



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Pedro Félix Pereira Moura

Não tem dinheiro: o trabalho no cinema brasileiro contemporâneo

Rio de Janeiro

2022

Não tem dinheiro: o trabalho no cinema brasileiro contemporâneo

Pedro Félix Pereira Moura

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos parciais à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profª. Dra. Consuelo da Luz Lins

**Rio de Janeiro
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

M929n Moura, Pedro Felix Pereira
NÃO tem dinheiro: o trabalho no cinema
brasileiro contemporâneo / Pedro Felix Pereira
Moura. -- Rio de Janeiro, 2022.
165 f.

Orientador: Consuelo da Luz Lins.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

1. Trabalho. 2. Cinema brasileiro contemporâneo.
3. Trabalho imaterial. 4. Arábia. 5. Estou me
guardando pra quando o carnaval chegar. I. Lins,
Consuelo da Luz, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR PEDRO FÉLIX PEREIRA MOURA NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta dias do mês de junho de dois mil e vinte e dois, às dezesseis horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Pedro Félix Pereira Moura, intitulada: **“Não Tem Dinheiro: o trabalho no cinema brasileiro contemporâneo”**, perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente], Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos e Adriana Maria Cursino de Menezes. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 30 de junho de 2022

Consuelo Lins

Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente]

Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos

Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos [examinador(a)]

Adriana Maria Cursino de Menezes

Adriana Maria Cursino de Menezes [examinador(a)]

Pedro Félix Pereira Moura

Pedro Félix Pereira Moura [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Assis, que não pôde ver na Terra o fim dessa etapa, mas que nunca deixa de estar comigo em todos os passos.

À minha mãe Marluce e ao meu irmão Davi, por toda força e apoio que deram para que eu conseguisse terminar da melhor maneira possível o desafio de cursar o mestrado, em meio à uma pandemia que nos tirou tantas pessoas queridas.

À professora Consuelo, que sempre foi uma referência valiosa para pensar o cinema, que topou orientar a pesquisa e foi bastante sensível e atenciosa em todos os momentos.

Às professoras Guiomar e Adriana pelas colaborações e orientações fundamentais para que o trabalho tivesse a consistência necessária.

A todos os alunos e professores da pós da ECO-UFRJ, com que convivi remotamente em meio a um dos períodos mais tormentosos da história recente, no qual aprendemos muito mais do que conceitos da academia.

A todos os amigos que estiveram juntos nesse processo e somaram forças no caminho por meio do afeto.

A todos que foram vítimas ou que perderam entes queridos na pandemia da COVID-19, que não seja esquecido que a falta de consideração pelo outro, mesmo nos discursos banais, pode custar vidas.

MOURA, Pedro Félix Pereira. **Não tem dinheiro: o trabalho no cinema brasileiro contemporâneo**. Orientadora: Consuelo da Luz Lins. Rio de Janeiro: PPGCOM/ECO/UFRJ, 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Não tem dinheiro: o trabalho no cinema brasileiro contemporâneo

A partir da compreensão de que as relações entre cinema e trabalho se dão no âmbito da representação de cenas laborais e do trabalho desempenhado pelo próprio cinema por meio das funções que suas imagens realizam, a presente pesquisa investiga os elos entre audiovisual e trabalho no cinema brasileiro com foco em dois filmes recentes: *Arábia* (2017) e *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019). Dentro desse propósito, o estudo se inicia pelo esboço de um panorama histórico dos sentidos do trabalho ao longo da cinematografia nacional. A análise visa à identificação de enunciados sobre o tema do trabalho que emergem em obras de diferentes períodos e os diálogos que as obras estabelecem entre si. O estudo se embasa por um referencial teórico que olha para as transformações do mundo do trabalho enxergando a atual preponderância do trabalho imaterial sobre o modelo de produção fabril do século XX. Os dois títulos analisados a fundo nesta dissertação permitem inferir noções particulares de trabalho do cinema na produção do contemporâneo.

Palavras-chave: Trabalho; Arábia; Estou me guardando; Trabalho Imaterial; Cinema Brasileiro Contemporâneo

MOURA, Pedro Félix Pereira. **There is no Money: work in brazilian contemporary cinema**. Academic advisor: Consuelo da Luz Lins. Rio de Janeiro: PPGCOM/ECO/UFRJ, 2021.

Dissertation (Master Degree in Communication and Culture). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

There is no money: work in brazilian contemporary cinema

Based on the understanding that the relations between cinema and work occur in the scope of the representation of labor scenes and also in the work performed by cinema itself through the functions that its images perform, the present research investigates the links between audiovisual and work in Brazilian cinema focusing on two recent films: *Arabia* (2017) and *Waiting for the carnival* (2019). Within this purpose, the study begins by outlining a historical overview of the meanings of work throughout national cinematography. The analysis aims to identify the statements concerning the theme of work that emerge in movies from different periods and the dialogues that the pictures establish among themselves. The study is based on a theoretical referential that looks at the transformations in the world of work, noticing the current preponderance of immaterial work over the 20th century's factory production model. The two movies analyzed in depth in this dissertation allow us to infer particular notions of labor produced in contemporary cinema.

Keywords: Labor; *Arabia*; *Waiting for the Carnival*; Immaterial Labor; Contemporary Brazilian Cinema

LISTA DE FIGURAS

Fig. 2.1	31
Fig. 2.2	41
Fig 3.1	79
Fig 3.2	80
Fig. 3.3	84
Fig. 3.4	86
Fig. 3.5	89
Fig. 3.6	89
Frame 1.a	98
Frames 2.a, 3.a, 4.a e 5.a	99
Frames 6.a, 7.a, 8.a	100
Frames 9.a	101
Frames 10.a, 11.a, 12.a	102
Frames 13.a e 14.a	103
Frames 15.a, 16.a e 17.a	104
Frames 18.a e 19.a	106
Frame 20.a	108
Frames 21.a, 22.a, 23.a e 24.a	109
Frames 25.a e 26.a	110
Frames 27.a e 28.a	111
Frames 29.a e 30.a	112
Fig. 4.1 e 4.2	119
Fig. 4.3 e 4.4	126
Fig. 4.5	129
Fig. 4.6 e 4.7	130
Fig. 4.8	138
Fig. 4.9	143
Fig. 4.10 e 4.11	144
Fig. 4.12	145
Fig. 4.13 e 4.14	147
Fig. 4.15	150
Fig. 4.16	151

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 TRABALHO NO/DO CINEMA.....	22
2.1 Teorias e práticas.....	22
2.2 Nuances de uma transformação do trabalho: Trabalho imaterial, General Intellect, capitalismo cognitivo e produção subjetiva	28
2.3 Para uma historiografia do trabalho no/do cinema brasileiro	35
3 <i>ARÁBIA (2017), DE JOÃO DUMANS E AFFONSO UCHÔA: INCONSTÂNCIA, FORMAS-DE-VIDA PARA ALÉM DA PRECARIEDADE, TRABALHO E AFETIVIDADE</i>	71
3.1 No princípio era o verbo.....	76
3.2 Prosa e experiência.....	83
3.3 Anacronia, Nomadismo e fabricação da história	90
4 <i>ESTOU ME GUARDANDO PRA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019), DE MARCELO GOMES: A COMUNIDADE DO TRABALHO E DO CARNAVAL</i>	113
4.1 O trabalho do outro	115
4.2 O trabalho nosso.....	123
4.3 Toritama e a APL de confecções no Agreste	132
4.4 Imagens do alheio.....	141
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
6 REFERÊNCIAS.....	159
FILMOGRAFIA.....	164

1 INTRODUÇÃO

Homens descamisados dormem em cima de *pallets*, tábuas de madeira e placas de metal, num galpão preenchido por peças de feltro em processo de se tornarem chapéus e enormes aparatos de manufatura de tecido¹. Leo dorme no chão de uma facção², escorado por um amontoado de jeans de um lado e uma enorme máquina de confecção do outro³. Cristiano conversa com o primo sobre as piores condições em que já dormiram: no papelão, em cama de pedra e até mesmo em pé, quando Cristiano esteve na cadeia. O colapso na porta da fábrica mergulha o personagem num sono do qual talvez jamais acorde⁴.

A condição de trabalhador consegue dar contornos solenes a momentos banais como o sono ou mesmo um simples olhar. Em *ABC da Greve* (1990), vemos o plano próximo de um operário: no início da tomada, o mesmo direciona o olhar diretamente para a câmera, ele para, desvia os olhos para seu redor de maneira distante e, em seguida, volta a olhar incisivamente para a câmera, a trilha sonora sobe e começam os créditos finais. Esse plano, o último do filme, carrega uma angústia inerente - na cronologia da montagem do documentário, ele se situa no momento da volta ao trabalho, após o acordo firmado para o fim da greve dos metalúrgicos de 1979. O encontro do olhar estabelece uma cumplicidade ao mesmo tempo em que marca uma distância: se compartilha o ímpeto de luta, o desejo por novos rumos de vida, no entanto, a condição dos que se olham não é a mesma enquanto agentes produtivos.

Enquanto instância expressiva, de nuances representativas, performativas e políticas, como o cinema dialoga com o lugar do trabalho na produção de mundos? A face laboral do cinema inclui tanto o agenciamento de saberes e técnicas com a finalidade de fazer filme quanto a função criativa das imagens em seus diversos arranjos. É possível afirmar que este *devoir trabalho* do cinema evidencia uma natureza criativa comum ao audiovisual e às demais atividades produtivas?

