
- PORTO, Maila. De bóias-frias a cortadores de cana: o direito ao progresso com desordem na região de Ribeirão Preto. Dissertação de mestrado. Faculdade de Direito da USP, São Paulo, 1993.
- SILVA, José Graziano. De Guariba a Leme: A luta dos canavieros de São Paulo. Campinas, IE/UNICAMP (relatório de pesquisa), 1990.

## Filmografia citada

## Vídeos Documentários

- Califórnia à Brasileira. Direção: José Roberto Novaes e Paulo Pestana, 1989, 23min, CEDI, Brasil.
- Guariba 1984. Direção: José Roberto Novaes e Francisco Alves, 2002, 11 min, UFRJ/ UFSCar/FERAESP, Brasil.
- A memória em nossas mãos. Direção: José Roberto Novaes e Francisco Alves, 2002,16 min, UFRJ/UFSCar/FERAESP, Brasil.
- As andorinhas: Nem cá, Nem lá. Direção: Maria Aparecida Moraes, 1988, 29 min, Brasil.

#### Reportagens

- "Ribeirão Preto: Califórnia Brasileira", reportagem apresentada no programa *Globo Repórter* da TV Globo, 1989.
- "Final da Safra da cana na região de Ribeirão Preto" reportagem exibida no *Jornal Nacional* da TV Globo em 31 de outubro de 2003.

#### Abstract

The vision of a "Brazilian California", as shown by Globo TV, is in contrast with a "California, Brazilian style", as shown in the videos made within the research, which are used in unions' and communities' activities. The vision of innovating businessmen, proud of their country and big employers, is opposed to the bad working conditions of the sugar cane workers, many coming from other

states of the country. The paper tells about the use of photos and videos as a resource to produce information on the life of people in the sugar cane fields of the region of Ribeirão Preto, in the state of São Paulo. Photos and videos are also an instrument for denaturalization of the relationship based on domination, within a process of building collective memories of struggles and identities.

#### Keywords

Visual resources, production of information, social intervention, rural work.

Re**cebido em** julho de 2004

Aprovado em setembro de 2004



Um pesquisador, uma imagem



Robert Doisneau, La Pendule (1957).

# Escola do tempo

Ana Cavaliere



O menino pequeno olha o relógio, esse engenho poderoso que comanda a vida moderna. Os pés ainda não chegam ao chão e mesmo que ainda não decifre os ponteiros, faz uso do engenho e sabe de seus fins e sua importância. O fascínio da possibilidade de concretizar algo impalpável – o tempo – já está lançado entre os pequenos estudantes. O fascínio do controle do intangível está evidente no gesto ansioso do menor deles. "Ler" o relógio é uma forma de concretizar o tempo, gerir a espera, o intervalo entre estar ali sentado e não mais estar ali sentado. O relógio na parede é o meio de orientação que constrói a regularidade e harmoniza os comportamentos. Por qual hora esperam os meninos fotografados por Robert Doisneau? Doze horas? O sinal da saída? Talvez a hora do almoço.

Para cada um dos três estudantes, nossos supostos 35 minutos de aula restantes correrão de forma diferente. A espontaneidade do menor contrasta com a formalidade tensa dos maiores. O relógio segue em seu mecânico e impassível compasso. Já os tempos subjetivos seguem com menor soberania, pois submetidos ao tempo social padronizado, sob cuja baliza os três se tornarão adultos.

O relógio na confluência das nervuras da parede ganha significados, se enriquece. A foto, intitulada "La Pendule", capta a posição estratégica. A arrumação perfeitamente simétrica, no mural, dos desenhos dos alunos, justifica e prolonga o relógio. Ordenadas e abcissas delimitam os espaços e promovem a sucessão e os encontros. O tempo, da mesma forma, é sucessão e encontro, no espaço, que é condição para a simultaneidade. Tempo e espaço, duas dimensões de uma só coisa.

Criou-se a *hora*, essa abstração, que ao contrário do dia e da noite, não está na natureza. Mais que o sol ou a lua, a hora e suas divisões nos conduzem. O tempo se tornou uma instituição. Muitos filósofos e cientistas já se dedicaram a pensá-lo, no entanto, o conceito permanece obscuro. Nem mesmo a pretendida separação entre tempo físico e social obtém consenso, mas as crianças enfrentam o desafio. Um fabuloso esforço está sendo realizado pelos três meninos da foto,

o do aprendizado do controle do tempo. A educação do corpo e da mente para a realização desse controle. Os braços cruzados, a boca crispada e os olhos arregalados expressam a grande tarefa em que estão envolvidos. A concepção ocidental moderna de civilização está embutida nesses gestos e boa parte das misérias dessa civilização também.

Poucas instituições sociais lidam com o tempo de maneira concomitantemente tão arbitrária e tão minuciosa quanto a escola. Tudo nela se refere à regulação do tempo. Tudo nela controla e é controlado pelo tempo. Horários, períodos, calendários, planejamentos, prazos, grupos etários, enfim, a administração do tempo compõe o cerne da vida escolar tal como ela se expandiu e triunfou. O bom cumprimento das prescrições relativas ao tempo constitui em si mesmo grande parte do sucesso escolar de um aluno.

A escola moderna, tal como acima descrita, e a indústria são criações de um mesmo mundo, fenômenos correlatos. Comparações entre elas são inevitáveis e pertinentes. Na indústria, entretanto, os prazos, as seqüências e as recompensas se definem em função de um resultado tangível, a mercadoria concreta. Já na escola estamos no reino do simbólico, das interpretações, dos julgamentos. Nela, a incorporação do controle do tempo se orienta pelo estabelecimento de relações que são arbitrárias em sua essência e que produzem bens intangíveis. A disciplina

escolar tem bases altamente abstratas.

Talvez isso explique a manutenção de uma lógica seqüencial e modular de organização do tempo escolar. Segundo essa lógica, cada ato tem seu momento apropriado, antevisto e inserido numa dada seqüência. A simultaneidade não é bem-vinda. O inesperado também não. A lógica da simultaneidade, pela qual vários atos podem se interpenetrar, sem uma previsão rígida de sua duração, tem sido incômoda à organização escolar e considerada ineficaz para a consecução de objetivos pré-traçados.

Muitas teorias pedagógicas já questionaram essa organização rigidamente sequencial do tempo escolar e já tentaram outras racionalidades menos submissas à formalidade cronológica e mais sensíveis aos ritmos psicológicos, biológicos e culturais dos indivíduos. Mas a instituição escolar tem resistido às mudanças nessa direção, revelando o quanto está profundamente apoiada naquela lógica. Ela é uma espécie de "pecado original" da instituição escolar e sua alteração levaria a caminhos desconhecidos, a grandes desafios. Daí, talvez, a longa permanência do modelo.

A escola e seu projeto de racionalização e controle do tempo estão na base da própria constituição da concepção de infância, como a conhecemos hoje. O controle da idade, isto é, o registro do tempo no próprio indivíduo, a segregação entre as "idades" da vida, o isolamento, no tempo e no espaço, dos

estudantes são elementos que se generalizaram pela expansão da escola e conformaram a atual infância de longa duração.

A organização do tempo escolar ultrapassa as questões de ensino e aprendizagem de conteúdos escolares, isto é, a instrução escolar propriamente dita, e condiciona um espectro muito mais amplo da vida das crianças e adolescentes. Os deslocamentos, a alimentação, o sono, o lazer, a convivência familiar orbitam a organização temporal da jornada escolar.

Se no mundo contemporâneo o tempo de trabalho tende a diminuir, o tempo de escola, ao contrário, tende a aumentar. A escola quer mudar, se enche de novas e ambiciosas idéias: incorporar o lazer, a cultura, a arte e a sociabilidade comunitária. Tenta romper com a lógica fabril, mas encontra difi-

culdades. Seu tempo é o da regulação, do controle disciplinar. Poderá deixar de sê-lo? Ou antes, deixará de ser escola?

Na fotografia, a escola é francesa, mas poderia estar em muitos outros lugares do mundo. O ano, 1957, também poderia ser qualquer outro das décadas subseqüentes. Substituam-se as sóbrias pastas de couro pelas mochilas de plástico, além de um ou outro detalhe do vestuário, e pronto! Estamos no século XXI. Ainda é assim a escola, ou, pelo menos, a maioria delas. Malgrado todas as tentativas de mudança, ela mantém seu modelo, cuja essência a foto revela.

A força da imagem fotográfica está na captação desse significado universal e duradouro da escola e na sutil revelação de seu papel na construção da racionalidade ocidental moderna, com seus males e conquistas.



# Entrevista



# Imagens do trabalho e o trabalho da imagem: entrevista com Iolanda Huzak

Márcia Pereira Leite



Iolanda Huzak é fotógrafa e há vários anos vem se dedicando ao tema do trabalho infantil. Reside em São Paulo, mas já desenvolveu e ainda desenvolve projetos em várias regiões do Brasil. Recebeu o prêmio Vladimir Herzog de Direitos Humanos em fotografia, em 1994, e publicou os livros *Crianças de fibra*, em parceria com Jô Azevedo (RJ, Paz e Terra, 1994); *Serafina e a criança que trabalha*, em parceria com Jô Azevedo e Cristina Porto (SP, Ática, 1996) – que atualmente está em sua 12ª edição, tendo vendido perto de duzentos mil exemplares e recebido, esse ano, o prêmio Malba Tahan como Melhor Livro Informativo pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil – e *Trabalho Infantil: o difícil sonho de ser criança* (SP, Ática, 2003), que recebeu, no mesmo ano, a Menção Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil.

A entrevista foi realizada por Márcia Pereira Leite, em 1998, na UERJ, por ocasião da realização do evento multimídia "A imagem da cidadania: trabalho infantil no campo", pelo Núcleo de Antropologia e Imagem em parceria com o projeto "Exploração Infantil: educação através das imagens" (IE/UFRJ e IDACO). Iolanda participou do projeto das seguintes formas: no seminário, fazendo parte da mesa-redonda sobre trabalho infantil e imagem, e em uma oficina de leitura de imagens, com a projeção de suas fotografias sobre o tema, integrando, com seu trabalho, a exposição fotográfica com 140 imagens que retratavam as condições do trabalho infantil em diferentes atividades e regiões do Brasil.

As imagens, expostas nos painéis fotográficos, projetadas nos slides analisados na oficina e/ou debatidas a partir dos vídeos, desempenharam um papel central na sensibilização e reflexão sobre o trabalho infantil no campo, propiciando aos participantes do evento uma leitura da realidade em que transitaram da emoção à razão na apreensão de sua problemática. Muitos não tinham qualquer informação sobre o tema, desconhecendo as dimensões do trabalho infantil no Brasil.<sup>1</sup>

1 As notas são de responsabilidade da entrevistadora e objetivam situar algumas das guestões abordadas na entrevista. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) de 2001, do IBGE, 5.482.515 criancas entre 5 e 17 anos (cerca de 36% desta faixa etária) trabalham. Destas, 2.231.974 (40%) têm menos de 14 anos, ou seja, encontram-se em condição completamente ilegal e, portanto, sem qualquer direito trabalhista, previdenciário e, via de regra, também sem acesso à escola. No Brasil, a idade mínima permitida pela legislação para ingresso no mercado de trabalho é 14 anos, porém desta idade até 16 anos,

o jovem só pode desenvolver atividades por quatro horas diárias, na condição de aprendiz, sob coordenação do sistema SENAC/SENAI, e desde que garantidas as proteções contra negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (Constituição de 1988, título VIII, cap. VII, art. 227). Dados sobre trabalho infantil disponíveis em http:// www.ibge.gov.br/ home/estatistica/ populacao/ trabalho\_infantil, acesso em outubro de 2004.

Outros naturalizavam o ingresso precoce das crianças no mercado de trabalho, supondo que se desenvolvia de forma acessória e voluntária na unidade familiar, i. e., como "ajuda à família". Lendo nas imagens das crianças trabalhadoras no campo os signos de um trabalho penoso, compulsório, insalubre e perigoso, lhes foi possível considerar de um novo ângulo suas condições de vida e trabalho. Em decorrência, puderam perceber o trabalho infantil como externo à dinâmica de produção familiar que caracteriza a pequena produção camponesa, inserido em um circuito capitalista de acumulação e em conflito com a infância e a educação. As imagens deram, portanto, visibilidade ao trabalho infantil no campo e, ao fazê-lo, também permitiram aos participantes do projeto a crítica à banalização do trabalho de crianças e adolescentes na cidade, que muitos sequer situavam na categoria "trabalho". Neste caso, o olhar sobre o outro, a experiência distante, possibilitou uma reavaliação da realidade mais próxima, tanto no plano afetivo quanto no cognitivo. É sobre esse trabalho da imagem que versa nossa entrevista com Jolanda Huzak

Para começarmos, você poderia nos contar um pouco de sua trajetória como fotógrafa?

Há uns 25 anos, eu fiz um trabalho de fotografia na Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo, que me fez ques-

tionar o sentido e a minha postura diante do resultado do meu trabalho. Era um projeto de teatro com as detentas, com apoio da FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) e desenvolvido por um grupo interdisciplinar. Eu fui chamada para documentá-lo por meio da fotografia, mas descobri que esta poderia ter um papel muito mais importante que o de simplesmente ser um meio de registrar a encenação teatral. Quando eu comecei, fui muito testada pelas presas, porque a fotografia, a máquina propriamente, não trazia uma memória boa para elas. Sua experiência com a fotografia geralmente era de registro na polícia, de ter sua imagem no noticiário policial nos jornais. Elas tinham uma desconfiança: "Quer me fotografar pra quê? Vai fazer o que com essa foto?" Eu senti que elas me testaram bastante, inclusive se eu confiava em deixar o meu equipamento nas mãos delas. E eu tive que fazer todo um trabalho para chegar às detentas, para encontrar o ser humano por trás daquela situação que eu estava documentando. O que elas esperavam de mim? Por que elas me enfrentavam? Isso para mim foi uma referência para descobrir de que maneira eu poderia com o meu trabalho resgatar ou mostrar a dignidade que existia naquelas pessoas, apesar das condições adversas em que elas estavam. Mas, antes de tudo, foi um trabalho interno mesmo, uma situação limite. Eu cheguei na penitenciária com um monte de referências, de deformações, em relação às presas. E tive um

choque, porque a primeira coisa que eu percebi foi que as pessoas que estavam lá dentro eram exatamente iguais às pessoas que estavam na rua. Era uma questão de atravessar o muro. Isso foi um choque para mim. Já mudou muito as minhas referências.

Uma situação limite no sentido de uma revisão de valores?