“Os trabalhadores querem menos direitos e mais trabalho”⁵; “Eu quero saber qual é economia que vai resultar em emprego para o povo, em salário, em garantia para o povo viver

¹ Imagens da sequência inicial de *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper

² Pequenas casas que realizam serviços terceirizados para a indústria ou comércio de confecção

³ Cena de *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes

⁴ Cenas de *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans

⁵ Enunciado repetido com frequência por Jair Bolsonaro e sua equipe econômica após sua eleição em 2018 e no início de seu mandato. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/os-trabalhadores-querem-menos-direitos-e-mais-trabalho-diz-bolsonaro/>. Acessado em 13/09/2021

dignamente”⁶. No Brasil de hoje, por mais que haja diferenças evidentes entre os campos antagônicos da disputa eleitoral no que diz respeito à pauta dos direitos humanos e da seguridade social da população, existe uma aproximação das tendências no que diz respeito à intenção de “pôr para trabalhar”, no incentivo à criação de postos que insiram os indivíduos na cadeia produtiva econômica. Sabemos que as contradições discursivas atuais em torno da questão da empregabilidade não são recentes e verificamos que o cinema tem sido um meio expressivo que contribui de forma especial a essa discussão. A partir desses pressupostos, a presente pesquisa se propõe a investigar os atravessamentos entre a produção audiovisual brasileira recente e a problemática atual do trabalho fabril no país, à luz da história dos encontros entre este tema e a filmografia nacional.

Na abordagem do tema do trabalho sob o viés do cinema, há pelo menos três linhas de análise possíveis de serem apontadas. A primeira, de presença mais constante, é a linha que se debruça sobre as representações do trabalho através do cinema, tendo como objeto os modos como são retratadas situações inseridas na temática do labor e enredos que fazem translação em sua órbita: ofícios fabris, operários em luta, busca por emprego, ocupações precárias, intrigas de setores representativos dos trabalhadores (sindicatos, uniões...) e assim por diante.

A segunda linha de análise diz respeito ao trabalho do próprio cinema e/ou o trabalho das imagens do cinema. Nesses termos, reúnem-se duas perspectivas teóricas, uma delas concerne às articulações que o cinema realiza entre as imagens de maneira a produzir sentidos, não só pela montagem como pela *mise-en-scène* e demais procedimentos estilísticos do cinema. De forma preliminar, podemos dizer que essa primeira perspectiva, a da produção de sentido, se dá ora de maneira tautológica: a partir de convergência de elementos da representação de forma a reforçar uma linha narrativa unívoca e transparente do conteúdo que está sendo projetado na tela (esse paradigma é soberano no cinema clássico narrativo) e ora de maneira inovadora: num trabalho que se constrói a partir da cooperação autônoma entre os extratos criativos (som, imagem, montagem,...) e produz imagens de sentidos plurais e não convencionais (*O homem com a câmera*, de 1929, é um exemplo rico aqui porque insere o próprio fazer fílmico como conteúdo). Essa perspectiva da produção de sentido dialoga com a teorização que o filósofo Jacques Rancière concebe em torno do trabalho da arte, inserido no trabalho das imagens e que implica as “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas” (RANCIÈRE, 2003, p. 13). A segunda perspectiva teórica na linha do trabalho do cinema/das imagens do

⁶ Luiz Inácio Lula da Silva em entrevista à rádio Sagres, de Goiás (em 17/09/2021). Disponível em <https://pt.org.br/lula-eu-queiro-saber-de-economia-que-resulte-em-emprego-ao-povo/>. Acessado em 13/09/2021

cinema diz respeito à ação do cinema enquanto dispositivo que transforma o real apreendido numa dissimulação negada ou numa representação conscientizadora que reflete seus próprios meios de dissimulação (BAUDRY, 1983), incluindo nesse caso o próprio processo de realização do filme e conseqüentemente o trabalho dos técnicos e artistas das equipes de criação, produção e edição, as condições materiais da produção cinematográfica, o modelo industrial hollywoodiano e cinemas pós-industriais.

Por último, nos interessa ainda um desdobramento inferido do conceito de trabalho imaterial, ou seja, o trabalho de transvaloração social e produção subjetiva que tem lugar no campo comunicacional, é a chave de leitura do trabalho como cinema. Esta chave, menos predominante em análises fílmicas, traz para primeiro plano o elo entre trabalho e cinema enquanto entes históricos que servem como indícios e disparadores das transformações socioculturais. Um espectro de atuação mais perceptível no que diz respeito, por exemplo, à elaboração das noções históricas de modernidade, das metamorfoses do capitalismo e das lutas políticas (classe e representatividade): é o cinema como modo de estar no mundo e invenção⁷.

Ao longo de estudos de historiografia do cinema brasileiro, vemos o tema do trabalho surgir tangenciando essas diferentes abordagens e muitas vezes colocando o labor como um aspecto paralelo à outras categorias que ganharam destaque, mais notadamente a categoria do “popular”. O papel coadjuvante do trabalho é notável na compilação de textos *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, especialmente a reedição publicada em 2003, analisando produções das décadas de 1960, 1970 e 1980. São raros os filmes analisados pelo teórico franco-brasileiro que não trazem como protagonistas operários, proletários ou sujeitos que executam atividades em esquemas precários, talvez a exceção sejam os títulos que o autor relaciona ao tema da loucura. Ainda assim, a questão mais destacada ao se classificar os sujeitos é a classe social em que se situam, mesmo que, em boa parte, a posição de classe esteja diretamente relacionada com a ocupação de um posto com determinado nível de remuneração.

Estudos mais recentes, como o artigo de Mariana Souto⁸ *O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica*, destacam a especificidade da condição do operário dentro da filmografia brasileira. A pesquisadora apresenta um esboço comparatista entre filmes de diferentes períodos: *Viramundo* (1964), *Chapeleiros* (1983), *ABC da greve* (1979 - 1990) e *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019) A análise

⁷ Essa abordagem se relaciona com os textos contidos na obra *Cinema e a Invenção da Vida*, organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Ver CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

⁸ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

comparativa da qual Souto se vale permite perceber o quanto questões tanto do âmbito formal, quanto do âmbito representativo são revisitadas ao longo de novas abordagens. Exemplos disso são o uso da narração em voz *off*, a maneira como se filma o trabalho dentro das fábricas, da militância em torno de causas operárias e a recente reconfiguração da identidade do proletariado.

Ciente do universo vasto da literatura e filmografia que explora as relações entre cinema e trabalho no Brasil, a pesquisa aqui desenvolvida parte da iniciativa de se aprofundar nesta produção e buscar entender as maneiras pelas quais a dupla cinema/trabalho atravessa títulos recentes da cinematografia brasileira, buscando uma análise aberta ao caráter representativo, à fabricação de sentidos e de imagens dentro do cinema - trabalho do cinema - e também do trabalho/cinema como acontecimento produtivo de realidades político-sociais.

A presente pesquisa propõe se debruçar, mais detidamente, sobre os filmes *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans e *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, para construir um entendimento sobre as relações entre cinema e trabalho no audiovisual brasileiro hoje. Como instrumento de pesquisa, recorre-se também a uma bibliografia que trata tanto da temática trabalho/cinema quanto dos filmes que compõem o *corpus* filmico aqui proposto. Dessa maneira, visa-se trazer ao debate as concepções recorrentes e particulares acerca do tema do trabalho no cinema nacional contemporâneo, expresso por análises e críticas motivadas pelos dois filmes citados e pelo campo temático aqui proposto.

Em *Arábia*, obra que, de certa maneira, dá continuidade a uma parceria iniciada no filme *A vizinhança do tigre* (2014), Uchoa e Dumans se reúnem para conceber um enredo focado na trajetória de um jovem oriundo da periferia de Contagem, em Minas Gerais, que percorre um caminho errante por uma série de cidades do interior mineiro, se ocupando de vários trabalhos precários após cumprir pena no presídio.

Interpretado por Junin - que também atuou em *Vizinhança do tigre* e que, na ocasião das filmagens de 2017, precisou de uma liberação condicional de pena para poder participar do filme - o protagonista, chamado Cristiano, tem unicamente o corpo como maior bem e recurso de expressão/ação; é ator de uma *forma-de-vida*⁹ concebida a partir da escassez de recursos

⁹ O termo “forma-de-vida foi cunhado pelo filósofo Giorgio Agamben em função seu entendimento de que a vida humana que não pode ser separada de sua forma (AGAMBEN, 2015, p. 13 a 18), ou seja, a vida se dá enquanto *Bios* - uma vida qualificada, um modo de viver característico de indivíduo ou grupo; conforme essa vida vai sendo restrita pelo poder político em direção a uma instância extrema (estado de exceção) em que a necessidade de manter-se vivo sobrepuja as outras pulsões do ser, a vida passa a figurar como *Zoé*, a “vida nua”, na qual as potências biopolíticas enfrentam fortes restrições (AGAMBEN, 2015, p.13-18).

materiais extracorpóreos. Em constante errância, vagando por lares e ocupações temporárias, vemos o *devir* nômade do protagonista que assume uma espécie de auto fabulação em prol da dedicação ao trabalho. O personagem abraça o trabalho também como forma de remissão do passado na prisão, assumindo uma série de postos intermitentes, braçais, de regime informal, alheios aos mecanismos de seguridade socioeconômica.

Em *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar*, o cineasta Marcelo Gomes e sua equipe registram o cotidiano dos trabalhadores das facções de *jeans* da cidade de Toritama, no agreste de Pernambuco. O documentário parte de relatos de memórias de visitas que o diretor fazia à cidade, quando jovem, para descrever um cenário completamente mudado pela exacerbação da atividade têxtil na região: casas populares viram pequenas fábricas de calças onde trabalham grupos de pessoas, por vezes famílias, idosos sentam em cadeiras na calçada para fazer o serviço de finalização de algumas peças, cômodos onde antes se criavam galinhas dão espaço para máquinas de costura, *outdoors* de marcas de vestimentas passam a compor o enquadramento do relevo acidentado ao redor da cidade. A Toritama de hoje retratada no filme é um local onde as pessoas trabalham longas jornadas e sem período de férias, exceto pela época do carnaval, em que boa parte das pessoas se dirige para a praia a fim de se entreter.