Limite em relação aos meus valores e à minha postura profissional. Para mim, as pessoas que trabalham com fotografia social são simplesmente veículos. Produzimos uma imagem que vai ser mostrada e utilizada. Claro, queremos que o que produzimos seja visto da melhor maneira possível, daí o nosso esforço. Mas, na minha opinião, somos sobretudo agentes sensibilizadores de alguma situação. E esse foi o primeiro momento em que fui testada no limite: o que fazer com o meu trabalho? Eu enfrentava uma situação muito nova e difícil de lidar. Um dia, eu estava fotografando e uma mulher falou para outra: "Eu não quero fazer foto, eu estou muito feia". E, de fato, lá dentro os valores negativos são muito reforçados. Então, em um determinado dia, eu levei um espelho grande, maquiagem, xale, broche, colar, pulseiras, batom. Usei um quartinho ao lado de uma capela, no fundo da penitenciária, e arrumei tudo, todas essas coisas bonitas de enfeitar as mulheres, como se fosse uma penteadeira. Eu entrava lá com

uma de cada vez. Ninguém mais via o que estava sendo feito. E as detentas entravam, sentavam-se diante do espelho e ficavam se arrumando. Elas usavam o que queriam, ficavam se embelezando e eu do lado, conversando um pouco. Quando a relação ficava mais solta, eu começava a focalizar com a câmera, tentando ser transparente, o mais invisível possível. Só quando elas me diziam que estavam prontas para fazer a foto, é que eu fazia.

Então, havia uma certa negociação entre vocês quanto à imagem que elas queriam apresentar de si mesmas?

Claro, nessa situação sim. Eu sabia o que eu queria: valorizar o lado positivo dessas mulheres. Queria que a auto-estima delas estivesse acima do habitual. pois sabia que era por isso também que elas resistiam a ser fotografadas. Foi muito legal, porque elas se preparavam, se arrumavam, escolhiam a pose. Eu queria que fosse um retrato olhando para mim e também que o emocional entrasse. Então eu pedia: "pensa em alguém que você imagina que gostaria de ver a sua foto". Elas meio que deslizavam o olhar para mim, saíam do foco do espelho e eu fazia a foto. Na semana seguinte, levei todas as fotografias, entreguei a elas e fiz uma roda de discussão. Foi fantástico, porque uma começou a olhar a outra e a dizer como a outra estava bonita. Teve uma troca entre elas. E a fotografia virou um ins-



Foto de Iolanda Huzak

trumento dentro de todo o processo. Foi a minha grande virada, quando eu resolvi fazer o que na época eu definia como fotografia social e que hoje dizemos fotojornalismo. Se a fotografia era tão poderosa, tinha aquela expressão, aquela possibilidade de atuar, comunicar, mobilizar, era isso o que eu queria fazer.

Uma de suas fotos que me impressionou bastante foi a de um menino em uma instituição para menores carentes, em que ele está atrás das grades e parece feliz. Há um contraste entre a situação, que se sabe opressiva – e na sua composição da imagem as grades reforçam essa idéia –, e a imagem do menino, por você ter captado um momento feliz dele. Achei interessante porque há uma concepção de fotografia social que não evidenciaria esse momento, uma linha que investe mais em uma representação da miséria, da fome e da carência, certamente bem estetizada, mas também mais dura.

O que aconteceu é que eu fiquei 22 dias nesta instituição fotografando as crianças e pude conviver muito com elas. No caso desta criança, ela está assim mesmo, contraditoriamente feliz. Tem uma doçura... Visivelmente não sofreu ainda o impacto de viver naquela situação.

Mas, nesse tempo, você deve ter produzido uma quantidade imensa de imagens. Quando você selecionou esta para apresentar, foi com qual intenção? A de mostrar que essa realidade é multifacetada?

Sem dúvida. Mas eu acho que aquela siguação representa muito o menino. Toda vez que eu me despedia dele, ele vinha ali na porta, naquele quadradinho entre as grades, para se despedir de mim e me dar um beijo. Aquele momento é muito dele. É verdadeiro. E tem coisas que a gente não racionaliza. Acho que essa é a questão. Eu olho o material e penso que é importante que as pessoas possam ver como as crianças estão jogadas nesse tipo de instituição; aquela outra criança que começou a chorar e ninguém ligou, que estava em um momento de solidão. É importante que as pessoas percebam esse detalhe. Agora, nada é tão racional. Quando fotografo ou escolho o que vou mostrar de um trabalho, vou muito pela emoção e pela experiência. Em um universo de imagens, o olho vai se treinando e você sabe que ali, naquele canto, é que vai estar sua imagem no seu modo de ver aquela situação. Outro profissional encontraria outra coisa, mas você sabe que aquilo é o que está batendo com o que você está querendo. Nunca é muito racional. Tem uma questão de adequação ao espaço, mas também tem o feeling mesmo. Às vezes, a partir de uma situação que você está vivendo. Outras vezes, é mais o momento. Por exemplo, tenho uma foto sobre trabalho infantil na Bahia (na página a seguir), que está reproduzida no livro Crianças de fibra. Eu olhei aquele garoto e comecei a

perceber, por meio da expressão facial dele, o esforço físico que ele fazia cada vez que martelava. Pensei: "tenho que conseguir registrar isso." Era uma questão de segundos, porque conforme ele batia a face se contraía e logo o movimento sumia. Ninguém estava vendo isso. É o olho do fotógrafo que às vezes vai naquele detalhe porque é ele que vai contar. Eu tinha que conseguir registrar isso, e fiquei lá observando como ele batia e quando isso acontecia. Não foram muitas fotos, talvez umas cinco, até que eu consegui. Nesse caso, foi uma imagem que eu planejei de antemão, em que eu busquei aquela situação. E, de fato, é uma fotografia muito expressiva, porque ali está condensada, no esforço do menino, a questão do trabalho infantil. Eu acho que fotografia é vivência.

E quando você entrou neste tema? Como você começou a fotografar essas situações de trabalho infantil?

Na verdade, eu comecei pela cana-deaçúcar e da cana cheguei ao trabalho infantil. A Conceição D' Incao me chamou para um projeto com trabalhadores rurais, em Ribeirão Preto, São Paulo, sobre a percepção que eles tinham de sua realidade.

Esse projeto foi realizado quando? Estava relacionado à tese dela sobre os bóias-frias²?

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Maria Conceição D' Incao e Mello, O bóia-fria: acumulação e miséria, Presidente Prudente: Vozes, 1975.



Foto de lolanda Huzak

Não, foi posterior à tese, fizemos no início dos anos 1980. Começamos a trabalhar juntas e ficamos muito amigas; somos amigas até hoje. Para mim foi muito importante esta participação no trabalho dela, porque a Conceição me deu total liberdade. Ela dizia: "Iolanda, eu quero o teu olho. Então faça". E eu fiz; nós fizemos. O projeto era fotografar os trabalhadores, entrevistá-los e depois produzir audiovisuais sobre suas condições de vida e trabalho. Foi uma experiência muito legal. Nós gravamos os depoimentos, transcrevemos os textos, as falas. Mas, na hora de construir os audiovisuais, em vez de colocar a fala do trabalhador, eu optei por colocar a representação dessas falas por meio do lado emocional. Eu fazia assistência de direção de vários espetáculos em São Paulo e tinha muita intimidade com ato-

res de teatro. Então eu convidei os atores para gravar as falas. Mostrei as fotos, eles leram os textos, foi um trabalho grande, porque não era uma narração. A idéia era eles serem os trabalhadores falando. E foi fantástico. Os atores no lugar dos trabalhadores. Por quê? Qual era o objetivo? Era atingir os trabalhadores. A fala do trabalhador é muito irregular e repetitiva. Então, seria difícil fazer a edição num audiovisual, que é diferente do vídeo. Na época, a gente não tinha esse recurso do vídeo. Era preciso cortar as partes mais importantes, editar, mas as falas eram muito irregulares para isso. Nós também não tínhamos recursos financeiros para bancar um estúdio com as facilidades e o desenvolvimento técnico que se tem hoje. A opção de colocar um ator vivenciando um trabalhador foi muito interessante. Eu sei que, nos meios intelectuais, existe um certo purismo em relação a esse procedimento, uma crítica sobre por que não deixamos a fala dos trabalhadores. Acho que o vídeo é um outro recurso. Mas, no audiovisual, se o ator fizer o trabalho com consciência e passar emoção, conseguirá atingir o objetivo, talvez melhor que a fala do trabalhador. Porque a gente não queria atingir o meio intelectual, a gente queria chegar ao trabalhador.

Acho que a diferença é que esse trabalho era de educação popular e não uma forma de pesquisar a realidade ou documentá-la. Mas você tinha uma preocupação de devolver a imagem para os trabalhadores e compartilhar com eles a representação que você estava produzindo deles e do trabalho deles? Como foi essa experiência?

O primeiro dos audiovisuais foi o "Registro em carteira". Tom Zé e Vicente Barreto, dois compositores que são meus amigos, gravaram uma música chamada "Desafio do Registro em Carteira", representando Tom Zé o papel do "gato" - quem arregimenta a mãode-obra barata, os bóias-frias - e Vicente Barreto o de trabalhador. E a música é o roteiro das imagens. Teve também "Quem é o Trabalhador da Cana", "O Gato Comeu" e outros. Passávamos várias vezes para os trabalhadores antes da finalização, ainda como um "roteirão". Eles comentavam e diziam: "olha, está faltando isso" (...) "está faltando a imagem de tal coisa". Foi muito rico todo esse processo. Era um financiamento da Fundação Ford e a FASE multiplicava os audiovisuais que foram distribuídos para o movimento sindical. Depois a gente teve que sair porque houve aquela rebelião em Guariba<sup>3</sup>, uma cidade de cortadores de cana. Estava tudo normal, mas os trabalhadores se rebelaram porque a prefeitura subiu a conta de água brutalmente. Eles foram lá e destruíram o prédio, arrancaram tudo. Demoliram o prédio e saíram com o fação batendo nas calçadas, enfrentando. Houve tiroteio, morreu gente... Foi uma coisa muito noticiada. Mas aí ficou mais difícil voltarmos à região.

E quando você começou a fazer um trabalho mais sistemático de documentação?

Meu primeiro grande trabalho de documentação aconteceu pouco depois. Conheci um representante do UNICEF que, de passagem pelo Brasil, me convidou para documentar a situação da mulher e da criança na América Central. Fui para El Salvador sem ter idéia do que me esperava. Era guerra mesmo. Foi muito difícil, porque figuei 22 dias lá, me sentindo muito sozinha, em uma situação muito violenta. Embora os fotógrafos e jornalistas tivessem imunidade, isso na verdade não queria dizer muita coisa, porque havia bombas explodindo para todo lado. Tudo era muito precário. Não existia ninguém ali naquele país que não tivesse uma situação de morte na família.

E em relação às crianças, que situações você documentou em El Salvador? Havia muitas crianças-soldado?

Eu vi cenas brutais. Em um país em estado de guerra civil, a guerrilha está em qualquer canto, em qualquer pessoa, ela está esparramada e não tem cara. O guerrilheiro está levando a mulher, está levando uma bomba no ônibus. Então freqüentemente o exército parava os ônibus, se posicionava na estrada, todo mundo descia. Colocavam os homens numa ponta... Quando tinha homem, porque a maioria estava na

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Para os episódios de Guariba ver o artigo de José Roberto Novaes, neste volume.

guerra, ou no exército ou na guerrilha. Então se viam muitos velhos, crianças e mulheres, mas colocavam as mulheres numa ponta e as crianças em outra. Quem passava de 14 anos era pego e levado embora, simplesmente. Levavam os filhos para dentro do quartel, deixavam as mães e os pais chorando, e as crianças viravam soldados. O que mais me chocou foi essa cena, que eu vi e não pude fotografar. A questão da fotografia num lugar desses é delicada, porque o UNICEF trabalha com o país e só entra nele por intermédio do governo. Eu tinha que me restringir a documentar a mulher e a criança em situações de vulnerabilidade, porque não podia comprometer o que o UNICEF estava fazendo, ser irresponsável. Mas eu fiquei muito angustiada porque vi coisas e recolhi depoimentos muito fortes. Eu não fotografei a guerra, mas estava num tal limite que, se bobeasse, eu iria. Sabe quando você está quase atravessando o limite? Mas eu conseguia racionalizar e fotografei sobretudo o resultado da guerra: crianças e mulheres nos acampamentos, a situação de miséria absurda e total. Fotografei as crianças, o que faziam, onde estavam, como sobreviviam, em que trabalhavam. E as mulheres, suas atividades, seu trabalho durante a guerra. Deixei montada uma exposição itinerante que ficou lá circulando e voltei para o Brasil. Acho que nesse momento a questão da infância começou a aparecer com mais intensidade para mim. Comecei a refletir mais sobre o que se faz com a infância, sobre como se mutila desde cedo uma criança, transformando definitivamente sua vida. Agora, o vínculo de meu trabalho como fotógrafa com o trabalho infantil também se deve ao fato de eu ter sido uma criança trabalhadora.

Você trabalhou desde que idade e em quê?

Eu sou filha de operários. Meu pai era soldador, trabalhava em fábrica. Morreu quando eu tinha 13 anos. Minha mãe sempre trabalhou como costureira. Então, aos oito anos, eu chegava da escola e fazia aquele trabalho que todo mundo nas periferias faz para ajudar o orçamento: fazer colares, virar cinto de capa de chuva. Era um trabalho terceirizado, que a gente fazia em casa. Minha mãe costurava roupas e as vendia também. Então eu fazia as barras, dava o acabamento nas roupas, coisas assim. Depois, não tinha 12 anos ainda, fui trabalhar em uma fábrica. Era uma pequena fábrica que fazia transformadores para rádio. Eu tinha que encaixar dois Vs de metal e enrolar um fio de cobre para fazer um transformadorzinho. Eu trabalhei nisso pouco tempo porque comecei a tossir bastante - acho que tinha alguma coisa de metal pesado como o cobre - e minha mãe me tirou. Trabalhei em uma loja, vendendo tecidos. Fiquei lá até uns 14, 15 anos. Depois, trabalhei no almoxarifado de uma fábrica onde minha mãe era costureira.

E dava para estudar também? Como era sua relação com a escola?

Eu estudei até o quarto ano, tinha uns dez anos. Estudar não era comum na minha casa, na minha família, ainda mais sendo menina. Com sete anos, minha mãe vendia flores no centro da cidade de São Paulo com meu tio, que tinha 11 anos. Eles passavam a semana sozinhos vendendo flores e os meus avós ficavam no interior trabalhando numa lavoura. A cultura do trabalho estava arraigada, mas estudar não era valorizado. A gente fazia no máximo o primário. Eu já tinha consciência de que só mudaria a situação em que a gente vivia se estudasse. Só dava para sair daquilo estudando. Eu já sabia, não sei se a escola tinha me passado isso... O meu desejo de estudar era grande e eu pedi à minha mãe, mas ela dizia que não dava, que eu precisava trabalhar e que, para eu estudar à noite, não tinha como me buscar na escola. E realmente eu morava em Vila Anastácia, um bairro industrial mesmo, na beira de um rio, um braço do rio Tietê. E na rua em que morava não tinha iluminação. Era um buraco, era o fim, era a beira da cidade. do bairro. Voltar sozinha, nem pensar.

Você teve um sentimento de perda ao não poder estudar?