Os dois filmes colocados, em suas nítidas diferenças de abordagem, são compreendidos neste estudo como objetos ricos para análise não por serem eventualmente exemplos representativos do que é a realidade do trabalho no Brasil hoje, mas sim porque, dentro de sua singularidade estética, cada qual revisita aspectos recorrentes ou novos de concepções forjadas ao longo da própria história do trabalho no/do cinema brasileiro. Explicando de outra forma: é possível constatar nesses filmes novas nuances de imagens do trabalho que dialogam com títulos anteriores - *Abc da greve* (Leon Hirszman, 1979/1990), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) ,... - que também se debruçaram sobre o assunto a partir de singularidades pertinentes à época de produção, ao estilo dos cineastas, eventuais ativismos culturais e paradigmas éticos no que diz respeito às relações construídas entre realizadores e os sujeitos em frente às câmeras – que, em alguns casos, viriam também para trás destas.

Descrever os nexos conceituais do trabalho nos filmes ao longo de uma história da temática no audiovisual nacional, conforme se propõe já na estrutura do primeiro capítulo, é uma tarefa complexa. Inspirando-se no campo de estudos da linguagem, o conceito de *dialogismo* é, aqui, de grande interesse. Cunhado no contexto do pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin na área de análise literária, o conceito é hoje aplicado em estudos de diversas

vertentes das ciências humanas¹⁰. Inspirada por esse referencial teórico, a presente pesquisa visa destacar enunciados e diferentes maneiras como se relacionam entre si, quais sejam, de consonância, de complementaridade, de contrariedade ou refutação. Ou seja, identificar unidades de significação discursiva dentro de uma história do trabalho no cinema brasileiro e analisar jogos de sentido que apresentem diferentes conotações de acordo com o atravessamento de contextos históricos diversos, e no diálogo com enunciados de outras obras, tanto do cinema como de outros campos da produção cultural.

Sob essa perspectiva histórica dos enunciados, é possível discutir a distinção entre “trabalhador” e “vadio”, inserida no embate moral na transição do trabalho escravo para o trabalho livre, aspecto estudado a fundo por Lúcio Kowarick¹¹: em determinado período da história observou-se um paradigma que relacionava a mão de obra nacional a uma falta de disposição ao trabalho e a uma escolha pelo ócio e pela frivolidade nas zonas urbanas, ao contrário dos imigrantes europeus (italianos, alemães, suíços, etc.), que eram recrutados assumindo inclusive postos estratégicos nas grandes lavouras, principalmente de café. As concepções morais do trabalho no Brasil, pós-abolição e nas primeiras décadas do século XX, tem no cinema de Humberto Mauro um lugar bastante problemático. Como essa pesquisa mostrará mais a frente, nos casos de *Braza Dormida* (1929) e *Ganga Bruta* (1933), a posição hierárquica que os personagens ocupam está associada ao grau de ignobilidade de sua representação - os gerentes são esbeltos, enquanto seus subordinados são rudes, sujos, abjetos.

A própria questão da imigração tem variações de sentido, em filmes da década de 1960, 1970 e 1980, principalmente aqueles associados ao que Bernardet chama de “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003). Observa-se uma tendência a enfatizar o fator da busca por emprego com melhor remuneração e qualificação nas fábricas, uma escolha que acaba generalizando a mão-de-obra vinda do norte e nordeste para São Paulo, ao deixar de lado singularidades de trajetória que cada sujeito carrega. Já em filmes mais recentes, como *Peões* (2004), o foco se volta para o que há de mais específico e particular na história de vida de cada sujeito retratado, aberto a nuances de discurso que impossibilitem uma tipificação homogeneizante.

¹⁰ Em seu livro *As revoluções do capitalismo*, Maurizio Lazzarato exalta a forma como Bakhtin atribui a cada enunciado uma singularidade única, ainda que inserido numa relação intertextual e sendo engendrado a partir de algo já existente. Para Lazzarato, trabalhando em cima da multiplicidade de instâncias do campo expressivo “Bakhtin mostra como o território da expressão é permeado pela luta, trazendo a reboque na sua constituição e organização o confronto entre forças sociais e políticas” In: LAZZARATO, Mauricio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 153 - 201.

¹¹ KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Editora 34.

Procurando lidar com a complexidade de desdobramentos possíveis, a metodologia de e a análise da pesquisa se fundam num exame de acontecimentos dentro de uma historicidade de longo prazo. Para tanto, primeiramente se esquematiza uma breve história do trabalho no cinema brasileiro que, mesmo sendo sintética e focada em casos específicos, permitirá elencar pontos de atenção que ajudarão a analisar, com maior embasamento, diferenças históricas em estéticas e políticas dos dois filmes que compõem o núcleo principal de objetos da análise do contemporâneo.

Dentro da ideia de entrelaçar cinema e trabalho, o texto desta dissertação traz inicialmente perspectivas de diferentes teóricos acerca da própria discussão cinema/labor, de caminhos diversos para se colocar conceitualmente tanto a representação do trabalho como o engajamento que os cineastas demonstram junto à luta dos operários e, eventualmente, a cumplicidade que a ocasião da filmagem pode fazer surgir entre realizadores e quem labuta nas fábricas, ruas, centros comerciais, escritórios e demais cenários. Esse campo de debate inclui a questão historiográfica de como o olhar sobre o trabalhador fabril se transforma desde a imagem da primeira tomada filmada pelos irmãos Lumière: os empregados atravessam o portão da fábrica da própria família Lumière em Lyon em dezembro de 1895. Uma filmagem que não inclui nenhum termo como “operários” ou “trabalhadores” em seu título original, que é, como sabemos, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, apesar de suas traduções em inglês, alemão e português incluírem a menção aos *opífices*.

No sentido de trazer também para o primeiro plano discussões conceituais no âmbito das teorizações sobre o trabalho e suas transformações, são abordados os pensamentos de teóricos que, tendo integrado no passado debates na esteira do chamado “operaísmo italiano”¹², se afastaram de premissas ortodoxas do marxismo e se debruçaram sobre as metamorfoses do trabalho e da condição operária a longo termo (*long term*). Essa postura teórica possibilitou vislumbrar a conversão de noções como valor e produção em novos paradigmas fundados na imaterialidade e controle, assim como o protagonismo dos operários em transformar a realidade

¹² Operaísmo é uma corrente política e teórica que emerge na década de 1960 a partir da produção de autores italianos de orientação heterodoxa e antiautoritária (marxismo autonomista), tais como Mario Tronti, Antonio Negri e Raniero Panzieri. O operaísmo, do ponto de vista do pensamento político, coloca a classe operária como parte ativa preponderante das transformações das relações trabalhistas e dos esquemas de produção do capitalismo, além de perceber as lutas como um aspecto definidor da categoria (“eles são operários porque lutam”).

“A luta da classe operária constrangeu o capitalista a modificar a forma do seu domínio. O que quer dizer que a pressão da força-trabalho é capaz de constranger o capital a modificar a sua própria composição interna e que intervém dentro do capital como componente essencial do desenvolvimento capitalista; que ela empurra para a frente, por dentro, a produção capitalista, até a fazer trespassar completamente todas as relações externas da vida social” (Tronti, 1976, p. 47).

a partir da luta, em campos de disputa que se mostram cada vez mais fundados na produção da subjetividade, antagonizada pelo capitalismo cognitivo. Podemos citar de antemão os pensadores A. Negri, Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Giuseppe Cocco e a autora americana Kathi Weeks.

A presente dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro é composto de reflexões mais amplas sobre as intersecções entre trabalho e cinema e as transformações dos conceitos de trabalho, enfocando principalmente a virada do modelo de produção fordista para a intensificação do papel do caráter racional na produção de valor característica do capitalismo cognitivo. Essa problematização inicial é sucedida, ainda nesse capítulo, por uma história do trabalho no cinema brasileiro a partir de estudo de casos que condensam sentidos pertinentes a momentos específicos da filmografia nacional: o autoritarismo e o aspecto abjeto do proletariado dos filmes de Humberto Mauro nas décadas de 1920 e 1930, o “modelo sociológico” de documentários dos anos 1960 e os desdobramentos apontados principalmente pela teorização de J.C Bernardet, os filmes grevistas rodados no ABC paulista nas décadas de 1970 e 1980 e filmes da virada do século, historicamente situados em um estágio de declínio do proletariado enquanto classe de potencial mobilizador. O panorama histórico desenhado nesse primeiro capítulo será fundamental para que, no capítulo seguinte, dedicado à investigação mais aprofundada da questão do trabalho no filme *Arábia*, tenha-se à mão um inventário de conceitos e elementos de interesse a se deter sem perder de vista a perspectiva histórica.

O segundo capítulo é constituído da análise do longa-metragem de 2017, *Arábia*, inicialmente de forma ampla, enquanto uma obra que se funda na representação de um trabalhador que passa por vários serviços em localidades diferentes, vivendo portanto uma rotina de trabalhos intermitentes e muitas vezes informais; e, de forma específica, no enfoque de trechos do filme constituídos por cenas que retratam o protagonista realizando uma atividade laboral, ou em momentos de trocas com outros personagens no sentido de enfrentamento, em conversas refletindo as condições de subsistência e em envolvimento afetivos com colegas de ofício. Entre os aspectos a se destacar está a narração em primeira pessoa, diegeticamente colocada como um relato escrito num caderno, descoberto pelo personagem André, jovem que vive com o irmão mais novo em uma casa na Vila Operária de Ouro Preto. O relato teria sido escrito por Cristiano antes do mesmo ter um colapso na porta da fábrica e entrar em coma. Tem especial relevância à pesquisa também as sequências de diálogo entre o protagonista e outros personagens acerca da singularidade das experiências enquanto trabalhador de condição

precária, por exemplo: a conversa entre Cristiano e o primo sobre as condições mais rudes em que já dormiram e o diálogo que o protagonista desenvolve com o caminhoneiro Antônio Carlos sobre a relativa dificuldade de carregar diferentes cargas (batatas, algodão, telhas, ...).

Como fonte de pesquisa para as formulações aqui elaboradas sobre o trabalho em *Arábia* - para além do filme propriamente -, são relevantes entrevistas concedidas a veículos de comunicação pelos realizadores, debates em mostras e festivais junto à equipe do filme, críticas e textos acadêmicos produzidos a partir do filme. Tal material torna possível perscrutar um pouco melhor o âmbito processual de sua produção, incluindo a forma como os diretores lidaram com a condenação do ator Junin durante a preparação para as filmagens e o debate em torno do fato de que, mesmo se assemelhando muito à vida do próprio Junin, o protagonista de *Arábia* não é fruto de uma tentativa de criar um alter-ego ficcional.