Ah, mas não tenho dúvida, para mim foi uma privação. E tenho certeza de que isso me prejudicou pelo resto da

vida. Quando eu comecei a trabalhar na loja, eu passei a ler bastante. Atrás da loja tinha um sobrado de um parente do dono. E tinha muito livro, muito livro. Tinha desde aquela revista Seleções a romances. Tinha El Cid e outras coisas fantásticas ... Livros empilhados, resto de mudança que sobrou. Eu pegava aquilo, levava para casa e lia muito, lia bastante. Aquilo foi me formando um pouco, eu tinha muito prazer em ler. Acho que isso "fez" a minha cabeça. Era tanto o meu desejo de estudar que eu trabalhava durante o dia e fazia um curso por correspondência. Recebia as apostilas na minha casa e fazia as lições. Não copiava, fazia honestamente aquilo tudo, mandava e recebia a prova: "Parabéns, você acertou tudo". Com 17 anos eu já sustentava a minha família com o meu trabalho. Eu tinha um irmão menor, a minha irmã mais velha já se casado e saído. E tinha a minha mãe e o meu avô, inválido, velhinho, que morava com a gente. Foi quando eu decidi que, se tinha capacidade de sustentar a família, tinha de ter voz e me revoltar contra o fato de não poder estudar. Enfrentei minha mãe, me rebelei realmente. Fiz o curso de madureza e prestei prova em vários lugares e fui estudar em um colégio regular.

Aí começou 1967, 1968... Em 1969, eu me casei com um ex-operário que só foi se alfabetizar adolescente e hoje é um artista gráfico muito conceituado. Tivemos dois filhos, vivemos algum tempo juntos, depois nos separamos. Mas, nessa época, eu comecei a ter

contato com a esquerda que estava fazendo movimento político, a conviver com pessoas do jornalismo e também dentro da própria escola, com o movimento estudantil. Foi quando eu comecei a fotografar, meio que de um jeito simples, fiz um curso de quatro meses, básico, comecei e não parei mais. Engraçado que a primeira fotografia que fiz, já me considerando "profissional", foi a foto de uma criança pobre. Essa coisa da infância está muito ligada à minha vida e o trabalho infantil se deve a essa questão. Eu sempre tive uma preocupação com relação à importância das crianças serem crianças. A infância é a fase fundamental do desenvolvimento do ser humano, quando ele exercita todas as possibilidades para ser um adulto inteiro. Depois ele pode até trabalhar, mas nessa fase não. O trabalho infantil não é uma solução, mas um problema. Um problema para a família, para a criança, para o Estado, porque a criança que trabalha logo cedo é um cidadão descartado aos 30, 35 anos. Ela não se preparou e, por mais que a gente se prepare, o mercado está mudando, a gente tem que estar sempre se atualizando. Imagina alguém com 30, 35 anos de corte de cana. Mesmo na cana será substituído por um trabalhador mais forte. Isso, além de onerar a vida dela, onera o Estado. É um custo brutal para o país.

E quando começou a se especializar em fotografar o trabalho infantil?

Bem, eu já tinha feito uma reportagem sobre o trabalho infantil e, em 1993, eu e Jô Azevedo, uma jornalista muito atuante que trabalhava no jornal O São Paulo, da Arquidiocese de São Paulo, resolvemos fazer um projeto para documentar diversas situações de trabalho infantil no Brasil. Nós éramos conselheiras da Fundação ABRINO pelos Direitos da Crianca e do Adolescente e fizemos uma aproximação entre a OIT (Organização Internacional do Trabalho) e a Fundação ABRINQ. Percorremos durante nove meses nove estados brasileiros, fotografando, recolhendo dados, depoimentos. Enfim, neste projeto, apesar de termos passado nove meses viajando pelo Brasil, não conseguimos ir a todos ós lugares que queríamos, que achávamos importante, porque não tivemos total apoio financeiro para que isso acontecesse. E isso seria importante porque, veja, essas fotografias foram tiradas entre 1993 e 1994, mas até hoje essa realidade mudou muito pouco. Há algumas exceções, limitadas a alguns pontos onde o trabalho infantil foi denunciado com um pouco mais de intensidade e o governo atuou mais firmemente, mas é muito pouco diante da dimensão do problema do trabalho infantil no Brasil.

Como vocês traçaram o roteiro, identificaram os locais a visitar e as modalidades de trabalho infantil a fotografar? Você pode nos contar um pouco como foi esse percurso?

O trabalho da Jô Azevedo é muito bom. Ela sempre foi jornalista e trabalhou em produção na televisão. Mas ela é o tipo de jornalista que vai a campo mesmo e é uma pessoa muito conectada. A primeira coisa que a gente fez foi mapear as situações mais gritantes de trabalho infantil. Cana-de-açúcar entra? Claro, porque na cana era generalizado o uso e abuso do trabalho infantil. E para fotografar cana, onde é que a gente vai? Vai em Pernambuco, vai a Campos, vai ao interior de São Paulo. Não fomos a São Paulo porque na ocasião Marcelo Goulart, um promotor da infância e da juventude, já estava atuando para proibir de fato o trabalho infantil no estado. Então, fomos a outras regiões. Mas houve situações que a gente foi pautando no caminho. Fomos olhando e descobrindo; conversando, catando e ouvindo gente. E também fomos deixando no caminho um monte de pauta; tantas coisas que eu gostaria de retornar e fazer. E não vou conseguir nunca mais. Também não é toda hora que você encontra a possibilidade de realizar um projeto como esse que eu e Jô fizemos juntas. Foi muito importante, mas também estressante. Eu voltei doente, porque a gente dormia em qualquer lugar. Tinha que ter essa disposição, senão você não fazia o trabalho. Não podíamos ter o critério de comodidade. Comíamos quando dava; dormíamos quando e onde dava; levantávamos de madrugada, não dava para tomar banho, não tomávamos e íamos. Era o nosso trabalho que nos movia.

Como foi esse encontro entre duas linguagens diferentes para documentar uma mesma questão? Vocês trabalhavam muito tempo juntas, você fotografando e a Jô recolhendo dados e depoimentos?

Foi difícil, porque chega uma hora em que o texto entra em conflito com a imagem. O tempo e as circunstâncias de produção de um e de outro são muito diferentes. No texto, se houver alguma dificuldade, ainda é possível agregar informações posteriormente. O jornalista pode telefonar, pedir que complementem aquela reportagem que ele fez. Já a imagem, não. Se ela não for feita naquele momento, naquele local, acabou. Eu não posso voltar mais àquele lugar. Nunca mais você recupera o instante. Além disso, tem lugares aos quais com certeza nunca mais poderemos voltar. Carvão, por exemplo. Nós passamos uns dez dias na questão do carvão; a primeira semana sem encontrar uma criança, porque o Ripper4 tinha feito lá um pouco antes uma matéria para a revista Marie Claire. Mas nós não queríamos desistir do carvão. Chegamos em Ribas do Rio Pardo e dona Iracema, uma sindicalista muito atuante, nos levou para conversar com um empreiteiro de carvoaria: "O que vocês vão fazer?" E nós: "Nós somos da ABRINQ e queremos ver sobre a vacina das crianças." Umas histórias assim. Nós fizemos tudo correndo e escondido. A Jô já tinha colhido muitos depoimentos, mas eu não tinha conseguido fotografar crianças tra-

<sup>4</sup> Trata-se de João Roberto Ripper, conhecido fotógrafo do Rio de Janeiro que, há muitos anos, trabalha com fotografias de cunho social.

balhando ainda. Tivemos de fazer de conta que saímos da cidade para depois começar a encontrar as crianças trabalhando, porque os empreiteiros ficavam de olho, se comunicavam por rádio.

Não era uma questão de contradição entre a produção do texto e a da imagem. Era mais uma questão do tempo de cada uma de nós. Muitos fotógrafos não gostam de sair com jornalistas de texto. Tem gente que prefere sair sozinha, porque de fato são linguagens, tempos diferentes. Uma forma de comunicação é completamente diferente da outra, e muitas vezes é impossível fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Como uma criança trabalhando pode dar uma entrevista ao mesmo tempo em que eu a fotografo? Não dá. Eu tenho que estar escondida naquele meio em que ela está, fazendo de conta que eu não existo, para eu poder olhar aquilo que ela está fazendo e descobrir como vou fazer aquilo se traduzir em uma imagem. Às vezes, faço um monte de fotografias, uma seqüência para buscar uma imagem mais definitiva, mas nem sempre isso dá certo, embora eu ache que naquela sequência fica um conjunto de informações que retrata aquele universo que está sendo mostrado. Então eu acho que o conflito entre texto e imagem é essa questão das formas de trabalhar. Texto e imagem são linguagens que, às vezes, interferem uma na outra. Eu preciso de silêncio, não preciso de fala. Eu preciso de transparência, de invisibilidade, para mostrar melhor o que eu quero fotografar. Mas quando

as coisas caminham bem, as pessoas se dão bem, uma cede o momento para a outra, dá o espaço para a outra trabalhar melhor sua linguagem.

Você se referiu um pouco antes ao trabalho da imagem em captar "os detalhes que vão contar" a realidade que está documentando. Eu queria voltar a este ponto. Pensando no conjunto das imagens do trabalho infantil que você nos apresentou aqui na UERJ, tanto na exposição de fotografias como na oficina de leitura de imagens, gostaria que você analisasse as fotografias em que você captou e expressou os detalhes que achava que iam contar o que é e como é o trabalho infantil no Brasil.

Esta é uma imagem feita no Vale do Rio São Francisco, em Pernambuco, e representa o início do trabalho infantil.5 Uma mãe vai para o trabalho, em um lugar que não tem creche; ela não tem onde deixar o filho e acaba levando a criança. A criança, por sua vez, acaba fazendo o trabalho, "ajudando". Mas esse "ajudar" tem consequências. A criança sai de madrugada, junto com a família, vai para o trabalho e passa o dia inteiro nessa situação, cumpre uma jornada de trabalho. Eu tenho várias fotografias dessas situações. Uma de crianças em São Paulo colhendo laranjas, em que se vê que desde pequenas, desde que começam a andar, já trabalham Tem a questão das circunstâncias, de parecer uma "ajuda" aos pais, mas na

5 lolanda, a partir deste momento, analisa as fotografias apresentadas na oficina de leitura de imagens.

verdade os produtores, os "gatos" e os empresários preferem recorrer ao trabalho infantil porque as crianças têm as mãos delicadas para colher o fruto. Em certas culturas, como no caso das frutas, do algodão e do fumo, geralmente eles preferem usar o trabalho de crianças.

Esta foto é da colheita da laranja. Observe este menino. Ele tem quatorze anos e está fazendo o papel de um burro de carga: tem uma cinta nas costas e está puxando um peso que, frequentemente, é de trinta quilos. Ele passa o dia inteiro nesta posição. Olhe a coluna dele, onde está o cinto, como está torta! Quando essa criança se tornar um adulto terá sérios problemas de saúde.

Esta outra também é um trabalho proveniente da colheita de laranja, em São Paulo. Um trabalho noturno, que é proibido. A criança está carregando o saco para colocá-lo em uma esteira que leva ao caminhão que vai vender as laranjas no CEASA.

Aqui também é uma situação completamente absurda. Este menino está aplicando agrotóxico numa lavoura de feijão, em Pernambuco. Vamos analisar um pouco essa imagem. É uma criança – o que já é proibido – e está aplicando agrotóxico. Para um adulto essas condições já seriam absurdas, agora imagine uma criança aplicando agrotóxico sem nenhuma proteção.

Esta imagem é do trabalho na colheita das folhas do fumo no Rio Grande do Sul, uma produção de pequenos agricultores. A gente sabe que o Sul é mais rico que o resto do Brasil. E, de fato, no Rio Grande do Sul, por exemplo, essas crianças que eu fotografei têm uma outra condição de vida, vão para a escola. Mas existe uma condição muito adversa para a criança, porque o fumo leva uma quantidade muito grande de agrotóxico. E a folha do fumo tem um visgo, uma cola. Quando a criança colhe sem equipamento de proteção, essa cola vai impregnando o seu corpo de agrotóxico e contaminando-a.

Este menino está revirando o caldo de cana para fazer a calda da rapadura. Isso é perto de um engenho. Dentro do ambiente, a temperatura está a 60°. Ele está com o joelho inchado e tem muitas queimaduras, nos braços e nas pernas, porque passa o dia inteiro fazendo esse serviço. Pega uma colher e vai mexendo até dar o ponto da rapadura. Por uma semana de trabalho, pegando às cinco horas da manhã e saindo, às vezes, até 11 horas da noite, ele ganha R\$ 6. Seria uma base de 6 dólares por semana para fazer esse trabalho.

Esta é da região do Vale do Rio Ribeira, perto de Registro, no interior do estado de São Paulo. Estes meninos estão trabalhando na colheita do chá e têm vários cestos nas costas deles. É uma atividade em que os produtores preferem bastante a mão-de-obra infantil, porque a primeira fase da colheita é mecanizada. Uma colheitadeira mecânica vai cortando as folhas de chá e deixa o campo como se fosse um jardim de bonsais, aquelas arvorezinhas japonesas, todas baixinhas. Uma

<sup>6</sup> A fumigação de plantações com agrotóxico é regulada por legislação especial, que só a autoriza para o trabalhador adulto, por no máximo 4 horas diárias e desde que usando o equipamento de proteção que compreende botas, luvas, avental, máscara e óculos.



Colheita de tomate. Foto de Iolanda Huzak

semana depois começam a aparecer umas folhinhas novas, verdinhas, tenras, que quando se juntam com as que já foram colhidas produzem um aumento de qualidade no chá e um melhor preço no mercado. O trabalho que as crianças fazem é colher esses folhinhas que a máquina não pode pegar. Olhando a imagem do menino pode-se ver que é um trabalho que envolve ficar curvado, carregar peso e lidar com agrotóxico. Além disso, elas são muito picadas por cobras, aranhas, inseto, é um horror.

Essas duas meninas são gêmeas, têm oito anos. Saíram com a família, o pai e a mãe, de madrugada, às 4h30min. Vieram de caminhão, desceram na roça, trabalharam o dia inteiro debaixo do sol. Estão replantando mudas de tomate, o que envolve a utilização de agrotó-

xico. Os quatro, a família inteira, trabalhando nesta atividade conseguem ganhar R\$ 2,00 por dia.

Esse é o trabalho nas pedreiras. Quebrar pedra é uma atividade que há muitos anos as crianças vêm fazendo. Não é só ali, no Ceará, mas na Bahia, no Rio de Janeiro; tem muita criança quebrando pedra perto de Campos...

Aqui também é Campos, onde existem muitas olarias. Este é um trabalho muito pesado. Essa esteira de tijolos que passa diante do menino vai numa velocidade muito grande e ele tem que juntar os tijolos, tirar a produção que saiu com defeito, jogar para o lado. Ele passa o dia inteiro nessa rotina de trabalho, lembra até o Carlitos naquela seqüência de *Tempos Modernos* em que ele tem que ficar o tempo todo concentrado, apertando botõezinhos... Aqui

ele também tem que ser rápido, além de ter de fazer muita força.

Agora, nós vamos entrar em uma outra situação, que não é mais o trabalho infantil, mas é tão cruel quanto: o uso do trabalho dos adolescentes em situações precárias. Este menino está dentro de uma fábrica de calçados, lixando a sola do calçado com a mão ferida. Freqüentemente acontece isso, ele se machucou na própria lixadeira e continua trabalhando dentro da fábrica. Eu acho que a gente tem que falar do trabalho da criança, mas também do adolescente, porque tem muito adolescente trabalhando em condições inadequadas e insuportáveis.

Já este é um trabalho que muitas vezes achamos comum, leve: o trabalho do gazeteiro, do entregador de jornais. Mas é um trabalho insalubre e perigoso. Os jovens se expõem a riscos, dormem na rua à noite para esperar o reparte do jornal e fazer a distribuição no dia seguinte.

Aqui é um adolescente também em uma pequena fábrica de calçados em São Paulo, capital. Esse menino está literalmente respirando cola por todos os poros. Veja bem, ele está sentado em uma lata de cola, ao lado tem uma caneca plástica com cola, em todos os calçados à volta dele foram passados pincéis com cola. Então, no ambiente em que ele está, cheira cola o tempo todo. E aí vem uma questão clássica: muitas pessoas argumentam que não se pode fazer nada em relação ao trabalho infantil e que é melhor a criança e o adolescente estarem

trabalhando que cheirando cola. No caso, este jovem – e muitos outros como ele – está sendo punido duas vezes. Primeiro porque está trabalhando e segundo porque está cheirando cola.

Esta é de uma menina do sisal. Quando o sisal é colhido, vai para uma máquina chamada desfibradeira, que transforma o sisal em fibra. As crianças vão trabalhar na desfibradeira do sisal e fazer feixes com essas fibras, como esta menina está fazendo. Eu fiquei 15 minutos nesse lugar, e meus olhos, meu rosto e meu pulmão ficaram cheios daquela poeira, uma espécie de fuligem. As crianças passam o dia inteiro trabalhando dentro desses lugares. Além de insalubre, é um trabalho perigoso. Essa outra fotografia, eu sei que é chocante. Mas no sisal é uma coisa que acontece muito. Existe uma legião de mutilados na área do sisal. Freqüentemente, essa máquina de tirar fibra leva os dedos das crianças, a mão da criança. E tem muito perigo também de furar o olho.

E essas aqui são umas imagens de acidentes de trabalho. O detalhe da mão de um menino de Campos, no Rio de Janeiro, cortador de cana, que cortou o dedo. Você vê que os outros dedos dele já têm cicatrizes. Os acidentes com crianças são muito freqüentes porque elas não estão preparadas física nem psicologicamente para desenvolver algumas atividades que são adequadas ao adulto. Então, quando ela faz essa atividade, acaba se mutilando também.

Esse garoto tinha 17 anos na ocasião em que eu o fotografei, mas aos 15

ele já trabalhava em uma fábrica de calçados com solado de plástico, lá em São Paulo. A função dele era pegar plástico bruto e jogar dentro de uma espécie de moedor para quebrar os pedaços, diluir tudo. Quando ele foi colocar esse plástico bruto, o braço dele, que a gente está vendo aqui na nossa imagem do lado direito, foi pego e a máquina moeu o braço. A empresa, com medo de alguma punição maior - o sindicato estava pressionando -, ofereceu a ele um emprego no escritório. Ele, de uma família de crentes, não moveu nenhuma ação contra esse empregador porque achava que era uma questão da vontade de Deus. E esse menino é um murilado

Esta é uma fotografia do trabalho no carvão, em Mato Grosso do Sul. O trabalho nas carvoarias é uma coisa brutal. As famílias têm que morar ao lado das carvoarias para controlar o processo de produção do carvão. O calor passa de 40 graus de temperatura, há uma fuligem e uma fumaça muito grandes, e a criança está exposta o tempo todo. Escola ali, nem pensar. A cidade mais próxima fica a quarenta, cinquenta, sessenta quilômetros; não tem recurso nenhum. Na atividade do carvão é muito comum que as famílias recebam os alimentos dentro dos barrações. Elas não têm como ir à cidade comprar os alimentos. Ficam permanentemente endividadas porque fazem as compras com o próprio empregador e, quando vão acertar as contas, sempre estão devendo ao patrão. É uma situação conhecida. A gente pensa que não existe mais trabalho escravo no Brasil. Talvez não exista da forma inicial, como no tempo da colônia, mas, hoje, as pessoas são escravizadas por meio da fome.<sup>7</sup>

Esta última foto é de crianças na coleta da resina. Esse menino está amolando uma estriadeira, espécie de machado furado com uma lâmina que se passa na árvore. Esse trabalho é semelhante ao que se faz nas seringueiras para extrair a borracha. As crianças passam um ácido nas estrias feitas nas árvores e colam saquinhos plásticos embaixo. Depois de um tempo, recolhem os saquinhos. Como estão sem equipamento, põem as mãos na resina, que frequentemente é exportada e vendida por um preço muito alto. O que acontece é que essa criança, tecnicamente, não é contratada para o trabalho. Quem é contratado é o pai. Só que, quando o contratador chama o pai para dar conta de 25 mil pés de árvore, está implícito que ele precisa usar o trabalho das crianças, porque é humanamente impossível para ele fazer esse trabalho sem que a família esteja presente. Então a criança também trabalha, apesar de, aos olhos do empregador, lá não haver trabalho infantil.

lolanda, de todas situações de trabalho infantil que você conheceu e fotografou, qual a que mais a sensibilizou e por quê?

Pior que tudo é o trabalho nas carvoarias: muito cruel e sem alternativas. Eu



Foto de Iolanda Huzak

não vi situações tão chocantes quanto o trabalho infantil nas carvoarias. A cana mesmo é cruel. Aquele menino revirando a garapa da cana... eu não conseguia ficar no ambiente, tamanhos o vapor e o calor. A lente dos meus óculos embaçava e eu não enxergava nada.

Bem, Iolanda, agradeço muito sua entrevista e, como última pergunta, gostaria de saber qual é para você, hoje, o sentido do seu trabalho?

Para mim, o trabalho do fotógrafo é ser os olhos das pessoas que não po-

dem estar lá naquele lugar que ele está documentando. E eu tento ser, da melhor maneira possível, os olhos de alguém que um dia vai ver aquilo que eu acho importante mostrar. Sinteticamente é isso. Agora, sempre que eu termino um trabalho, fico com uma angústia enorme, achando que aquele equipamento, aquilo que eu registrei, não vai conseguir transmitir o que eu queria. Mas quando eu percebo uma pessoa se sensibilizando, outra querendo discutir, o trabalho que vocês fizeram aqui na UERJ, tenho um sentimento de que estou no caminho certo.

7 Segundo dados da Comissão Pastoral da Terra, em 2003, 4.735 pessoas foram resgatadas da condição de mão-deobra escrava no Brasil pela fiscalização do Ministério do Trabalho. A OIT estima que entre 25 e 40 mil pessoas ainda permaneçam submetidas ao trabalho escravo no país. Fonte: Agência de Informação Frei Tito para a América Latina em http://www.adital.org.br, disponível em 10.02.2004.



# Análise de filmes



# Rebeldia e resignação em Barravento, de Glauber Rocha

Ranieri Carli de Oliveira



Cartaz de *Barravento*. Filme de Glauber Rocha



O presente ensaio estuda a obra de Glauber Rocha a partir das categorias do esteta marxista Georg Lukács, procurando demarcar o modo pelo qual são apresentadas as relações de trabalho e de misticismo em que se inserem os homens do mar baiano.

## Um filme de tese

Barravento, de 1961, é o longa-metragem de estréia de Glauber Rocha. Em seu complexo de conteúdo e forma, temos o reflexo da vida social dos trabalhadores do mar na Bahia — os "herdeiros do trabalho e da miséria dos escravos", como lembra o filme. Nele, podemos reconhecer a tarefa a que se punha o cineasta baiano: encontrar uma justa forma para configurar as tendências sociais que moviam a vida popular daqueles pescadores. Tomando como objeto a realidade dos pescadores, resta então adequá-lo à forma cinematográfica.

De início, o significado da obra é colocado em panos limpos pelo texto introdutório, o qual reproduzimos em parte: "no litoral da Bahia vivem os negros pescadores de 'xareu', cujos antepassados vieram como escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Yemanjá' é a rainha das águas, 'a velha mãe de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento da violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças".

Não é preciso muito esforço para observar que o texto e a sua incisiva aspereza nos colocam diante do princípio norteador do filme: a crítica ao "misticismo trágico e fatalista" daqueles que "aceitam com passividade" a miséria e a exploração como condição imposta pelas forças ocultas da religião. Por certo, estamos diante de um intelectual que nunca se absteve de intervir nos debates correntes. Glauber costumava dizer que Barravento une duas de suas maiores preocupações: o misticismo religioso e o ativismo político. Esse seu primeiro longa-metragem já indica a sua vocação para a polêmica: trata-se de um julgamento condenatório do ideário religioso como instrumento de perpetuação das condições aviltantes do trabalho dos pescadores do litoral baiano.

No entanto, seria oportuno recorrer a Lukács para a elucidação de um fenômeno estético que aqui surge: toda e qualquer obra de criação artística é permeada por um partidarismo, por uma tomada de posição do sujeito criador em face do objeto esteticamente refletido. "Toda poesia de amor é escrita a favor ou contra uma mulher (ou um homem), toda reprodução de uma paisagem possui uma entonação fundamental que lhe dá unidade, na qual se exprime... uma atitude de aprovação ou de negação para com a realidade, para com determinadas tendências que nela operam" (Lukács, 1968: 213).

Glauber talvez não tenha lido uma carta de Engels à escritora Margaret

Harkness em que o filósofo alemão sublinhava que o artista inevitavelmente possui uma tese a ser confirmada por sua obra, mencionando Ésquilo, Aristófanes, Dante e Cervantes como escritores de tese; no entanto, ainda que seja imperiosa a presença de uma tese, se ela estiver forçosamente imposta à narrativa, a criação soará artificial. Por isso, Engels afirmava que "a idéia devia se desprender por si da situação e da ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as situações históricas futuras dos conflitos sociais expostos" (1986: 73). Esta é a atitude de Glauber em Barravento. Ainda que a intransigente rispidez daquele texto de abertura faça parecer o contrário, o ativismo político do nosso diretor não se impõe arbitrariamente ao receptor diante do mundo próprio do filme; é um texto de um militante e um filme de um verdadeiro criador.

O fato é que, fatalmente, o artista, que toma como assunto o destino dos homens, termina por adotar uma posição em face deles (cf. Lukács, 1968: 215). Se o partidarismo ocorre com as mais bucólicas poesias de amor, que se pense quando o assunto abordado são as lutas reais do homem concreto. De Homero a Saramago, de Bach a Villa-Lobos, de Lumière a Almodóvar, das pinturas rupestres a Hélio Oiticica: nas obras de todo e qualquer tempo, de qualquer forma artística, é possível vislumbrar o partidarismo de seu autor — mesmo porque a própria seleção do

momento particular a ser merecedor de conformação artística, entre os demais momentos da vida social, já nos indica uma tomada de posição.

# A construção dos tipos

Com relação a Glauber não é, por certo, diferente. No caso específico de Barravento, vê-se uma postura a favor do homem rebelde em detrimento do homem resignado. A maneira como isso se dá no mundo próprio da obra ocorre mediante a construção de personagens que tipificam aquelas tendências sociais que movem a vida dos trabalhadores. São três os personagens-tipo que levam a cabo a luta entre a passividade resignada e a luta rebelde; em primeiro lugar, temos Firmino, o característico malandro de terno branco e chapéu de palha, que retorna da cidade fichado na polícia como "elemento subversivo" e cujo sustento provém do contrabando. Em segundo lugar, há o mestre Ernesto: senhor de idade, o líder da aldeia e da pesca, o negociante do produto do trabalho com o "patrão dono da rede". O terceiro e principal tipo construído por Glauber é Aruã, o pescador protegido pelos deuses que, segundo as crenças, foi o escolhido por Yemanjá para ser o dominador do mar e dos peixes e seu santo servidor. Deve resguardar seu corpo imaculado para Yemanjá e, por isso, não lhe são permitidas relações com mulheres.

O conflito no filme transcorre, essencialmente, por meio do embate entre

tais personagens e, portanto, das tendências sociais das quais são portadores. Lukács (1966) dizia que a arte que pretende refletir com fidelidade as nuances da realidade social deve necessariamente se compor a partir de uma hierarquia móvel entre os tipos construídos: somente assim, as tendências configuradas são colocadas em um pêndulo de submissão e insubordinação uma perante a outra, dando um movimento processual à narrativa artística. Nesses termos, a indignação quase anárquica de Firmino, o continuísmo tolerante de mestre Ernesto e a tensa oscilação de Aruã fazem traduzir para o receptor a situação concreta refletida por Glauber plena de veementes lutas. O cineasta baiano mantém as vicissitudes dos altos e baixos do confronto oscilante entre tipos, com alguns momentos de calmaria e outros de "barravento", lançando seus personagens - e os espectadores que os acompanham em um pêndulo de submissão e superioridade.

Lukács lembra ainda que o método artístico de construção de tipos possui uma função muito peculiar: somente assim, os personagens não se transformam em indivíduos cotidianos que mal estabelecem relação com a realidade refletida. Carlos Nelson Coutinho (1967) faz observar que a arte não se realiza com homens realmente existentes, homens cotidianos e sim com tendências realmente existentes tipificadas em seus personagens. A mudança é substancial. A tipicidade quer dizer que, ao mesmo

tempo em que atuam na trivialidade da vida comum, as figuras dramáticas da obra portam em seus destinos concretos as forças sociais de determinada época; não são exclusivamente individuos comuns, mas personagens que representam a história de algum tempo e de algum lugar.

Glauber assim o faz: Firmino, Aruã e mestre Ernesto não são apenas homens médios, fenomênicos. Os três personagens não são exclusivamente representantes médios de qualquer realidade — o que anularia as contradições, então neutralizadas mutuamente, e igualaria "horizontalmente" os personagens —, eles significam algo mais do que mera subjetividade isolada; neles estão configuradas as forças sociais que estão em jogo na vida dos trabalhadores praianos.

# O mundo próprio de *Barravento*

Firmino é o homem que irrompe no enredo trazendo desequilíbrio, atribulações à mesmice da vida trivial da aldeia praiana. Os seus valores secularizados, urbanos, entram em choque com a apatia dominante. Bernardet descreve assim o personagem: "suas idéias são outras, não se veste como os pescadores, sua exuberância no falar e no gesticular contrasta com o comportamento dos pescadores... Firmino conseguiu evoluir porque se subtraiu à comunidade" (1978: 59). Glauber configura nes-

se personagem a atitude transformadora que está nas entrelinhas do texto inicial do filme. A sua atuação significa a luta contra o domínio tanto do misticismo quanto da exploração do trabalho — ele é o verdadeiro "barravento" a trazer as mudanças sociais. "Por seu intermédio, as idéias e a evolução urbana vão contaminar a vida estagnada dos pescadores" (Bernardet, idem: 60). Em suas falas, Glauber, também autor do roteiro, pôs palavras — que não deixam de soar chavões — como: "Candomblé não resolve nada não! Precisamos resistir, lutar! Nossa hora 'tá chegando, irmão!".

A sua relação com Aruã é permeada pela desavença: nutrem um ódio mútuo que remonta aos tempos de infância. E essa é a justificativa para que Firmino traga o desequilíbrio à trama, criando situações em que é colocada à prova a santidade de seu opositor. A despeito de suas divergências, Arua lhe dava razão: "ele não vale nada, mas pelo menos não pede esmola!". Com o dom de invenção de todo grande artista, Glauber demarca em Aruã, desde o princípio, uma determinada tendência à rebelião; se assim não fosse, o momento derradeiro em que o personagem se rebela contra a penúria do trabalho pesqueiro seria falso, artificial como a tese forçosamente imposta à narrativa sobre a qual Engels nos falou linhas acima; pelo contrário, o gérmen de um caráter insurrecto em Aruã prepara terreno para a forma cabal de sua revolta e para que a tese de Glauber se valha sem que isso implique a diminuição da grande arte de Barravento.