Em uma recente entrevista¹³, um dos diretores, João Dumans, declara: “A gente fez esta mesma pergunta quando começou o filme. ‘Por que o cinema brasileiro abandonou, de certa forma, o personagem do trabalhador?’”. Independentemente de concordarmos que houve um abandono da figura do trabalhador - inclusive nesta entrevista, o realizador atribui essa ausência à chegada de Lula, oriundo do trabalho fabril, à presidência -, a declaração citada só reitera o quanto a obra se esforça para trazer o trabalho no Brasil para o primeiro plano. A despeito do relativo sucesso em traduzir uma realidade tão complexa quanto a dos trabalhadores brasileiros, ou de promover uma estética de vanguarda para tratar o tema, *Arábia* é uma obra bastante pertinente à pesquisa aqui desenhada porque se coloca como uma produção inserida num contexto temático de relevância na filmografia nacional, politicamente implicada.

Entenda-se política aqui nos termos desenvolvidos por Jacques Rancière no que o filósofo define como “regime estético da arte”: um regime que opera no campo das artes principalmente a partir do século XIX, e que de certo modo sucede – mas também é contemporâneo – de outros dois regimes: o regime representativo (ou mimético) e o regime ético, regimes que concernem a diferentes instâncias da criação e circulação da arte no mundo. No regime que nos interessa nessa pesquisa, o estético, o que está em jogo é o “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32), é onde se lida com questões que não concernem à representação, mas sim à subversão da própria prática artística enquanto experiência sensível e também onde se instala “um novo regime de relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2009, p. 36), reinterpretando o próprio conceito de arte e incorporando por vezes

¹³ Entrevista concedida a Bruno Carmelo, com a colaboração de Rafaela Souza, publicada no site adorocinema.com. Disponível em <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-139072/>, acessado em 11/09/2021

práticas outrora consideradas não-artísticas. Nesta chave do regime estético, é possível conceber inclusive um entendimento sobre arte que inclua o próprio trabalho fabril no seu espectro.

Enquanto título importante desta filmografia nacional do trabalho, como *Arábia* figura em termos diferenciais de outras obras? O pesquisador Reinaldo Cardenuto faz uma análise comparativa entre o filme mineiro e obras de Leon Hirszman, em especial com *São Bernardo* (1972)¹⁴, destacando aspectos estéticos tais como a narração em *off* em primeira pessoa - aspecto bastante criticado no filme de Uchoa e Dumans tendo em vista o relativo determinismo narrativo de sentido das cenas que esse recurso sugere - e o aspecto gregário da luta operária. O filme de 1972 aponta para um engajamento coletivo na resistência às formas de opressão, ao passo que *Arábia* marca certo isolamento dos trabalhadores enquanto comunidade de sujeitos solitários no que diz respeito ao conflito com patrões e regimes de controle capitalistas.

A obra de Hirszman, seja enquanto documentarista das condições precárias de vida dos trabalhadores na década de 1960 e 1970, seja como realizador engajado no registro das lutas grevistas de 1970, tem presença importante no primeiro capítulo dessa dissertação e é parâmetro fundamental para embasar a discussão do labor em *Arábia*, até por este filme mais recente está carregado de um aspecto de “arquivo” daquilo que um dia se assemelhou à condição operária mais hegemônica em chamadas de engajamento político: o empregado da fábrica, a rotina exaustiva, corpos cansados e expostos ao movimento automático e impensado de prensas, ao calor das caldeiras e fornalhas respingando faíscas, a opacidade das expressões faciais

No terceiro capítulo, os esforços analíticos se voltam para *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar*. No filme de Marcelo Gomes, uma série de personagens compartilha a condição de trabalhadores da ampla cadeia produtiva do jeans em Toritama, em Pernambuco. A obra filma momentos em que os personagens estão trabalhando e também traz entrevistas com parte dos indivíduos registrados. Em termos de método de análise, a escolha feita é por, primeiramente, selecionar trechos que figuram cenas direta ou indiretamente relacionadas ao trabalho e esquadriñar seu conteúdo em termos de escolhas estéticas, processos e dispositivos audiovisuais e ressonâncias expressivas com outros cinemas. Neste sentido, há cenas bastante diferentes entre si: vemos, por exemplo, entrevistas com personagens que falam ao diretor no momento em que estão exercendo sua atividade laboral a pleno vapor, mas também há

¹⁴ *Heranças do popular e do cinema de Leon Hirszman no filme “Arábia”*, Seminário apresentado na XXII SOCINE 2018 por Reinaldo Cardenuto. Resumo e bibliografia disponíveis em: https://associado.socine.org.br/anais/2018/17377/reinaldo_cardenuto_filho/herancas_do_popular_e_do_cinema_de_leon_hirszman_no_filme_arabia

conversas com personagens mais velhos que tratam de assuntos distantes da fabricação do jeans, como a apreciação das mudanças climáticas, a criação de animais ou a aposentadoria vivida numa cidade interiorana.

Há também uma natureza polifônica da voz, uma vez que o diretor, em *off*, expõe suas impressões passadas sobre a cidade, mostra-se surpreso ao ver o quanto o modelo de produção das facções têxteis domina o cenário daquele lugar e revela uma dificuldade em assimilar o discurso apologético dos trabalhadores de Toritama sobre a própria condição laboral. O filme apresenta ainda uma camada guiada pela cronologia do ciclo de trabalho, que tem uma pausa contundente apenas no período de carnaval. Nesse momento do documentário, há um gesto inusitado do diretor dentro da abordagem que acompanhávamos até ali: a produção financia a viagem de férias da família de um dos personagens (Léo) no período do carnaval e, em troca, o grupo fica responsável por registrar os dias de lazer no litoral, com uma câmera cedida pelo filme.

A ideia neste capítulo que se debruça sobre o documentário de Marcelo Gomes é também fazer uma análise de trechos em que o cineasta filma o trabalho e recorre a artifícios no sentido de combater a repetitividade que o incomoda, a exemplo do trecho em que vemos uma mão realizando um gesto contínuo de passar tiras de tecido por uma máquina de costura, descrevendo o mesmo trajeto com a mão numa série infinita de movimentos não diferenciáveis entre si. Nesta sequência, o diretor, narrando em *off* a intencionalidade da intervenção, busca gravar em um ângulo diferente, inserir uma música na trilha sonora de fundo, mas, ainda assim, relata não conseguir amenizar a angústia diante daquela cena. É bastante reiterada nesta dimensão reflexiva, em boa parte composta pela voz de Gomes, a aversão do cineasta à naturalização e ao enaltecimento da cultura da ubiquidade do trabalho pelos toritamenses.

Como parâmetros comparativos, são de bastante importância filmes da virada do século XXI, já elencados no capítulo inicial: *Peões (2004)*, de Eduardo Coutinho e *O fim dos sem fim (2001)*, de Beto Magalhães, Lucas Bambozzi e Cao Guimarães. O primeiro por ser um filme de temática muito aproximada, que reúne personagens ligados de alguma forma à condição operária brasileira do final dos anos 1970, por acessar indivíduos a partir de entrevistas e expor os dispositivos que lança mão ao longo do processo de concepção da obra. Já o filme de 2001, composto de um extenso mosaico de artífices que estão, de muitos modos, em vias de extinção, é uma referência para estudar o propósito de filmar um ofício e suas peculiaridades. Produzindo imagens que evocam a experiência de quem desempenha determinada ocupação, o trio de realizadores opera num sentido de quase interpelar os sujeitos trabalhadores, seja simulando experiências perceptivas, seja se detendo em estímulos sensíveis dos ambientes que os cercam.

Percorrendo o itinerário descritivo e analítico aqui apresentado, almeja-se chegar a termos conclusivos que permitam expandir o debate sobre o núcleo temático em torno do qual a presente pesquisa se mobiliza. Para tal, recorre-se a termos conceituais de outras áreas do pensamento, tais como filosofia e ciências políticas, numa dinâmica interdisciplinar que possa reiterar (ou não) a pertinência de conceitos tais como *trabalho imaterial*, *General Intellect*, *trabalho das imagens* e *capitalismo cognitivo* no âmbito do cinema como trabalho.

Queremos dar maior embasamento ao tema do labor inserido no cinema e à percepção do cinema como um campo que pode ser incluído, por exemplo, dentro de um paradigma imaterial de produção de valor e subjetividade. A expectativa também é de poder amadurecer e mesmo reformular questões tais como: até que ponto conceitos trazidos por autores oriundos de realidades de outros países são pertinentes ao cenário brasileiro no que diz respeito ao trabalho no cinema? De que forma o trabalho, esse campo historicamente marcado por disputas políticas, por vezes expõe contradições de campos ideológicos de diversos polos, consegue ainda gerar engajamento e/ou ser palco de transformações políticas no Brasil hoje? É possível destacar jogos de verdade em torno de determinados conceitos conforme se apresentam em diferentes obras e períodos e desta maneira esboçar uma cartografia de diversos sujeitos, conceitos, territórios e saberes que orbitam os entrelaçamentos entre trabalho e cinema no Brasil? Os jogos de verdade, para Foucault, constituem-se de mecanismos que regem a produção e a legitimação de enunciados aceitos como verdadeiros em determinado contexto social, noções de verdades que teriam como efeito as próprias práticas de subjetivação (FOUCAULT, 1988)

A amplitude de objetos concernentes à história recente se restringe principalmente a dois filmes e certamente este número está longe de representar mesmo que uma amostra da variedade de filmes contidos no mote de interesse. Neste sentido, é importante esclarecer que a intenção não é estabelecer tendências, conceber perfis por semelhança ou generalizar abordagens fílmicas em categorias. Pelo contrário, a intenção desta pesquisa é poder verificar a pertinência de esquadriñar a filmografia recente à luz de teorias contemporâneas do trabalho e, eventualmente, identificar os limites que a fundamentação teórica inicial possa apresentar diante da particularidade dos objetos fílmicos, cuja natureza é estranha ao que esse repertório teórico costuma lidar.