A transição de Aruã da passividade à transgressão é o mote do filme. E a contenda com Firmino serve a esse propósito: quando, na primeira metade de Barravento, Aruã está inclinado a permanecer na aldeia, a sua discórdia possui a rebeldia de Firmino como alvo; à medida que os fatos correm, com as condições no trabalho da pesca se tornando piores e a religião não mais dando conta para Aruã das novas situações que vêm ao mundo, a afronta passa a ser direcionada à inércia de mestre Ernesto. Esse é um outro grande invento de Glauber na difícil empresa de reproduzir o conteúdo a que se propõe. O embate com um e com outro demonstra, em verdade, a oscilação que há nas atitudes de Aruã: deseja fugir, muito embora permaneça.

A propósito da permanência, certos elementos atuam para que Aruã persista na aldeia: a sua condição de homem beatificado por Yemanjá, a sua submissão ao mestre Ernesto, a quem possui como pai, a condição principal de pescador e herdeiro do posto de líder do vilarejo. De todos aspectos, aquele que salta aos nossos olhos em primeiro plano é a submissão ao mestre Ernesto: não faltou durante o filme a clássica e banalizada cena em que o subordinado dobra lentamente a fronte diante da ordem de seu superior. Vale recordar que Glauber põe o continuísmo de mestre Ernesto com certas motivações econômicas; há uma única cena em que é exibida a divisão da produtividade do trabalho feita com o encarregado do

chefe, quando o mestre estabelece: "quatrocentos pro patrão, quatro pra mim e cinco pra dividir com o pessoal". Mesmo que as cenas que poderiam reafirmar os seus interesses escusos não se repitam, religiosidade e ganho financeiro comporiam então a motivação do mestre na continuidade da situação degradante do trabalho pesqueiro.

O seu empenho para que a vida social na aldeia permaneça a mesma é constante. No momento em que a pesca não rende a quantidade exigida pelo capataz (já que Firmino cortara a rede¹) e, assim, os encarregados do patrão surgem para recolher os materiais de trabalho, o mestre Ernesto exclama: "ninguém se mexe! A lei 'tá com eles!". Aruã ameaça reagir e o mestre, impassível, responde: "o direito do pobre é o trabalho". Em mestre Ernesto, Glauber conforma o ideário do fatalismo, da inevitabilidade dos eventos: a morte, a miséria e o trabalho são determinações inexoráveis da vida, contra as quais não se pode agir.

Vimos que Aruã não crê com tanta fidelidade em tais dogmas, estando contida em seu espírito a propensão à fuga, e a sua submissão a Ernesto produz conflitos que se resolvem ao longo da obra.

A resolução definitiva é assim criada por Glauber: sem a rede, a opção de pesca é a jangada. O trabalho se torna difícil, sujeito às vicissitudes do "barravento". Chega a hora em que Aruã deve provar o seu domínio do mar, a sua santidade abençoada por Yemanjá. Os

<sup>1</sup> Firmino explica o porquê do corte da rede: "quando a barriga tiver uma ferida tão grande, todo mundo grita de vez!".

<sup>2</sup> O próprio Firmino antes havia preparado um encontro entre Aruă e Rosa para que, com a maculação do corpo do suposto santo por meio de uma "relação mundana", a beatitude de Aruã caísse por terra de vez. Ele dizia a Rosa o motivo de sua tentativa de quebrar o encanto: "um negro que se salva pode salvar um milhão".

moradores da aldeia esperam dele a salvação, e ele confia em sua predestinação e aceita a incumbência dos deuses. Todavia, exatamente no instante da comprovação, enquanto Aruã pesca sozinho com a jangada, um homem chamado Vicente, incitado por Firmino, acredita ter visto Yemanjá no horizonte do oceano e nada rumo à imagem. Era uma noite de "barravento". Um outro pescador, de nome Chico, procura salvá-lo das correntes. Ambos se afogam e Aruã, por seu turno, tenta ajudá-los em vão. O suposto domínio do mar de Aruã é colocado em xeque com a morte dos dois aldeões. Firmino, vendo o sucesso de seu ardil, é o primeiro a bradar aos homens o quanto de ilusão mística sempre houve em tal crença.2 E mesmo Aruã, por fim, reconhece: "o peixe se pesca no mar e não com reza". Mas ele é o único dos habitantes a romper com a passividade mística. Os outros, pelo contrário, seguindo as ordens do mestre Ernesto, resolvem oferecer o corpo do pescador Chico a Yemanjá, a fim de acalmá-la.

A última cena do filme é característica: ao passo que a população caminha com o cadáver como oferenda à deusa em direção ao mar, Aruã finalmente foge para a cidade com a promessa de retorno para retirar o seu povo do "misticismo trágico e fatalista". Glauber escolhe o velho lugar-comum da ponte como momento simbólico de transição e, sob uma delas, o seu personagem caminha deixando a aldeia para trás. "Aruã rompeu as ligações religiosas que

tinha com a comunidade, mas não criou outras. No fundo, seu primeiro ato, após ter-se tornado líder progressista da comunidade, foi afastar-se dela" (Bernardet, 1978: 61).

Com a atitude rompedora de Aruã, a crítica de Glauber à resignação religiosa fica completa. Certamente, tal crítica não é deformadora da realidade refletida: se Glauber pretendesse que seu filme fosse uma bandeira libertária que pudesse ser empunhada em proselitismo a convencer os homens a saírem da mística obscuridade, teria colocado toda a aldeia em marcha rumo à cidade, mas a atitude de Aruã é exceção. O nosso cineasta não tinha dúvidas de que a insurreição à passividade diante da religião e da exploração do trabalho no contexto histórico por ele refletido é um ato isolado. A defesa partidária do "barravento", do "momento da violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças" não encobriu para Glauber o "misticismo trágico e fatalista" que o continuísmo em tal situação costuma imperar.

Dissemos acima que os personagens não são equiparados horizontalmente, mas dispostos em uma hierarquia móvel de submissão e superioridade. No caso de *Barravento*, a mudança hierárquica que se efetua, isto é, a insurreição de Aruã, nos revela a espinha dorsal, todo o significado do filme. A ruptura de Aruã com o antigo estado de coisas é a pedra de toque da obra: ape-

nas assim a sua pretensão exibida no texto introdutório se faz cumprir.

### Conclusão

Barravento é um filme ímpar na obra do cineasta baiano e ainda não obteve a fortuna crítica merecida. Essa é uma criação que, em sua forma, está muito mais próxima do neo-realismo italiano que da nouvelle vague francesa. As suas criações posteriores, com exceção de Deus e o diabo na terra do sol (que pode ser considerado um filme de transição), são todas, em sua forma, visivelmente influenciadas pelo movimento vanguardista francês, pelo menos na versão radical de Jean-Luc Godard e Robert Bresson. Terra em transe, Câncer, O dragão da maldade contra o santo guerreiro, Cabeças cortadas e A idade da terra são obras concebidas com um experimentalismo exacerbado que tende à alegorização da realidade concreta. Em algumas, as técnicas revolucionárias de montagem funcionam, como em Terra em transe e Cabeças cortadas; em outras, o projeto entra em falência, como nos casos de Câncer e A idade da terra. Cabe notar que a filmografia de Glauber começa precisamente assim: a sua primeira realização, o curta-metragem Pátio, de 1959, é claramente um filme de formação, em que o objeto a ser refletido, a incompatibilidade de um casal, é conformado hermeticamente à maneira de Mário Peixoto em Limite.3

Diversa é a situação de *Barravento*. Essa obra, em sua totalidade de con-

teúdo e forma, tangencia os clássicos do neo-realismo italiano como Ladrões de bicicleta, de Vitório de Sicca, Roma, cidade aberta, de Roberto Rosselini, ou A terra treme, de Luchino Visconti. A comparação é justificada: em todas essas obras vemos os vários autores, distintos entre si, procurarem refletir as tendências populares, as circunstâncias concretas vivenciadas pelo homem de determinado tempo e lugar; são todas, cada qual a seu modo, criações realistas; um realismo do modo como entendia Engels (1986): a configuração das forças sociais concretamente dadas em personagens que as tipifiquem.

Geraldo Sarno chamou a atenção para esta mudança na visão glauberiana sobre o método realista. Há um artigo de 1958 em que Glauber tecia grandes elogios às "lições neo-realistas" contidas no filme mexicano Raices (1953), de Benito Alzraki. "Não se encontrará nesse texto nenhuma restrição ao Neorealismo" (Sarno, 1998: 123). Posteriormente, no início da década de 1970, a visão do cineasta se transforma, passando a identificar o método neo-realista como a "linguagem do colonizador europeu", da qual o cinema latinoamericano deveria se desvencilhar. Tal juízo esclarece o motivo pelo qual Glauber caminha da configuração realista para a alegorização do real, para aquilo que ele denominava de "obra aberta".

São dois métodos distintos de conformação estética: a alegoria e a narrativa realista. A primeira foi utilizada por Glauber para caracterizar a forma-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Entre Pátio e Barravento, sabe-se da existência de um outro filme que não saiu do esboço sem que tivesse sido feita a montagem, Cruz na praça, um curtametragem do qual ainda se procuram as cenas perdidas.

ção da nação brasileira em A idade da terra, por exemplo, assim como Godard a utilizou para criticar a religião em Je vous salue Marie ou para expressar a submissão dos homens à tecnologia em Alphaville.

A narrativa realista caminha em sentido inverso; com ela, a história não é transformada numa transcendência essencial (cf. Lukács, 1991: 66). Como vimos, Aruã tipifica um movimento realmente existente: a luta do homem pelo seu próprio trabalho, contra a sua exploração e a resignação diante dos fenômenos da vida social. O mesmo ocorre com os personagens-tipo de Sicca, Rosselini e Visconti. Diga-se de passagem, não é uma mera coincidência que o montador de Barravento tenha sido Nelson Pereira dos Santos, um grande influenciado pela tradição dos filmes daqueles geniais italianos; e também não é mero acidente o fato de tanto Glauber em Barravento quanto Visconti em A terra treme terem utilizado moradores locais para atuar em suas obras, uma vez que não haveria nada mais oportuno para expressar uma dada realidade que aqueles que realmente a vivenciam.

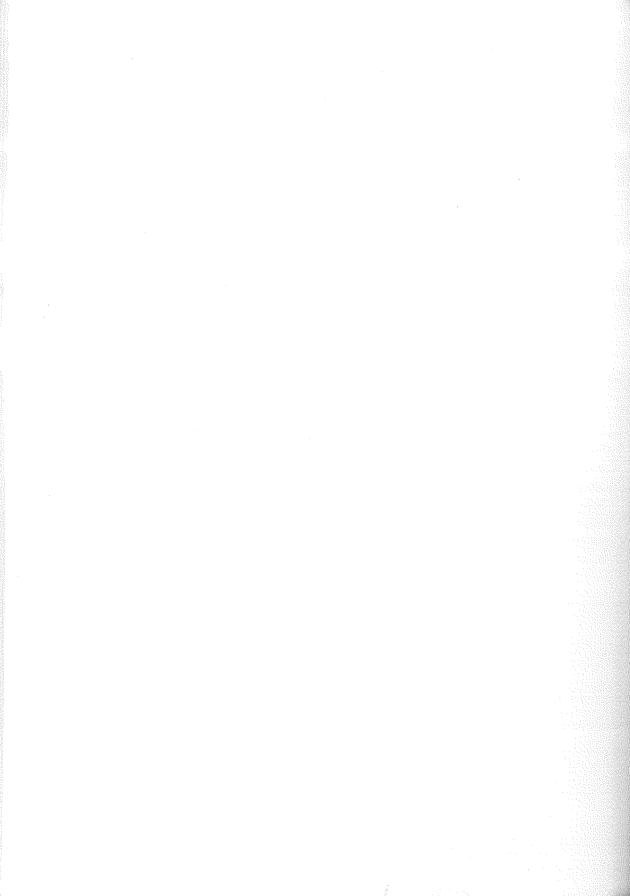
Poderíamos estender a lista citando aleatoriamente grandes autores e obras realistas da cinematografia mundial; de Orson Welles, com Cidadão Kane, O processo, Otelo, passando por Charles Chaplin de Tempos modernos, O grande ditador, até obras recentes, como Sunshine, de Stvan Szabó, e O pianista, de Roman Polanski. Nessa lista de grandes realizações do cinema mundial, os filmes de Glauber Rocha não podem ser excluídos de modo algum. O grande cineasta foi um atuante partícipe de uma geração de autores que criaram o cinema da mais alta excelência, como Nelson Pereira, de Rio zona norte, Carlos Diegues, de Quilombo, Leon Hirzman, de Eles não usam Black-tie, Walter Lima Jr., de Chico Rei, Joaquim Pedro de Andrade, de Macunaíma, e tantos outros que não apartaram a arte de sua "necessidade social" - para usar a expressão de Ernst Fischer (1967) -, da fixação estética do devir histórico do homem concreto.

# Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
COUTINHO, Carlos Nelson. Literatura e humanismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
LUKÁCS, Georg. Estética I. Barcelona & México D.F.: Grijalbo, 1966.
Introdução a uma estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
Realismo crítico hoje. Brasília: Thesaurus, 1991.
MARX, Karl & ENGELS, Frederich. Sobre arte e literatura. São Paulo: Global Editora, 1986.
SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o cinema latino-americano. Cinemais. n. 12, p. 117-
163, 1998.

# Ficha Técnica

Direção: Glauber Rocha 1961, 80 min., P&B, 35 mm Produção Iglu filmes.



# Imagens da Autonomia:

# Análise do filme Braços Cruzados, Máquinas Paradas\*

Guilherme Marques



Autonomia e liberdade sindical foram palavras de ordem de milhões de trabalhadores em 1978. Era a volta da classe trabalhadora à cena política brasileira, precipitando o fim da ditadura militar. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, de Sérgio Segall e Roberto Gervitz, é o retrato desta luta. Programado inicialmente para ser "apenas" a cobertura das eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, o filme mostra algumas das mais importantes greves de nossa história. Greves que foram organizadas dentro das fábricas, por grupos e comissões de fábricas, e contra a vontade do sindicato da categoria, dirigido pelo então interventor Joaquim dos Santos Andrade, o Joaquinzão.

Quando representantes da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo<sup>1</sup>, organizados na Chapa 3, entraram em contato com o Museu Lasar Segall e decidiram filmar a eleição do sindicato, nada havia ainda sobre a greve que ocorreria em seguida. A campanha eleitoral começou em março e foi até o fim de junho. As greves começaram a pipocar em fins de maio. Portanto, quando se iniciaram as filmagens, greve ainda era apenas uma palavra proibida e perigosa, que a Chapa 3 não tinha medo de pronunciar.

Os mais de dez anos de ditadura e de arrocho salarial compuseram o cenário. O trabalho quase clandestino, feito pelos membros da Oposição Sindical durante este período, resultou na construção de grupos e comissões de fábricas, os personagens principais da greve e do filme. A repercussão das greves iniciadas em São Bernardo foi a fagulha que faltava para a explosão operária representada pelas greves de maio de 1978 entre os metalúrgicos de São Paulo.

Os trabalhadores, "por sua própria conta e risco", transformaram, por meio das greves, o filme de Segall e Gervitz em um retrato do momento histórico vivido pelo país. A miséria, os baixos salários, a repressão, a falta de moradia e de condições de vida entraram em cena. A luta de classes tomou a forma de greves

- \* O filme Braços
  Cruzados, Máquinas
  Paradas é uma
  realização do Grupo
  Tarumã com direção
  de produção de Hugo
  Gama, direção musical
  de Luiz Henrique
  Xavier, direção de
  fotografia de Aloysio
  Raolino e roteiro,
  montagem e direção
  de Sérgio de Toledo
  Segall e Roberto
  Gervitz.
- <sup>1</sup> A Oposição Metalúrgica de São Paulo foi criada logo após o golpe de 1964 e da intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos no mesmo ano. Além da organização de uma das principais greves que marcaram o período da "abertura política" em 1978, 1979 e nos anos 1980, foi um dos principais grupos fundadores da Central Única dos Trabalhadores

 CUT. Com seu amplo reconhecimento político ajudou a criar oposições sindicais em diversas categorias por todo o país.
 Deixou de existir no início dos anos 1990. organizadas dentro das fábricas e reconstruiu o roteiro do filme. Com os braços cruzados e as máquinas paradas, a classe trabalhadora se impôs e assumiu o lugar de protagonista no filme, assim como na sociedade brasileira.

Em sintonia com esse processo e contrastando com outros documentários, os diretores do filme não saem de trás das câmeras, não são eles próprios personagens. Da mesma forma, tanto os líderes da Oposição Sindical Metalúrgica quanto os representantes do Sindicato não são apresentados como "os" personagens. Quase nada se fala sobre eles. Pelo contrário, eles é que falam sobre o processo histórico que se desenrolava. A greve e a eleição do sindicato nos são relatados muito mais pela boca de metalúrgicos anônimos, em tomadas de rua, que pelos seus líderes e seus discursos articulados. Mais que dados, números e argumentos racionais, cheios de palavras difíceis, o filme transmite sentimentos. Mostra medo e coragem, sofrimento e felicidade, e a acomodação, a rebeldia, e a consciência que perpassavam o imaginário popular da época. É assim que Segall e Gervitz conseguem fazer de Braços Cruzados, Máquinas Paradas uma imagem da autonomia exercida pela classe trabalhadora naqueles anos.2

a a

As Greves

As greves de maio e junho de 1978 em São Paulo tiveram grande repercussão

em todo o país. Cerca de 250 fábricas ficaram paradas. Os trabalhadores entravam nas empresas e, ao lado das máquinas, cruzavam os braços. Não havia repressão capaz de controlá-los. As reivindicações, de 20% a 25% de aumento salarial e de criação das comissões de fábricas, foram em grande parte conquistadas. As greves foram uma grande vitória dos trabalhadores, mesmo tendo sido consideradas ilegais pela Justiça do Trabalho. Mas para entender a importância histórica dessas greves é necessário acompanhar o roteiro do movimento desde suas origens. O depoimento de Vito Giannotti,3 um dos coordenadores da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), é esclarecedor:

Desde pelo menos 1970, quando por causa da repressão era quase impossível fazer qualquer movimento aberto, vinha sendo feito por baixo dos panos, de forma clandestina dentro das fábricas, um trabalho político de organização para a luta, através da criação de grupos de fábricas com o objetivo de enfrentar a ditadura e os patrões. Em outubro de 1977, pela primeira vez nós conseguimos discutir abertamente a proposta de greve numa assembléia do sindicato. Conseguimos aprovar a greve, mas o sindicato comandado pelego e interventor Joaquinzão sabotou o movimento e a greve não ocorreu.

<sup>2</sup> Por essa razão optamos, também neste texto, por dar voz a antigos membros dos grupos de fábrica e da OSM-SP, como forma de compôr nossa análise.

3 Vito Giannotti foi metalúrgico e coordenador da OSM-SP durante 22 anos. Em 1978 trabalhava na Máguinas Piratininga e era membro do grupo de fábrica. Organizou a primeira greve na empresa desde sua fundação em 1934. Hoje é escritor, com 18 livros publicados, e coordenador do NPC.

Em março de 1978 começou a campanha para eleição do sindicato. A Chapa 3 - ligada à OMS-SP - propagandeava idéias de luta e greve. De repente, em 12 de maio, explodiu a greve na Scania-Varis, em São Bernardo. Essa greve foi organizada pelo grupo de fábrica, sem qualquer participação do sindicato. Logo depois, já com a participação do sindicato presidido por Lula, a greve se alastrou em São Bernardo. A Chapa 3 imediatamente se utilizou das notícias de jornal para divulgar a greve como um exemplo a ser seguido. No filme, as entrevistas feitas nas portas de fábricas mostram com clareza a força desta influência.

Quatorze dias depois, em 26 de maio, estoura a primeira greve em São Paulo, na Toshiba, vizinha de São Bernardo, onde trabalhava o candidato a presidente do sindicato pela Chapa 3, Anísio Batista. A partir daí, quase que espontaneamente, começaram a parar as empresas metalúrgicas de São Paulo. Como nos conta Waldemar Rossi,<sup>4</sup> um dos principais líderes da OSM-SP:

Em toda fábrica que tinha alguém da Oposição ou mesmo um simpatizante ou conhecido, a gente ia, passava uns boletins, falava da greve e em poucos dias a fábrica 'tava' parada. Foi um momento político muito especial, em que havia muita revolta e muito espírito de luta.

As greves de maio e junho de 1978, em São Bernardo e São Paulo, foram as primeiras greves de vulto no país desde as greves de Contagem e Osasco em 1968, e foram organizadas, especificamente em São Paulo, de uma forma diferente das conhecidas até então, ou seja, por fora do sindicato oficial e sem ter como mecanismo fundamental os piquetes típicos das greves até 1964. Como resultado, em São Paulo, cerca de 200 grupos de fábricas foram reconhecidos pelos patrões como representantes dos trabalhadores, e assim aptos a negociar independentemente do sindicato oficial, que era totalmente desacreditado na base. Esses fatos são muito bem apresentados no filme, por meio de entrevistas com membros dos grupos de fábrica e, principalmente, de imagens da negociação salarial comandada por esses grupos. Por tudo isso, essas greves desempenharam o papel de "abrir as porteiras" para as lutas dos trabalhadores e se tornaram símbolo do que alguns anos depois seria conhecido como "Novo Sindicalismo" (que deu origem ao PT e à CUT).

No mesmo ano de 1978 várias categorias por todo o país seguiram o exemplo dos metalúrgicos e foram à greve. Em outubro, novamente os metalúrgicos de São Paulo voltaram a inovar e fazer história. Depois de várias assembléias regionais e três gerais, convocadas "na marra" pela Oposição Sindical, novamente os trabalhadores conseguiram vencer os interventores do sindicato e aprovaram em uma assembléia, com mais de 35 mil trabalhadores, a primeira greve geral de uma categoria

<sup>4</sup> Waldemar Rossi foi um dos principais líderes e fundadores da OSM-SP, pela qual foi candidato à presidência do Sindicato nas eleições de 1967, 1972 e 1981. Hoje é aposentado e coordenador da Pastoral Operária e da Coordenação de Movimentos Sociais.

# Metalúrgicos





em sindicato

Unha comissão de ex funcionarios da empresa Feigenzon S.A. Indústria e Cumercio vem assistindo, ha dois anos. numa desuncia de corrupção cordra a direção do Sadicato das Metaléricas de São Paulo

A demanda refere se à posse di rai pelo simileuto, de 20% (Crs est radi) sobre o vistor de uma indeprendad pena. pela empresa aos frocionações PAG. 12

900.000,00 27.000,004 873.000,00 = Salina

O presidente de Sindienso das Metalángiens de São Paulo Jasarria dos substantes Androde, infutou concer de martia as fermineias dirigidas à catificate por ex-tratalhationes da Februaria S7A Industria e Comércio.

more testil

pugamiento Jerio pelo Feigensiio (di. com cercezo, Crs. 3 erilliore, mas as despesas Juri-dicus com e cuisa frobalhista ficaram em per com la cuisa frobalhista ficaram em per com la cuisa o que foi divulzado, y fica (rs. 900 nat).

A ludentziação paga pela Petronis recentralite foi de Cra 5 millions, re pous advoiçade do Sambeilao. O Capera, que tinha procuração do clandarios O advoiçado, segunda a deposição o quanta rem conti s baticam particular, emidiado posteriorio-trate tois particular, emidiado posteriorio-trate tois particular, emidiado posteriorio-trate do secunda da avenida funcione, mis para e para contra o Basico Permentadas, agencia da avenida funcione productorio despois productivos productivos por composições despois para de consecuente da avenida funcione productivos por composições de segunda de consecuente de composições de segunda da de consecuente de composições de segunda da de consecuente de composições de segunda da de composições de segunda da de consecuente de composições de segunda da de composições de segunda de composições de segunda de composições d

Metal Leve: 15 minutos de greve e 15% de aumento

Victoria Rudrigues Circho -CHAPA 3

Boletim da OSM-SP, feito com diversos recortes de jornal. Era chamado de "saca-greve" pelo seu poder de mobilização.

Contra

o arrocho

ELEXCOES SUNDICARE

OHMUL 30 DE A DS 30

Salarial

elecòes snokais. He ze a sode aumo fabrica

CHAPA 3 S.P. 1978

# Joaquim dos Santos Andrade, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo há nada menos que 14 anos, entregou novamente o ouro pros bandidos, ao forçar ditatorial-

mente um acordo com os patrões na campanha salarial de 1978, contra a vontade manifestada



Boletim da OSM-SP feito com recortedos jornais "Em Tempo" e "Diário da Noite", distribuído após a greve de outubro

desde o golpe militar. As de maio e junho, em São Bernardo e São Paulo, tinham sido greves por fábricas, isoladas.

Desta vez, porém, os interventores e os patrões foram mais eficientes e em dois dias aprovaram um acordo que em nada beneficiou os trabalhadores. Este. assinado à revelia das comissões de fábricas, foi considerado, até mesmo pela grande imprensa, uma "traição".5 Pelo acordo, estavam extintas as comissões de fábricas criadas na greve de maio, a principal conquista dos trabalhadores então. Como nos conta Waldemar Rossi:

Com estas greves estava feito o primeiro ensaio para um sindicalismo mais democrático e estava dado o exemplo a ser seguido nos anos seguintes por trabalhadores de todo o país.

# A Eleição

Diferentes fatores faziam com que aquela fosse a mais importante eleição sindical do país. Em primeiro lugar, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo era o maior da América Latina. Em segundo, o setor metalúrgico estava entre os mais dinâmicos da economia brasileira no período, tendo sido um dos motores do milagre econômico. Em terceiro lugar, ali se enfrentavam as duas principais correntes ideológicas do movimento sindical no Brasil. De um lado, os interventores, militantes da direita, membros do Diretó-

5 Este foi o título da matéria sobre a greve no Jornal O Dia. jornal que existiu em São Paulo até 1981.

<sup>6</sup> O Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo foi dirigido por Joaquinzão entre 1965 e 1987. Joaquinzão em 1964 fora interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de Guarulhos-SP. No Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo teve como sucessor Luiz Antonio Medeiros e depois Paulo Pereira da Silva, o Paulinho. Desde 1991 o Sindicato é filiado à Força Sindical, criada no mesmo ano com ajuda do governo Collor e que se notabilizou pela defesa das reformas neoliberais implementadas no país nos anos 1990. A Força Sindical é hoje a segunda maior central sindical do Brasil, atrás apenas da CUT (Giannotti, 2002). rio Nacional da ARENA, que apoiavam o golpe e a ditadura. Do outro, a OSM-SP, composta por militantes dos mais diversos grupos da esquerda e por muitos "independentes", dispostos a derrubar não só os interventores mas também a estrutura sindical e, assim, construir um sindicalismo classista.

A OSM-SP não começou a sua história em 1978. Desde 1967 já disputava a eleição do sindicato. Porém em 1978 o trabalho político de criação de organizações por local de trabalho já estava mais consolidado, conseguindo inclusive dirigir a greve de maio contra a vontade do sindicato. Essa forma de organização não existe na estrutura sindical oficial. Assim, a eleição representava não só o confronto entre duas chapas, mas entre a organização dos trabalhadores, de um lado, e a estrutura sindical do Estado, de outro.

Vito Giannotti conta que: "Entre nós da OSM-SP, brincávamos que era mais fácil ganhar a presidência da república que a eleição do Sindicato. A história provou que estávamos certos".6 A eleição de 1978 só fez corroborar essa tese. Mesmo com a grande mobilização nas fábricas, com a greve por empresas e com o distanciamento entre os trabalhadores e a direção do sindicato, as fraudes, a violência e o uso da máquina sindical podiam decidir a eleição em favor da situação. Porém, desta vez, a Oposição conseguiu provar a existência das fraudes, e o apurador da Justiça do Trabalho, Oswaldo Preus, foi obrigado a anular

# COMPANTIBIOS METALORISOS. ACONTANTIBIOS METALORISOS. ACO

Boletim eleitoral da Chapa 3 com o programa para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

a eleição. As imagens de Segall e Gervitz são particularmente esclarecedoras neste momento, pois mostram da realização das fraudes, passando pela discussão acalorada no início da apuração, até o momento em que o representante da Justiça do Trabalho resolve suspender a apuração.

Em seqüência, em meio às comemorações da Chapa 3, que já contava com o apoio discreto da Chapa 2 (ligada ao PCB) para o novo escrutínio que realizar-se-ia 15 dias depois, "caiu a bomba". No fim de semana, na sede do sindicato, o Ministro do Trabalho Arnaldo Prieto em pessoa, apesar do braço engessado, reempossa Joaquinzão e sua chapa para um novo mandato. Mesmo sem apuração e tendo sido formalmente anulada a eleição, o governo

fez valer a lei que regulamenta os sindicatos no Brasil e empossou os seus representantes para dirigir o sindicato.

A cena da posse de Joaquinzão, discursando entre diversas autoridades dos poderes municipal, estadual e federal para uma platéia composta de senhores engravatados e senhoras de longo é daquelas que dispensam legendas. O contraste entre o que se passava dentro da sede do Sindicato, por um lado, e a realidade cotidiana dos trabalhadores, por outro, constituem a imagem mais exemplar possível daquele período.

Como resultado, a estrutura sindical continuou de pé, mas, ao mesmo tempo, deu a Segall e Gervitz uma seqüência cinematográfica fantástica, capaz de fazer deste documentário um registro histórico do que de mais simbólico ocorreu no mundo sindical nos anos da ditadura.