Em termos preambulares, é importante antecipar que a ênfase que conduz a perspectiva teórica é o prisma da produção subjetiva. O filósofo André Gorz afirma que, no capitalismo contemporâneo, o trabalho é a produção de si (GORZ, 2003, p. 15). Ao enxergar essa afirmação dentro do paradigma da imaterialidade do trabalho, imerso em redes e presente em lugares

intangíveis do saber, da comunicação, da afetividade e do “trabalho vivo”¹⁵, é possível inferir que, cada vez mais, o trabalho estará em instâncias não convencionais, tais como na estética, na dinâmica de símbolos e no consumo. “Na medida em que o trabalho se torna imaterial e o capital mobiliza a subjetividade, é a própria vida que é posta para trabalhar. Tempo de vida e tempo de trabalho se misturam na circulação de afetos, informações e conhecimentos” (COCCO, 2013, pág. 13).

A título de esclarecimento, é importante destacar que a transformação do trabalho não é observada apenas em atividades mais ligadas a tecnologias informatizadas e afins. O trabalho imaterial opera na mesma medida nas ocupações mais analógicas, uma vez que diz respeito ao trabalho vivo e à própria concepção de formas-de-vida. Quando se olha para o cenário dos trabalhadores tanto de *Arábia*, quanto de *Estou me Guardando*, é necessário observar que, mesmo que desempenhem funções fabris antiquadas e até mesmo aparentemente obsoletas, eles não estão alheios ao jogo de forças que envolve, por um lado, a criação de formas de existir no mundo e, por outro, a constante tentativa do capitalismo de viés cognitivo de explorar o aspecto imaterial do trabalho - seja impondo uma privatização de serviços essenciais, seja capturando iniciativas culturais.

¹⁵ Trabalho vivo, em Marx, é um conceito de interpretação ampla que condiz com a concepção marxista de trabalho enquanto categoria ontológica do ser humano, e vai desde a lida com objetos exteriores para a satisfação de necessidades - no caso manejo da natureza segundo a lógica de transformação do valor de uso para preservação e expansão da vida -, até a atualização de potencialidades da vida do sujeito:

“A práxis – cujas duas modalidades elementares são o trabalho e a necessidade – é também o nome da vida compreendida como força produtiva. Sua natureza é, segundo Marx, imediatamente subjetiva. [...], Marx mostra que a vida é o que informa de maneira imanente o conteúdo da individualidade. Originalmente uma capacidade de experimentar a si mesmo, a vida já é, de fato, sempre a ipseidade de um indivíduo, a subjetividade original e a ‘subjetividade monádica’” (HAMRAOUI, 2014),

In: Hamraoui, Éric. (2014). Trabalho vivo, subjetividade e cooperação: aspectos filosóficos e institucionais. Cadernos De Psicologia Social Do Trabalho, 17(spe1), 43-54. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-0490.v17ispe1p43-54>

2 TRABALHO NO/DO CINEMA

2.1 Teorias e práticas

A questão do trabalho no cinema, apesar de não ser o centro de sistematizações teóricas da historiografia do cinema brasileiro, tem aparecido frequentemente como questão adjunta em boa parte da literatura sobre o audiovisual nacional. Talvez o exemplo mais célebre seja o de *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, reeditado em 2003 - principalmente nos dois capítulos que tratam do modelo sociológico, o capítulo intitulado *A voz do outro* e um dos apêndices acrescentados na nova edição, de nome *Filmar Operários* -. Os personagens recorrentes nesta obra: migrantes, grevistas, trabalhadores urbanos, rurais e operários fabris, tem sua subjetividade basicamente abordada em função da atividade laboral que desempenham. Esse conjunto de textos de Bernardet aponta também o contracampo do trabalho atrás das câmeras: os cineastas, trabalhadores do cinema que, mesmo produzindo numa esfera predominantemente intelectual, não estão alheios a esquemas de organização de equipe, esforços que cansam o corpo e a mente e lutas da categoria por melhores condições de emprego e renda.

A maneira muitas vezes subterrânea de figuração do trabalho no cinema tem sido motivo de controvérsia entre alguns pensadores. O crítico e cineasta Jean-Louis Comolli, em seu ensaio *Corps mécaniques de plus en plus célestes* afirmava, em meados dos anos 1990, que o cinema filmava pouco o trabalho e questionava o porquê da falta de interesse na representação do mesmo, procurando aprofundar a problemática para além das alegações da indústria do espetáculo, que vê a representação do trabalho como algo “enfadonho, pouco estimulante, pouco regozijante, que somaria fadiga aos já fatigados trabalhadores que vão ao cinema em seu momento de folga” (COMOLLI: 1996, p.39-40). Ainda no mesmo texto, Comolli se propõe a analisar questões que ele considera secundárias à retórica do espetáculo: em especial o parentesco mecânico entre cinema e o mundo do trabalho, enfocando o corpo do trabalhador, a gestualidade das atividades e o ensejo que a situação da filmagem propicia de subverter o regime temporal imposto pelo trabalho, ainda que provisoriamente (por exemplo, quando se acorda com os gerentes que liberem um funcionário para gravar determinada cena).

No sentido inverso, a pesquisadora Ewa Mazierska, na introdução de um coletânea de artigos de autores de diversas nacionalidades reunidos sob o nome de *Work in Cinema*, de 2013, ao citar o texto de Comolli defende que, na realidade, o problema estaria na abordagem dos críticos e teóricos, insuficiente em identificar formas sensíveis com que cada filme representa o trabalho e em problematizar o próprio conceito de trabalho, cuja dimensão prática tem vivido

transformações que perturbam quaisquer acepções consolidadas no passado (MAZIERSKA, 2013, pág. 2). Essa insuficiência teórica se refletiria também na análise de categorias a princípio opostas ao labor, como o lazer, o ócio, a sexualidade e o consumo. O livro organizado por E. Mazierska, é dividido em três partes: I) Trabalho neoliberal, II) Cinemas nacionais e transnacionais e III) Gêneros filmicos; sendo a segunda parte dedicada à cenários nacionais específicos do trabalho, incluindo um artigo sobre trabalho no cinema brasileiro de ficção, de autoria de Alfredo Suppia, que elenca filmes que representam de alguma forma a temática em determinados períodos históricos do cinema nacional: Cinema Novo, anos 1980 e o Cinema de Retomada.

Um ponto de convergência entre os textos da coletânea supracitada é o referencial teórico mobilizado pelos autores, orbitando por conceitos do marxismo clássico, tais como o de alienação e mais-valia e introduzindo concepções de pensadores de vieses heterodoxos, oriundos especialmente do operaísmo italiano e do pós-estruturalismo francês: trabalho afetivo, multidão, biopolítica. Essa linha de diálogo teórico fortalece projetos mais pretensiosos de articulação de novos conceitos no âmbito da temática do trabalho no cinema a partir da hibridização de ferramentas teóricas de análise fílmica com o pensamento sobre a transformação do trabalho, até porque as metamorfoses não fazem o labor deixar de figurar como categoria ontológica decisiva da produção do homem enquanto sujeito.

Work in cinema é um livro que pretende, em seu conjunto, atualizar o terreno conceitual que contribui na compreensão da representação do trabalho e suas transformações no cinema. Já Comolli, por sua vez, amplia o espectro de análise para o processo de produção dos filmes junto aos trabalhadores. A atenção do autor se volta especialmente para formas de construir *mise-en-scènes* autônomas, que subvertam a *mise-en-scène* imposta pela empresa ou instituição.

Mise-en-scène é possível de se entender como a organização e disposição de um mundo sensível aos sujeitos num agenciamento que envolve os espaços, os corpos, as ações e mesmo a afetividade contida nos gestos. Comolli fala ainda em termos de auto *mise-en-scène*, que diz respeito a como o sujeito procede essa conformação cênica de si próprio diante da câmera ou de situação análoga em termos de relação de espetatorialidade.

A *mise-en-scène* da fábrica segue o modelo da máquina-útil, que implica um trabalho idealizado cujas diretrizes são a pontualidade, o perfeccionismo, a regularidade, a propriedade e a agilidade, em oposição ao “*processo lento*, baseado na desconstrução-construção, composição e decomposição, a metamorfose orgânica” (COMOLLI, 1996: 40). O *processo lento*, orgânico, seria possível de ser representado a partir de uma cumplicidade entre cineasta

e trabalhador no sentido de não reproduzir o modelo da máquina-útil na concepção da *mise-en-scène*.

É importante ressaltar que Comolli se detém no trabalho material, ou seja, o trabalho que tem o cerne da produção de valor na exploração direta do trabalhador, objetivada na reprodução de sua força de trabalho. Neste sentido, por mais que amplie sua análise para além da problemática da representação ao referir-se também ao processo fílmico, ele não aposta tanto no trabalho em si como lugar pertinente à liberação de potências subjetivas. Para o crítico, neste caso, o cinema seria o mediador da possibilidade de uma expressão subjetiva inalienável aos trabalhadores.