# O Filme e sua repercussão

Como vimos, muitos acontecimentos de grande importância ocorreram no período em que foi produzido o documentário *Braços Cruzados, Máquinas Paradas.* Os trabalhadores, sem pedir permissão a ninguém, mudaram a nossa história e o rot eiro de Segall e Gervitz. Nesse contexto, era de se esperar um filme que "corresse atrás" dos acontecimentos e mostrasse superficialmente o desenrolar dos fatos. Ledo engano. O grande mérito do filme é conseguir, em oitenta minutos, mesmo em

meio à dinâmica acelerada daqueles meses, ser de uma profundidade ímpar.

Demonstrando compreender profundamente o que estava em jogo naquela eleição, o filme já começa apresentando a estrutura sindical. Dos discursos de Getúlio Vargas no Estádio de São Januário, passando pelo depoimento do presidente cassado do sindicato em 1964, até as entrevistas dos representantes das três chapas, vê-se como fio condutor a estrutura sindical.

Em 1978, fazia dez anos que haviam ocorrido as últimas grandes greves no Brasil. Nesse período as Ligas Camponesas foram extintas, 761 sindicatos de trabalhadores sofreram intervenção, milhares de dirigentes sindicais foram presos e muitos torturados ou mortos. Para desmobilizar os trabalhadores, contudo, a estrutura sindical era mais eficiente que os fuzis. Perceber isso e ainda conseguir mostrar claramente essa realidade, porém, não era fácil. A crítica à velha estrutura sindical e a construção de um novo sindicalismo davam ainda seus primeiros passos.

Segall e Gervitz conseguiram não só reescrever seu roteiro seguindo a trilha dos trabalhadores, seus personagens principais, mas antecipar no filme o debate que historiadores, cientistas políticos etc. só aprofundariam alguns anos depois: o papel da estrutura sindical no modelo de sindicalismo praticado no Brasil e a constituição de um novo e amplo movimento que tinha como prioridade questionar estas práticas e derrubar esta estrutura. Assim,

se em uma greve o aspecto mais visível é normalmente a reivindicação salarial, o filme consegue mostrar como essa questão está articulada à forma de organização dos trabalhadores e às diferentes concepções de movimento sindical.

Se no primeiro momento o filme apresenta a estrutura sindical e as chapas, e no segundo mostra o brotar das greves, só no terceiro trata diretamente das eleições do Sindicato, tema inicial do filme. É aí que Segall e Gervitz conseguem o que parece impossível à primeira vista: transformar em imagens algo tão abstrato quanto a estrutura sindical. Aos espectadores é dada a oportunidade de ver o verdadeiro funcionamento dessa estrutura, criada para dividir e desmobilizar os trabalhadores.

Assim como as imagens das negociações salariais (durante a greve) desnudaram o papel de defensor patronal do
Delegado Regional do Trabalho, as
imagens do processo eleitoral e, em
especial, do processo de apuração mostram claramente que, pela nossa lei
sindical, os sindicatos são órgãos de
Estado e, consequentemente, são pelo
Estado controlados. A cena em que
Arnaldo Prieto, Ministro do Trabalho,
e Joaquinzão se abraçam, sorridentes,
resumem o filme, funcionando quase
como uma conclusão.

Waldemar Rossi, sobre o filme, diz:

O Sérgio e o Roberto, com tantas reuniões que fizemos com eles, conseguiram entender direitinho tudo o que estava em jogo. O filme é bom e é muito sério. Além disso, é muito bom ver o Santo (Santo Dias) falando no vídeo, defendendo a greve. Ele, que foi morto pela polícia no ano seguinte, na greve de 1979, é mostrado em Eles Não Usam Black-Tie como se fosse um pelego contra a greve. Um absurdo, uma traição!<sup>7</sup>

Um outro aspecto muito importante do documentário de Segall e Gervitz é que eles não se prenderam a tomadas fáceis, com as lideranças, personalidades e seus gabinetes. Imagens, entrevistas e discursos têm como cenário as fábricas, as ruas, as favelas. Os personagens principais são trabalhadores e trabalhadoras comuns, sem maquiagem, máscaras ou figurino. Esse é um dos aspectos que mais cativaram os metalúrgicos da OSM-SP, como percebemos na fala de Vito Giannotti:

Nós gostamos muito do filme porque não deu a palavra só às principais lideranças, mas fez falar muitos trabalhadores anônimos, da base. Cada vez que nós passávamos o filme em reuniões, ou encontros de formação, eu lembro que reconhecia mais um companheiro da base. Muitos trabalhadores da SOFUNGE, uma das maiores fábricas daquela época, ou da Siderúrgica J. L. ALIPERTI aparecem no filme ao lado dos companheiros da Philco

7 Eles Não Usam Black-Tie, filme de Leon Hirszman, é baseado na peça de mesmo nome de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1955 e estreada em 1958. O filme é ambientado na greve dos metalúrgicos de São Paulo de 1979, em que Santo Dias, um dos principais coordenadores da OSM-SP e candidato pela Chapa 3 em 1978, é assassinado pela polícia na porta de uma fábrica. No filme de Hirszman um metalúrgico também morre na porta de uma fábrica, só que este metalúrgico, ao contrário de Santo Dias, era um militante do PCB contra a greve.

Rádio e Televisão. Eram os atores reais daquelas greves.

Falando sobre a repercussão do filme entre os metalúrgicos, Raimundo Oliveira, um dos coordenadores da OSM-SP, conta que assim que o filme ficou pronto, eles passaram a exibí-lo sempre que era possível:

Sempre que dava, nós passávamos o filme. Marcávamos reuniões nas casas das pessoas, nas Associações Culturais dos Trabalhadores - que criamos com companheiros de outras categorias - etc., levávamos o projetor, o filme, e passávamos para a rapaziada. Todo mundo gostava. Dava para fazer uma ótima discussão política, porque as pessoas viam a greve, as comissões de fábricas, e depois viam o sindicato pelego, sempre contra nós, trabalhadores. Os que não eram metalúrgicos e não sabiam da nossa luta ficavam admirados, adoravam.

Sebastião Neto<sup>9</sup>, outro coordenador da OSM-SP, conta que:

Eles filmaram muita coisa, as reuniões da chapa, as plenárias, várias assembléias de fábricas e

fizeram muitas entrevistas. Eles tiveram coragem para fazer aquele filme. Nós construímos uma boa sintonia com eles. Depois de pronto, o filme foi muito usado em reuniões de formação, cursos. E eles ainda devem ter muito material filmado que não entrou no filme.

Este é um filme politizado, em que o movimento sindical é visto em toda a sua complexidade, a greve e a eleição do sindicato são tratadas não como fatos isolados, mas como parte de um contexto histórico, e as diferentes concepções de movimento sindical são abordadas com profundidade e sem personalismos. Esse resultado só pode ser alcançado graças à coragem, ousadia e percepção de seus diretores e à prática revolucionária, inovadora, livre e autônoma da classe trabalhadora. Esse é o filme de Segall e Gervitz. Isso é *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

- Raimundo Oliveira, o Raimundinho, foi metalúrgico em São Paulo e um dos coordenadores da OSM-SP. Durante o ano de 1978 trabalhava na Telem, fábrica de auto-peças, e era membro do grupo de fábrica. Hoje é aposentado.
- 9 Sebastião Neto, metalúrgico em São Paulo, foi um dos coordenadores da OSM-SP. Em 1978 trabalhava na ARNO e pertencia ao grupo de fábrica. Foi diretor da CUT-Nacional de 1984 a 2001. É também escritor, tendo publicado vários livros sobre a CUT.

### Ficha Técnica

Direção: Sérgio Segall e Roberto Gervitz 1979, 76 min., P&B, 35 mm Produção: Timbre Cinematográfica, Geraldo Botelho Ribeiro e Hugo A.

Gama.

# Referências bibliográficas

- ANTUNES, R. O Novo Sindicalismo no Brasil. Campinas: Pontes, 1995.
- BOITO JR., A. Sindicalismo de Estado no Brasil: uma análise crítica da estrutura sindical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- MARQUES, G. O Novo Sindicalismo, a Estrutura Sindical e a Voz dos Trabalhadores: 1977-1995 Rio de Janeiro: ADIA, 2004.
- MATTOS, M. B. Novos e velhos sindicalismos no Rio de Janeiro (1955-1988). Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 1998.
- GIANNOTTI, V. Força Sindical, a Central Neoliberal: de Medeiros a Paulinho. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2002.
- . O que é Estrutura Sindical. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. & NETO, S. CUT, por dentro e por fora. Petrópolis: Vozes, 1990.
- GOMES, A. C. A invenção do trabalhismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- RODRIGUES, I. J. As comissões de empresa e o movimento sindical. In: BOITO Jr. (org). O sindicalismo brasileiro nos anos 80. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- . Comissão de fábrica e trabalhadores na indústria. São Paulo: Cortez, 1990.
- SEGALL, M. Black-Tie: mistificando como antigamente. *Novos Estudos Cebrap*, v. 1, n. 2, 1982, pp. 18-26.
- ZANETTI, L. O "novo" sindicalismo brasileiro: característica, impasses e desafios. Rio de Janeiro: FASE, 1995.

### **Fontes**

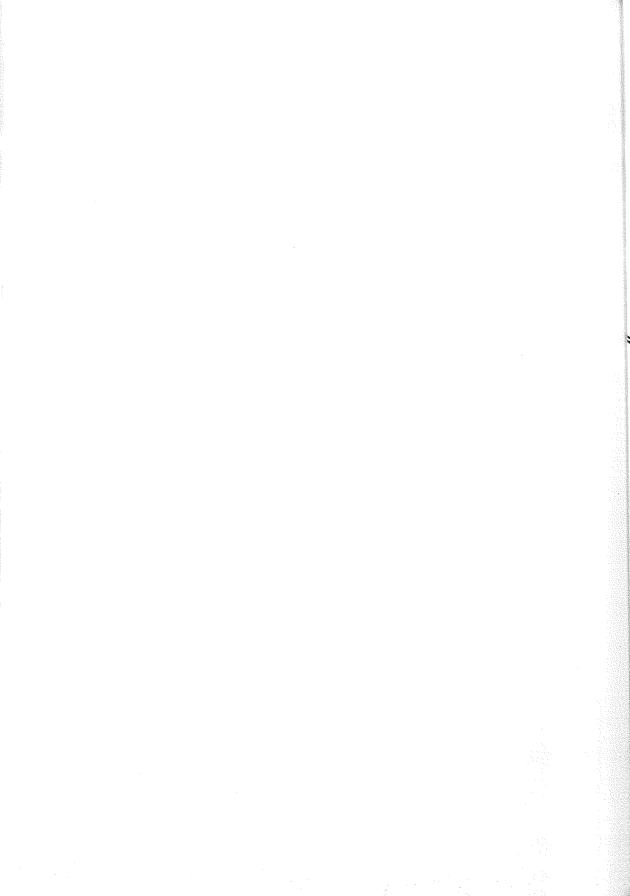
Entrevista com Vito Giannotti concedida para realização deste trabalho em 20/03/2004, no Rio de Janeiro.

Entrevista com Sebastião L. de Oliveira Neto concedida para realização deste trabalho em 21/03/2004, por telefone.

Entrevista com Waldemar Rossi concedida para realização deste trabalho em 22/03/2004, por telefone.

Entrevista com Raimundo Oliveira concedida para realização deste trabalho em 22/03/2004, por telefone.

## Resenha de filme



## Que se abram os portões

Direção: Nando Perry

Roteiro: Anna Maria Ribeiro, Nando Perry e Sandra Mayrink Veiga

Produção executiva: Sandra Mayrink Veiga

Apoio: Fase Nacional, Organização Hélio Alonso de Educação e Cultura e

Sindicato dos Engenheiros de Volta Redonda

1992, 27 min, Brasil



Bonito e bendito será o dia em que os portões disso que se chama patrimônio nacional se abrirem para as crianças de Volta Redonda.

(dom Mauro Morelli)

A proposta de *Que se abram os portões* é trazer à baila a discussão a respeito da privatização da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Em termos mais precisos, sua proposta reside em questionar, de modo inequívoco, a privatização da siderúrgica de Volta Redonda.

É importante lembrar que, quando de sua produção, a privatização da siderúrgica estava "na ordem do dia", mas ainda não se concretizara.¹ Assim, ao pôr a privatização da CSN em questão, o vídeo não se propõe, "no presente", a ponderar a respeito do já ocorrido (o já dado "no passado"). Ao contrário, sua postura (crítica) é prospectiva: concerne ao "futuro"; futuro que não é, no tempo presente – o do vídeo (mas não só!) – inexorável.

Nisto reside o primeiro aspecto a ressaltar: o "jogo" com o tempo.

<sup>1</sup> Que se abram os portões foi produzido em 1992, antes do impeachment de Fernando Collor de Mello; a CSN privatizada em abril de 1993.

145

### O tempo do vídeo e o tempo no vídeo

Se a questão nodal de *Que se abram os portões* é a privatização da CSN, esta se desenvolve no contraponto entre o "ontem" e o "hoje" – e a ameaça do "amanhã". No tempo real de 27 minutos (seu tempo de duração) se condensam cinqüenta anos de história...

<sup>2</sup> Em 1988, os trabalhadores da CSN fazem uma greve com ocupação da siderúrgica. O movimento gradativamente ganha as ruas, envolvendo toda a população da cidade. O Exército é chamado a intervir, invade a siderúrgica e se defronta com a resistência de "dentro" e de "fora". O saldo da repressão armada são, além dos feridos, três mortos. Em homenagem aos trabalhadores, Niemeyer projeta um memorial, que é destruído no día de sua inauguração (durante a noite, passageiros de um carro não identificado, jogam uma bomba no monumento, pondo-o a baixo). Niemeyer faz questão de reerguê-lo, não em sua forma original, mas com as marcas da destruição. Esta tomada não é, portanto, gratuita: dom Waldyr fala de uma situação "hoje" que se constrói sobre um passado de lutas que se quer destruir. Passado de lutas que a imagem não permite que se apague da memória; passado de lutas que, pela imagem, se suscita na memória; passado de lutas que, pela imagem, se faz presente.

História que começa na década de 1940 do século XX – reconstituída pelas imagens de Getúlio Vargas à época da fundação da Companhia –, avança para o passado mais recente – marcado pelas imagens da greve de 1988 –, chega ao presente (o ano de 1992), põe um futuro (ao trazer a discussão acerca dos efeitos perniciosos da privatização) e propõe outro (ao encaminhar uma alternativa à venda da siderúrgica ao capital privado).

E mais, atualiza este contraponto através de outro: o contraponto entre imagem e depoimento. Exemplo da síntese deste duplo contraponto se encontra no depoimento de dom Waldyr Calheiros: dom Waldyr fala, diante do Memorial à greve de 1988, acerca da situação de "hoje", construída "literalmente" sobre os escombros do passado.<sup>2</sup>

Apesar de este duplo "jogo" atravessar o vídeo, nem sempre ele é bem resolvido. O vídeo, parece-nos, padece de um problema: ao tomar o passado, vale-se, principalmente, de imagens; ao tomar o presente, de falas - falas que são análises da realidade, ou, na falta de expressão melhor, "textos analíticos filmados". E, a despeito de estarem relacionados, os cortes temporais aparecem isolados no tempo do - e na forma privilegiada pelo - vídeo. Assim, por um lado, o tempo histórico passado é reconstruído, fundamentalmente, pelas imagens; o tempo presente, pela análise (se quisermos, teórica) da realidade. Por outro, os contrapontos passadopresente e imagem-fala, vigorosos na

primeira metade do tempo real do vídeo, cedem lugar à preponderância da fala, no tempo final. O vídeo assume, então, um caráter (quase didático) de "instrumento de conscientização"; e, se ganha densidade analítica, perde um pouco da dinâmica inicial.