A visão de Comolli sobre o tema possui certa similaridade com a do cineasta Harun Farocki. No texto “A saída dos operários da fábrica”, H. Farocki fala sobre algumas filmagens de saídas da fábrica que estão reunidas em seu filme homônimo, esboçando um breve panorama que vai desde o primeiro filme dos Lumière até imagens de câmeras de segurança recentes (o texto e o filme são de 1995). O autor percebe um desinteresse do cinema em filmar os trabalhadores, fazendo um parêntese quanto à maneira do cinema clássico hollywoodiano conceber, eventualmente, elos entre lutas contra exploração e disputas de poder econômico como, por exemplo, nas tramas de filmes de gângster, além de lutas sociais que servem de mote para alguns filmes de faroestes, com enredos que envolvem disputa entre pecuaristas, agricultores e trabalhadores rurais

No mesmo texto, o autor denuncia formas de inserir trabalhadores em filmagens quase como elemento cênico, figurantes opacos, muitas vezes instrumentalizados como referência de escala para demonstrar a veracidade da magnitude do tamanho de uma construção, por exemplo:

Detroit, 1926: trabalhadores descem as escadas de uma ponte de pedestres que cruza uma rua paralela ao prédio principal da Ford Motor Company. A câmera realiza um giro seguro e constante para a direita, onde se abre uma passagem grande o suficiente para deixar passar várias locomotivas simultaneamente. Por trás, vemos um pátio retangular grande o suficiente para que um dirigível possa aterrissar. Nas bordas da praça, estão centenas de trabalhadores, dirigindo-se para as saídas, onde chegarão em poucos minutos. Um trem de carga passa muito ao fundo da imagem – em perfeita concordância com a velocidade do giro da câmera –, depois aparece uma segunda transição na imagem, muito similar à primeira, e as escadas divididas em quatro estão novamente repletas de trabalhadores descendo por elas. A câmera coloca o prédio em cena, e faz isso com imensa maestria e segurança, de tal forma que o prédio se transforma numa construção cenográfica, como se tivesse sido construído por uma empresa produtora de cinema, para servir a um giro de câmera bem calculado. A força onisciente da câmera transforma os trabalhadores num exército de figurantes. O principal motivo pelo qual os trabalhadores aparecem nas imagens é demonstrar que não se está filmando um modelo de uma fábrica de automóveis, ou que, caso contrário, o modelo esteja numa escala de 1:1 (FAROCKI, 2017, p. 36 e 37)

Esse trecho descreve uma cena em que todos os elementos humanos ou inanimados parecem estar a serviço do enquadramento, a câmera distribui os movimentos no espaço. O

olhar aponta onde a locomotiva deve passar e onde o dirigível deve parar, também demarca o caminho dos operários, rumo à saída, registrados numa escala que não detalha feições de seus rostos e transforma seus corpos num referencial gráfico da grandiosidade do prédio da empresa. A câmera é o próprio “olhar do dono”, onipotente sobre o direcionamento daqueles que filma e enaltecadora das dimensões de suas propriedades.

É como se o trabalho de racionalidade instrumental - em que o corpo é visto de forma utilitarista, como uma extensão das ferramentas de trabalho, e, portanto, indiferente às idiossincrasias dos sujeitos - fosse reproduzido duplamente: o operário instrumentalizado na cadeia de produção fordista e tornado figurante por uma *mise-en-scène* utilitarista, uma dobra da modelação subjetiva do trabalhador, tanto pela precisão mecânica da filmagem quanto pela maquinização dos corpos.

Segundo Farocki, a maioria dos filmes clássico-narrativos se desenrola em situação fora da ocasião do trabalho, existe uma espécie de lacuna no repertório imagético laboral que ele atribui ao próprio caráter mecanicista do modelo de produção industrial, insensível a pequenas nuances das individualidades submetidas à cadeia de produção fabril: “Quase tudo que foi trocado através de palavras, olhares ou gestos nas fábricas nos últimos cem anos não foi registrado pelos filmes” (FAROCKI, 2017, p. 36). Ele continua o discurso sugerindo que há uma invisibilidade do movimento do trabalho cada vez maior nas máquinas de nova tecnologia (computadores), comparando aos computadores de gerações anteriores em que se enxergava o movimento de fitas magnéticas que moviam de um lado ao outro, como que numa representação analógica das “operações invisíveis” (Ibidem).

As palavras e o próprio filme do cineasta alemão deixam transparecer um pessimismo da tecnologia por vir. No média-metragem *A saída dos operários da fábrica* (1995), Farocki acrescenta também imagens de demonstrações de rampas de segurança voltadas, segundo ele, à proteção dos portões das fábricas - são produções contemporâneas ao período em que o filme foi realizado. Nas imagens e na locução do filme, nota-se um grau cada vez maior de impessoalidade e vigilância nos arquivos mais recentes de filmagens das portas da fábrica, também vê-se menos movimento como um todo, os locais de trabalho cada vez mais invisibilizados e planos mais esvaziados do que em registros de décadas anteriores. O que Farocki não leva em consideração é que talvez não haja mais operários suficientes para formar o fluxo intenso visto na saída das fábricas Lumière no fim do séc. XIX.

Na descrição nostálgica do movimento analógico na representação do trabalho está uma nuance que sugere a passagem que o filósofo Gilles Deleuze (2018) faz entre imagem-movimento e imagem-tempo. Farocki associa o trabalho à imagem-movimento, ou seja,

inserida na categoria imagética a que Deleuze associa à teleologia actancial do cinema clássico. A transformação do trabalho vem na esteira também da transformação da própria imagem de cinema, dos regimes de visibilidade, da imaterialidade de alguns processos, na relatividade do tempo e das maneiras de se filmar o tempo.

O cineasta alemão alega que, no primeiro filme dos Lumière, gravado com uma câmera sem visor, os portões da fábrica serviram como uma espécie de moldura para precisar o quadro. Da passagem de trabalhadores de maneira veloz assim que os portões são abertos até o esvaziar do enquadramento é como se observássemos a vazão de um fluido até então reprimido, como se uma torneira fosse aberta possibilitando o fluxo contínuo de uma corrente volumosa na direção de sua trajetória (para fora da fábrica). Este fluxo é composto de partículas dotadas de comportamentos múltiplos entre si - há homens, mulheres, jovens e velhos, cachorros, seres lânguidos e altivos, sisudos e descontraídos (Farocki chama atenção para uma mulher que dá um puxão na saia da colega). No momento em que saem da fábrica para serem filmados, os operários realizam uma atividade extensiva a atividade que desenvolvem dentro dos portões¹⁶.

“O portão da fábrica constitui o limite entre a esfera segura da produção e o espaço público” (FAROCKI, 2017, p. 39). Segundo o cineasta alemão, os portões da fábrica não sediaram com tanta frequência grandes acontecimentos históricos em termos das lutas operárias. Já no cinema, os portões são um clássico cenário para diversos confrontos, desde o episódio do tiroteio durante a greve retratada em *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith aos piquetes dos movimentos sociais em *Classe Operária vai ao Paraíso* (1971). Para Farocki, esses acontecimentos de maior agitação geralmente se dão nas grandes avenidas, praças ou estádios. Se as afirmações de Farocki sobre a entrada das fábricas procedem ou não, é um assunto difícil de sentenciar, mas fato é que o cinema é um dos principais locais de fabricação dos grandes movimentos em portas de fábrica enquanto um enunciado discursivo. Essa fabricação de enunciado também vale para a espetacularidade dos piquetes.

Tratando das câmeras de vigilância do período em que realizou esse filme, Farocki menciona o caso de alguns aparelhos usados nos muros das fábricas na década de 1990, que possuem um mecanismo de detecção de movimento programado para distinguir entre um movimento inofensivo (como um pássaro voando sobre o muro) e um movimento ameaçador

¹⁶ Um dado curioso sobre um dos figurantes do primeiro filme da saída da fábrica em Lyon: um dos operários que sai de boné numa bicicleta - seu nome é Francis Doublier - viria a ser um dos operadores de câmera de futuros filmes dos irmãos Lumière#. É preciso lembrar que esse filme, um dos primeiros realizados pelos irmãos Lumière, não trata de uma fábrica e de operários quaisquer, mas justamente da fábrica da família dos Lumière e dos operários que trabalham para a família e também para a nascente indústria do cinema. In Didi-Huberman, G. (2012) *Peuples Exposés Peuples Figurants, L'oeil de l'histoire*, 4, Paris: Les Éditions de Minuit.

(alguém pulando o alambrado, por exemplo). Farocki observa então que uma nova organização de arquivo é anunciada na medida em que, anteriormente, as imagens não eram produzidas de forma simultânea à sua classificação, no novo modelo, a produção de metadados é concomitante à gravação.

Como a pesquisadora Christa Blümlinger observa, essa mudança da conformação dos arquivos vem na esteira da transição entre sociedades disciplinares e sociedades de controle. Segundo a classificação de G. Deleuze, as sociedades de controle exercem soberania não apenas por meio da delimitação espacial e do modelo analógico de coerção dos corpos, mas também e principalmente, via monitoramento e cifragem dos seres, fazendo dos indivíduos “dividuais”, em linguagem de dígitos. Essa virada do modelo hegemônico de soberania inevitavelmente veio junto de uma ressignificação nos setores produtivos do capitalismo (DELEUZE, 2010, p. 223 - 230).

Ao analisar uma instalação de H. Farocki chamada *Contre-chant* (“Contra-canto”, em tradução literal), Christa Blümlinger defende que a maneira com que o diretor alemão trabalha com as imagens, seja nas instalações, seja no média-metragem sobre as imagens da saída da fábrica, faz com que elas, por si só, já desempenhem um tipo de trabalho do cinema. Esse trabalho está fundado, primeiramente, na catalogação e montagem de temas e gestos, um esquadrinhamento do arquivo, portanto um trabalho mnemônico, uma atividade produtiva da memória; e, em segundo lugar, um trabalho de redistribuição e de agenciamento singular das imagens circulantes (BLÜMLINGER, 2008, p. 53).

Blümlinger se inspira em Jacques Rancière para pensar o trabalho do cinema. Para o teórico francês, há o trabalho das artes. Esse trabalho concernente às imagens, não só no cinema e nas artes figurativas, como em todas as artes, e que não tem a ver com a especificidade tecnológica de cada meio, e sim com a maneira como se lida com as dimensões onde residem a alteridade que as imagens evocam. Esse trabalho consiste no ajuste das diversas funções que têm por nome “imagem”. Segundo o autor, “as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 15), seja descrita por meio de palavras, seja exposta na tela. “Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem” (Ibidem). As imagens do cinema são, antes de mais nada, operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem” (Ibidem, p. 14).

Essa articulação entre “sentidos distintos da palavra imagem” pode ser compreendida por meio da cunhagem deleuziana de designações das imagens do cinema. Blümlinger reforça

que Farocki, nos seus filmes e instalações, se vale do conceito de *intervalo* que Vertov resume teoricamente como “movimento entre as imagens”. Um movimento que significa tanto a diferença da composição de planos dentro de um fragmento ou fotograma, quanto a diferença entre dois planos mais distantes (BLÜMLINGER, 2008, pág. 65). Deleuze parte do intervalo vertoviano para conceitualizar a “imagem-percepção” como a imagem que reside na possibilidade que o intervalo dá de unir imagens distantes e/ou distanciar imagens sucessivas (Ibidem). A imagem trabalha tanto no afastamento como também como elo, diferença e coesão. Esse seria um exemplo de trabalho das imagens visualizável em muitos contemporâneos de Vertov no cinema Soviético do início do séc. XX, como Eisenstein e Kuleshov.

O panorama fornecido pelos teóricos e cineastas citados revela um pouco da complexidade que é o tema do trabalho no cinema, uma vez que aponta dimensões laborais tanto no âmbito da representação da atividade produtiva humana, quanto no próprio ofício dos cineastas e nas próprias imagens enquanto agentes de funções na arte que não são diretamente determinadas pelo suporte material de captação e reprodução...

É preciso levar em consideração de que forma esses eixos do trabalho atuam e de que maneiras se relacionam. De que forma circulam os conceitos tais como valor, alienação e produção subjetiva. Compreendendo que o universo laboral, assim como arte, tem sofrido metamorfoses de história recente também é importante se deter sobre novos sentidos do trabalho na contemporaneidade para, posteriormente, olhar como essa categoria se apresenta no cinema de hoje.

2.2 Nuances de uma transformação do trabalho: Trabalho imaterial, General Intellect, capitalismo cognitivo e produção subjetiva

Ao se falar de trabalho, o pensamento de Marx delinea perspectivas que apontam para diversos caminhos para além do viés economicista pelo qual muitas vezes é criticado. Em seus *Grundrisse*¹⁷ (publicados pela primeira vez em 1939), no célebre trecho sobre o futuro das máquinas, o filósofo alemão prevê que, com o avanço tecnológico, cada vez mais a configuração do trabalho irá migrar do paradigma da atividade que emprega diretamente a reprodução da força de trabalho do operário para um modelo em que a incumbência do

¹⁷ MARX, K. *Grundrisse – manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Tradução: Maria Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 587-589.

trabalhador estará mais centrada em supervisionar a operação das máquinas e atuar na esfera racional da organização da produção.

Essa “profecia” é a deixa que herdeiros do pensamento marxiano seguem para compreender a consolidação atual do *General Intellect*¹⁸, que pode ser descrito, de maneira resumida, como a articulação dos saberes dos trabalhadores na produção social coletiva. Tal conceito abarca tanto o conhecimento técnico e formal quanto o saber difuso geral que circula na sociedade. O *General Intellect* designaria o próprio corpo social do trabalho que emerge com a crise do fordismo.

A linha de montagem fordista, auge do processo de industrialização que emergiu com a revolução industrial nos sécs. XVIII e XIX, era fundada na racionalização do trabalho, mas especificamente no taylorismo. O taylorismo consistia na administração e no aprimoramento da operacionalidade de equipamentos e da atividade humana visando obter o maior rendimento produtivo em determinada jornada de trabalho. Importante destacar de antemão que esse modelo de gerenciamento entendia produtividade como um progresso *quantitativo* em função do tempo de trabalho empregado.

Outros aspectos do taylorismo relevantes na reflexão aqui desenvolvida são, primeiro, a defesa de uma padronização científica dos métodos de trabalho - o que por um lado bloqueia improvisos por parte dos operários no desempenho das atividades e, por outro, pretende criar um referencial de eficiência supostamente neutro, ou seja, a determinação de como se deve realizar o trabalho é oriunda de comprovações científicas -, não é mais fruto, por exemplo, da tirania de um capataz. Em segundo lugar, a atividade dos trabalhadores passa então ao cumprimento de ordens restritas, à execução de gestos instrumentalizados, assumindo uma subjetividade impassível e semelhante a das máquinas, configurando o que algumas correntes do marxismo chamam de “reificação”, a “coisificação” do homem, na confusão entre o lugar do homem e do maquinário. Essa nuance ficou eternizada nas peripécias de Chaplin em *Tempos Modernos* (1936), uma referência clássica do cinema enquanto crítica do viés maquinizador e desumano da linha de produção fordista.

¹⁸ M. Pasquinelli aponta que *General Intellect* é um termo que aparece primeiramente no trabalho do irlandês William Thompson (1924), considerado por Marx um socialista utópico, era também partidário do cooperativismo inglês. Apesar de falar em *General Intellect* em seus *Grundrisse*, Marx deixa de lado o termo nos seus escritos seguintes, passando a utilizar mais a expressão “trabalhador coletivo” (*Gesamtarbeiter*) a partir de *O Capital* (1967). Pasquinelli afirma que “A recusa de Marx em empregar o conceito de trabalho mental foi devido à dificuldade de mobilizar o conhecimento coletivo em campanhas a favor dos trabalhadores” In: Pasquinelli, Matteo. “On the Origins of Marx’s General Intellect.” *Radical Philosophy*, 2019, disponível em: https://www.academia.edu/39905170/On_the_Origins_of_Marx_s_General_Intellect

Em terceiro lugar, há uma segmentação do trabalho. Ao invés de uma única pessoa se responsabilizar por determinado item da produção, este item passa a ser produzido por uma cadeia de trabalhadores em que cada um desempenha função relativa a uma etapa da produção daquele objeto, portanto, em tese (e essa tese acabou não se perpetuando na prática), cada operário tende a ficar hiper-especializado em determinada função, mantendo-se alheio ao entendimento do processo como um todo.

Um último aspecto a se ressaltar no taylorismo, e que o fez recorrer inclusive ao cinema como “ferramenta científica”, é o interesse em estudar o movimento humano e a fadiga, na intenção de precisar os movimentos estritamente necessários para realizar determinada função. Esse viés do taylorismo foi, em grande parte, protagonizado pelo trabalho do casal Frank Bunker Gilbreth e Lillian Moller Gilbreth: eles realizaram uma série de filmagens em meados de 1910, nos Estados Unidos, que posteriormente foram selecionadas e montadas com a inclusão de cartelas explicativas de cada situação por James S. Perkins¹⁹.

Esses pequenos filmes possuem uma *mise-en-scène* padronizada: são planos fixos que enquadram o conjunto dos movimentos do indivíduo que realiza a ação, o volume de material manejado (que é priorizado e, por vezes, motiva um enquadramento que corta a cabeça de quem executa os movimentos) e com um cronômetro personalizado, incluído em um dos cantos da cena enquadrada. Segundo informação presente nos letreiros da compilação, a presença do cronômetro se deve a condições de filmagem (câmera de calibragem frágil e velocidade inconstante, condições de iluminação dificultadas...) e consta como um elemento assegurador da acuracidade do tempo medido. Os letreiros inseridos indicam dados quantitativos que demonstram como os métodos têm eficiência produtiva notável. Inicialmente, insere-se o plano que demonstra o método costumeiramente aplicado em determinada atividade nas linhas de produção da época e, em seguida, um plano da mesma atividade sendo feita conforme o método proposto pelos Gilberth, sucedido por uma cartela que expõe em dados comparativos demonstrando um aumento significativo dos números de produção. Por exemplo, no trecho que exhibe dois padrões de movimento relativos a uma atividade de carimbagem (Fig. 2.1), há uma diferença sensível entre a quantidade de recibos carimbados no “padrão de movimento de uma mão” e o “padrão de movimento de duas mãos”. No primeiro caso, se carimbam 1900 recibos em uma hora; no segundo, são 2300 carimbos realizados, um acréscimo de 21% (conforme os próprios letreiros informam).

¹⁹ Um vídeo que compila os filmes está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9fQJfap7SAQ&ab_channel=AxbomInnovationAB. Acessado em 10/10/2021



Fig. 2.1 Neste trecho que põe em paralelo dois métodos de carimbagem - primeiro apenas como uma mão movimentando os papéis e depois com movimento das duas mãos, vemos o cronômetro com a marca *Gilberth* à esquerda do quadro.

Em outro segmento, que aborda a construção com uso de tijolos, são inseridos títulos que informam a quantidade de movimentos que o pedreiro fez para pegar cada tijolo da pilha e assentá-lo no muro. Na comparação entre o método tradicional e o método proposto por Gilberth, segundo as cartelas do filme, existe uma redução de 18 para 5 movimentos. A eficiência do método dos Gilberth (que também são célebres pelo aprimoramento dos andaimes usados na construção civil) também se evidencia num aumento de 200% no número de tijolos assentados por hora.

A partir dos filmes dos Gilberth, vemos reforçado o protagonismo do tempo do relógio no taylorismo, em que o trabalho é quantizado pelo quociente entre produção e tempo. Fica mais claro também como o corpo que trabalha ganha uma opacidade mecânica e tem o centro da sua expressão subjetiva voltado para o gesto de seus membros motores. Nos enquadramentos, o rosto está distante do centro (exceto quando também está envolto na atividade) e por vezes é abordado de forma “desleixada”, entrecortado ou sem ênfase. À título de observação, é interessante notar que os Gilberth desenvolviam métodos em que era considerado o desgaste do organismo humano: um dos filmes propõe que se acrescente uma cadeira à situação de trabalho de uma mulher que empacota sabonetes, explicando que esse ajuste faria a operação ser menos desgastante e, portanto, a faria render mais. Mesmo demonstrando um mínimo de preocupação com a condição humana, a abordagem taylorista sempre traz o condicionante da eficiência produtiva e tende a modular de forma cada vez mais rigorosa os movimentos corporais dos trabalhadores.