Apontar para seu "didatismo", porém, não significa qualificá-lo (ou desqualificá-lo) como reducionista. Ao contrário, o vídeo se revela como um rico veículo de idéias – idéias por ele postas, idéias por ele propostas. E mais, revela-se rico ao delas tratar: estas não aparecem justapostas, em uma seqüência linear, mas imbricadas – no tempo do e no tempo no vídeo; no teor dos vários depoimentos, tomados de *per si*, e no elo entre eles; no conteúdo das imagens e no nexo entre estas e aqueles.<sup>3</sup>

## O posto e o proposto: do particular ao geral

Que se abram os portões trata de um conjunto de questões articuladas; questões que, embora concernentes a uma empresa específica, suscitam a possibilidade de generalização: a CSN é exemplar – exemplo privilegiado de um processo mais geral. Assim, ainda que o vídeo se curve sobre uma empresa específica, delimite os aspectos singulares atinentes a uma empresa em particular – que, neste caso, não são poucos –, as questões que levanta são, implícita ou explicitamente, mais amplas.

## A vida da siderúrgica e o pulsar da cidade

Em primeiro lugar, Que se abram os portões afirma a importância da CSN para Volta Redonda: a "Companhia" "bate no coração da cidade".

Ainda que a história da região de Volta Redonda remonte ao início do século XIX<sup>4</sup>, com a fundação da CSN em 1941 a vida da cidade passa a girar em torno da usina. E é este nexo específico que o vídeo resgata: o vínculo entre as vidas da siderúrgica e da cidade; nexo que enfoca de maneiras diversas e complementares.

Siderúrgica e cidade se identificam: identidade tão forte que a Companhia Siderúrgica Nacional é conhecida como a Siderúrgica de Volta Redonda. As vidas da usina e da cidade estão tão entrelaçadas que o que acontece com uma repercute, mais ou menos diretamente, na outra: se aquela é "deficitária", o orçamento desta mingua; se aquela desemprega, nesta aumenta a criminalidade; se aquela se acha ameaçada, esta, no ano em que se comemoraria sua autonomia, não tem motivo para celebrar...

Mas a relação não se esgota aí. O vídeo traz o foco para o vínculo entre a vida da siderúrgica e a vida das pessoas. Aliás, este é o viés pelo qual inicia. Abre, e não por acaso, com os depoimentos de um trabalhador da "Companhia" e sua esposa. Depoimentos que são "história de vida" (relato de uma vida em comum que se construiu ten-

do a siderúrgica como referência); história de dificuldades, superações e perspectivas; história de vida pessoal que não se distingue da história de vida de outros; história(s) de vida que se confunde(m) com a história da vida da siderúrgica.

O vídeo vai além, "invertendo" a relação. Assim, se as vidas da cidade e de sua população não podem ser pensadas independentemente da vida da siderúrgica, a vida da siderúrgica também não pode ser dissociada da luta dos trabalhadores. E *Que se abram os portões* traz a greve de 1988. De fato, a greve é recorrente e "atravessa" o vídeo. Está presente em grande parte dos depoimentos e por meio de diversas imagens, inseridas em momentos distintos: assim como a usina, ela é referência para a cidade. E as imagens são, além de históricas, emocionantes...

# A reprodução ampliada do capital

Em segundo lugar, o vídeo, ao considerar a CSN, traz o problema da reprodução ampliada do capital, e o faz a partir de três ângulos.

O primeiro diz respeito ao processo de privatização: se o vídeo se curva sobre a (então) possibilidade de privatização de uma empresa estatal específica, leva-nos à reflexão acerca do processo de privatização que se desenvolve no bojo do projeto neoliberal (e não só no Brasil). Mas, mais que isso, ao operar

- <sup>3</sup> Ao segmentá-las, tratando-as isoladamente, portanto, valemos-nos de um recurso (este, sim, claramente, didático) de exposição que, se por um lado, põe em relevo "as partes", empobrece "o todo".
- <sup>4</sup> O primeiro povoamento da região de Volta Redonda prende-se à expansão cafeeira no Vale do Paraíba do Sul; a partir da decadência do café na região (final do século XIX), e por aproximadamente cinqüenta anos, a principal atividade econômica vincula-se à criação de gado.

<sup>5</sup> A Companhia Siderúrgica Nacional é fundada em 1941(em pleno Estado Novo) e privatizada em 1993 (no governo de Itamar Franco).

<sup>6</sup> Ainda que, quando da produção do vídeo, a CSN não estivesse privatizada, o processo de reestruturação produtiva já se encontrava em curso. À época, em torno de cinco mil trabalhadores, antes empregados, haviam perdido seus empregos – e a perspectiva era a de que, com a privatização, este número dobrasse. O problema que se punha não era, somente (?), o da redução relativa do emprego em médio prazo - o que, aliás, em si mesmo, não é um problema menor. O problema era mais grave, consistia na redução absoluta do emprego: tratava-se da expulsão da força de trabalho já empregada. Problema que assumia proporções ainda maiores: dada a importância CSN para a cidade, o desemprego em larga escala que esta promovia tinha um "efeito cascata", atingindo as demais atividades que haviam florescido em torno da siderúrgica.

com dois momentos históricos distintos - o da fundação da siderúrgica (na década de 1940) e o de sua privatização (na década de 1990)<sup>5</sup> -, contrapõe dois projetos distintos: o nacionalismo desenvolvimentista e o neoliberalismo, permitindo que nos interroguemos sobre a importância do papel do político, em geral, e do Estado, em particular, na reprodução do capital. Assim, permite que nos interroguemos sobre o porquê de alguns empreendimentos serem arcados pelo Estado (ou seja, pelo conjunto da sociedade); sobre o porquê de essas empresas estatais (supostamente públicas) não serem lucrativas; sobre o porquê de o capital privado, a partir de determinado momento do tempo, por elas passar a se interessar; sobre o porquê do "enxugamento do Estado"; entre outras questões relevantes.

O segundo ângulo concerne à "reestruturação produtiva", promovida pelo capital para enfrentar a crise que atravessava (atravessa). Que se abram os portões é, igualmente, precioso: mostra que esta reestruturação não respeita apenas o processo de trabalho stricto sensu (máquinas mais modernas, tecnologia mais avançada, "trabalhador polivalente", "qualidade total", CCQ,...), mas, fundamentalmente, o processo de produção (e apropriação) de mais-valia; processo que combina a extração de mais-valia relativa e mais-valia absoluta. Levanta, então, uma gama de questões. A primeira concerne ao impacto imediato desta reestruturação sobre a classe trabalhadora: o desempre-

go.6 A segunda diz respeito ao fato de que a reestruturação produtiva permite o aumento da quantidade de trabalho realizado e não pago, no decorrer da mesma jornada, pelo aumento da: intensidade do trabalho. A terceira se refere à extração de trabalho excedente pelo rebaixamento do valor da força de trabalho que a "subcontratação" e a "terceirização" promovem. A quarta respeita os efeitos dessa reestruturação sobre o saber do trabalhador: a reestruturação produtiva "desqualifica" a força de trabalho - seja porque se eliminam postos de trabalho, seja porque se empregam trabalhadores não qualificados para as funções que são chamados a desempenhar. A quinta, decorrente da anterior, diz respeito à precariedade das condições de trabalho tanto as condições objetivas quanto as subjetivas.

O terceiro ângulo se reporta à identidade dos trabalhadores como classe. O vídeo aponta para um problema sério: a possibilidade de constituição de uma nova "aristocracia operária" – e suas conseqüências para a consciência da classe trabalhadora como tal. A questão da construção de uma identidade coletiva dos trabalhadores (e não só dos trabalhadores da CSN) aponta, portanto, para um dos dilemas do movimento sindical, em particular, e da ação política da classe, em geral (questões que, seguramente, não são nem exclusivas nem datadas).

É precisamente ao tratar da reprodução do capital e ao refletir acerca de

seus impactos sobre a classe trabalhadora que o vídeo privilegia a fala: aqui, a despeito da qualidade das idéias que veicula, são escassas as imagens (em particular as imagens atuais), e assim, o vídeo mais "fala" que "mostra".<sup>7</sup>

#### Da privatização à alternativa

Por último, mas não menos importante, o vídeo mostra que a privatização não é inexorável – e este nos parece ser seu eixo, que o atravessa do início ao fim. Ao recuperar a importância histórica da siderúrgica (para a cidade e para o país), ao tomar a resistência dos tra-

balhadores na greve de 1988, ao desmistificar o processo de reestruturação produtiva e ao contrapor à empresa estatal a empresa pública, o vídeo aponta na direção de uma alternativa política à privatização: que se abram os portões!

Ao encerrar, o vídeo se mostra como forma específica de apropriação da realidade – distinta de outras, e, em sua especificidade, especialmente rica. As últimas tomadas aliam o texto de dom Mauro Morelli à imagem e à música e, mais que nos convidam, incitam a embarcar em (ou a conduzir) esse trem...

<sup>7</sup> De qualquer modo, como as imagens da greve de 1988 são recorrentes, elas funcionam como o grande contraponto para as dificuldades da construção da identidade coletiva de classe.

Cristina Dias



### Colaboraram neste número

#### Ana Maria Cavaliere

professora da Faculdade de Educação/UFRJ. Doutora em Educação/UFRJ.

#### Cristina Dias

bacharel em Ciências Políticas e Sociais pela PUC/RJ, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Serviço Social da ESS/UFRJ, professora do Departamento de Ciências Sociais do IFCH/UERJ, coordenadora do Núcleo de Estudos em Sociologia do Trabalho da UERJ.

#### Gérald Collas

pesquisador e crítico de cinema, diretor de programas do Instituto Nacional do Audiovisual/INA, França.

#### **Guilherme Marques**

formado em História, mestrando em Planejamento Urbano e Regional no IPPUR/ UFRJ e membro do NPC - Núcleo Piratininga de Comunicação.

#### José Ricardo Ramalho

professor do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

#### José Roberto Novaes

professor do Instituto de Economia da UFRJ.

#### Marc-Henri Piault

etno-cineasta, diretor de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris; presidente do Comitê do Filme Etnográfico (CFE), Paris.

#### Márcia Pereira Leite

doutora em Sociologia pelo PPGSA do IFCS/UFRJ. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ. Tem vários artigos e capítulos de livros publicados sobre movimentos sociais, religião e política, imagens da cidade e da cidadania. Co-organizadora de Quando memória e história se entrelaçam: a trama dos espaços na Grande Tijuca (Ibase, 2003) e, com Patricia Birman, de Um mural para a dor: movimentos cívicos-religiosos por justiça e paz (CNPq/Pronex, Ed.UFRGS, 2004).

#### Marco Aurélio Santana

professor do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Mestrado em Memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

#### Ranieri Carli de Oliveira

doutorando em serviço social pela Escola de Serviço Social da UFRJ, mestre em ciências sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UERJ e membro do NEST (Núcleo de Estudos em Sociologia do Trabalho).

#### Tomás Esterci Ramalho

bacharel em Comunicação Social pela UFRJ.

## Instruções aos colaboradores

- 1. A revista Cadernos de Antropologia e Imagem aceita as seguintes contribuições:
  - 1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com o perfil editorial da revista (até 35 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas)/
  - **1.2** Ensaios (até 25 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
  - **1.3** Entrevistas (até 20 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
  - **1.4** Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 13 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
  - 1.5 Revisões bibliográficas (até 13 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
  - **1.6** Análises de filmes e vídeos (até 20 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
- 2. A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em português, espanhol, francês e inglês, porém a publicação dos trabalhos em inglês e francês ficará condicionada à possibilidade de tradução.
- 3. Os textos devem ser enviados, preferencialmente, via e-mail, em arquivo anexo, ou via correio postal, em cópia impressa e disquete. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3½ polegadas.
- 4. Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavraschave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.
- 5. As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). Exemplo: (Cassirer, 1979, p. 46).
- **6.** As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos*:
  - **6.1** Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

#### **6.2** Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tec-nologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

- 6.3 Trabalhos publicados em Anais:
- CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRES-SO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais.*.. Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1.008-22.
- 6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In:
\_\_\_\_\_\_. Mudanças sociais no Brasil. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

- As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete ou CD, em formato TIFF ou JPG, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).
- 8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para: Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH - UERI

Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

### Instructions to contributors

- 1. Cadernos de Antropologia e Imagem gladly accepts the following contributions:
  - 1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);
  - 1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);
  - 1.3 Interviews;
  - 1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);
  - 1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);
  - 1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).
- **2.** The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.
- 3. Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.
- 4. Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.
- 5. All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.
- 6. Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7. Authors must send their texts and/or suggestions to: Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH - UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br



## Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Assinatura anual			
Annual subscription			
Brasil (individual) R\$ 36,00 Brasil (institucional) R\$ 45,00 Other Countries (individual) US\$ 35,00 Other Countries (institucional) US\$ 45,00			
Números atrasados			
Previous issues	Números / Issues		
Brasil (individual) R\$ 18,00			
Brasil (institucional) R\$ 23,00	W-12/-11/-11		
Other Countries (individual) US\$ 20,00			
Other Countries (institucional) US\$ 30,00			
<b>Opções de Pagamento</b> Payment	nterviewe na na mana n		
Total \$			
enviar cheque nominal para Contra Capa Livraria	Ltda.		
Rua de Santana, 198 – Centro 20230-261 Rio de Tel (55 21) 2512.3402 l 2508.9517	Janeiro Rj Brasil		
Depósito bancário			
solicitar conta pelo email editora@contracapa.com	n.br		

	Militarionemonione		
<b>Assinante</b> Ordered by			
nome / name			
endereço / address			-
		_cep / zip code	
		<b>fax</b> / fax	
assinatura / signature			
data / date/			

## Envie seu pedido de assinatura ou solicite por telefone / fax / e-mail:

Send this cupon or order by phone / fax / e-mail:

## Contra Capa Livraria

Rua de Santana, 198 Centro 20230-261 Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel/Fax: (21) 2508.9517 E-mail: atendimento@contracapa.com.br

Projeto gráfico: Carlota Rios

**Preparação:** Contra Capa

**Tipografias utilizadas:** Legacy Serif e Frutiger

**Impressão:** Gráfica Edil

#### **Artigos**

Filmar o trabalho, mostrar o invisível *Gérald Collas* 

Um cinema em trabalho?: algumas reflexões sobre o empreendimento imagético a partir do filme de Jean Rouch e Edgar Morin:

Crônica de um verão (Chronique d'un été)

Marc-Henri Piault

Da linha ao risco: duas imagens do trabalho Marco Aurélio Santana

Trabalhadores na era neoliberal: o cinema de Ken Loach José Ricardo Ramalho e Tomás Esterci Ramalho

Trabalhadores da cana: imagens, memória e identidade José Roberto Novaes

### Um pesquisador, uma imagem

Escola do tempo Ana Cavaliere

#### **Entrevista**

Imagens do trabalho e o trabalho da imagem: entrevista com Iolanda Huzak *Márcia Pereira Leite* 