Nos excertos filmados por Frank e Lillian Gilberth, temos um “cinema” taylorista cuja obsessão pelo tempo objetivo está inscrita explicitamente na cena, mais do que nas próprias feições humanas. Um cinema que focaliza o movimento, restringindo-o àquilo que se relaciona

com a produção de capital. Há uma neutralidade tênue naquilo que procura construir, a saber, uma imagem cinematográfica de caráter factual, que sirva como evidência de uma experiência científica. No entanto, termina por embaralhar uma situação de laboratório - um ambiente controlado, livre de contaminação - com uma situação de estúdio, um ambiente de configuração cênica dissimulada.

Esse modelo industrial de linha de montagem, de produção quantizada como função do tempo do relógio, de disciplinamento dos sujeitos e docilização dos corpos pela fábrica, foi hegemônico na primeira metade do séc. XX devido a um fator que deriva do taylorismo: a *polarização do conhecimento/saber*. Na fábrica fordista, a deliberação sobre como o trabalho deve ser executado é monopolizada pelos engenheiros de produção, produzindo-se uma cisão entre trabalho intelectual e trabalho “braçal”, este último destinado aos trabalhadores do chão de fábrica. A crise pela qual o modelo fordista incorre a partir dos anos 50 nos EUA, e nas décadas seguintes pela Europa está bastante relacionada justamente com a reversão dessa polarização a partir de diversas iniciativas no âmbito da luta operária ampla.

A construção social dos sujeitos, na concepção do capitalismo industrial, enxerga apenas o tempo diretamente empregado no desempenho das funções assalariadas como tempo produtivo. Dessa maneira, outras fruições do tempo são consideradas improdutivas, como atividades educativas, o lazer e mesmo a reprodução da força de trabalho no âmbito não-fábril. Gera-se uma série de dualismos baseados no antagonismo entre tempo produtivo e improdutivo: produção/consumo, educação/consumo; faixa etária economicamente ativa (adultos)/faixas etárias inativas (crianças, aposentados, ...) (VERCELLONE, 2005, p. 6). No seio desse capitalismo, reside um constante processo de transformação do “trabalho vivo” para o “trabalho morto”, sendo que o primeiro diz respeito à atividade do ser humano junto à natureza em uma relação social de cooperação e o segundo é aquele em que se dá uma apropriação do trabalho pelo capital por meio de processos de captura pela propriedade privada (alienação do trabalho).

A crise do fordismo ocorre por uma série de fatores dentre os quais se destaca uma virada de paradigma em que o par saber/conhecimento torna-se o principal agente da produção de valor, desbancando o paradigma clássico da mais-valia inserida num intervalo temporal, esquema em que a acumulação capitalista é maior conforme mais se produz dentro da reprodução do trabalho no tempo pago pelo salário.

Carlo Vercellone se orienta pelo materialismo histórico marxista e olha para a trajetória do taylorismo a longo prazo (*long-term*), associando a derrocada deste modelo de capitalismo a três fatores: 1) o processo de obsolescência das modalidades tayloristas, atribuído à recusa ao trabalho, favorecida pela autonomia adquirida pelos operários que subverteram a limitação

funcional do taylorismo, tornando-se um corpo de trabalhadores versáteis, podendo assumir empregos de forma indiferenciada num cenário de alta demanda de força de trabalho; 2) a propagação do conhecimento e democratização da educação (mesmo que não de forma total), propiciando a subversão da polarização dos saberes e a articulação de uma *intelectualidade difusa* e de uma cooperação comunicativa entre os trabalhadores - essa seria uma das bases para a divisão cognitiva do trabalho; 3) A seguridade social das políticas de *Welfare State* e a justiça salarial alcançadas ao longo de anos de mobilização operária - a salvaguarda de legislações e políticas públicas diminuiu o poder de pressão do capital de "pôr para trabalhar" a qualquer custo - (VERCELLONE, 2005, pág. 8).

A articulação comunicativa e intelectual do operariado precipita o protagonismo do *trabalho cognitivo*. O trabalho cognitivo se baseia no valor-saber, um valor que se beneficia da autonomia e das potências subjetivas que integram suas redes. O conhecimento é um bem que não se deprecia e que se amplia conforme é difundido, nutrido por diferentes perspectivas intelectuais e intercambiado. Nesta cooperação entre os cérebros está expressa o *General Intellect* incorporado no âmbito do trabalho vivo do conhecimento. Pela sua natureza não determinável e intangível, o trabalho cognitivo é também referido pelo termo mais amplo de *trabalho imaterial* (GORZ, 2005).

O capitalismo cognitivo, neste contexto, é o modelo de capitalismo que irá agir pela subsunção, ou seja, pela apropriação e adequação do trabalho imaterial a uma lógica oposta ao da autonomia subjetiva do *General Intellect*²⁰. Nesse sentido, o capitalismo cognitivo é reativo e visa prolongar a lógica de mercado até os setores do *Welfare State* (saúde, educação, previdência, ...) e transformar os agentes do trabalho imaterial - operários, conhecimento e a vida em si em *commodities*²¹ (VERCELLONE, 2005, p. 9).

O capitalismo cognitivo empreende, de maneira artificial, a fragmentação da intelectualidade difusa por meio da hierarquização do trabalho intelectual na figura empresarial do capital humano, criando adicionais de remuneração por meio, por exemplo, de participação em dividendos, gerando outras esferas de desigualdade social.

Em termos econômicos, o capitalismo cognitivo se baseia na financeirização das relações. Ele articula a precarização do emprego assalariado ao mesmo tempo em que cria

²⁰ Lazzarato e Negri não veem a relação entre Capitalismo Cognitivo e *General Intellect* como um antagonismo. Eles defendem que, dentro da sua potência, o *General Intellect* tem como campo de preocupação propiciar a manifestação das potências subjetivas e não confrontar dialeticamente o capitalismo cognitivo (LAZZARATO, NEGRI, 2013)

²¹ Itens que podem ser produzidos em larga escala em seu estado bruto (grãos, minerais, ...), regulados pela oferta e demanda e geralmente direcionados para o comércio exterior.

requisitos de empregabilidade condicionados ao acesso a serviços pagos - acesso aos meios de comunicação, transporte, formação, etc. O trabalhador se vê hoje refém de uma relação onipresente de crédito e débito, indo trabalhar para poder pagar os boletos. O mecanismo do capital que demanda que os sujeitos trabalhem se consolida em torno de contas, é o governo do homem endividado (LAZZARATO, 2017).

No cenário desterritorializado das redes comunicacionais e dos fluxos de subjetividade, o viés de dominação que tende a ser hegemônico vai ser descrito por Deleuze como o modelo das sociedades de controle, agindo sobre o espaço aberto, codificando o conhecimento em dígitos, fragmentando os indivíduos em “dividuais”, agindo à distância, no gerenciamento e captura dos fluxos subjetivos imateriais, diferentemente da ação operada pela fábrica diretamente sobre os corpos. O modelo da fábrica dá lugar ao da empresa, uma entidade que reivindica a alma por meio da publicidade (DELEUZE, 2010, p. 223-230).

O âmbito da subjetividade se constitui num lugar chave diante de tamanha reviravolta no campo do trabalho e da sociedade como um todo. Por definição, subjetividade é uma área praticamente impossível de descrever em termos objetivos. De forma preliminar, se torna viável dizer que seu campo de abrangência estaria na particularidade da experiência do ser dentro de um contexto coletivo, portanto também de um contexto da cultura. Suely Rolnik explica que os múltiplos desdobramentos das políticas de subjetivação se baseiam em dois modos de entendimento do mundo enquanto matéria: a *matéria-forma*, que se vale da percepção dos órgãos sensoriais (visão, tato, audição, ...) no sentido de produzir representações do outro em uma concepção formal da alteridade, e a *matéria-força*, mediada pelas sensações ligadas à intuições de fonte difusa, que manifestam a alteridade de maneira viva, ativando diferentes potências da subjetividade (ROLNIK, 2011, pág. 79).

Na esteira do pensamento sobre capitalismo cognitivo e das pressões que este exerce no atual paradigma da empregabilidade, Rolnik (2011) observa que o sujeito do trabalho imaterial é pressionado por forças que tendem a levar o conhecimento como *matéria-força* - intrinsecamente associado ao trabalho vivo - a ser desacreditado, resultando na sua desativação e na amortização de forças criativas.

No capitalismo mundial integrado (GUATTARI, 1981), a subjetividade é continuamente bombardeada por um turbilhão de forças que minam sua potência, ao mesmo tempo que trabalham na promoção de escassez e precariedade de condições para legitimar a reprodução de modelos de mercado, que se servem da capacidade do trabalho imaterial de produzir novas formas de vida consistentes. As novas formas de vida apropriadas neste esquema do capital passam a surgir com o tempo capturado em prazos de validade e programação da

obsolescência (moda, redes sociais...). A potência de invenção é capturada também pela circunscrição de territorializações padronizadas (territorializações-*standard*) e processos homogeneizantes, principalmente pela via do consumo, fundando a polarização entre *subjetividade-luxo* - cujo pertencimento reside na aura artificial do glamour da publicidade dos shoppings, condomínios de luxo e afins - e a *subjetividade-lixo*: composta por um imaginário de guerras, tráfico, falta de moradia, de roupas, etc. (ROLNIK, 2003, p. 80).

Como esferas de contraposição ao capitalismo cognitivo, Rolnik, Negri e Lazzarato concordam que uma simples política de resistência reativa, fundada num confronto que reduz as lutas a uma dialética entre as figuras subjetivas da vítima e do algoz são infecundas. Tal dialética tende a propagar a inversão dos sujeitos da opressão por meio de práticas que perpetuam o ressentimento e a vingança. Nessa lógica, a vítima reproduz a crueldade a que é exposta, num ciclo repetitivo de violência.

Diante dessa constatação desta perversidade cíclica, os pensadores supracitados defendem que a resistência efetiva se encontra em políticas que apostem na passagem de um mundo a outro. Ou seja, abonam-se políticas ancoradas no desejo e na potência de criação dos sujeitos e que enxergam a nuance artística do trabalho vivo, em que a principal atividade seria exatamente a atividade estética. O gesto estético residiria na concepção de novas formas de vida liberadas e na comunicação das experiências como matéria-força, vibrando pelo corpo do artista e pelo corpo social.

2.3 Para uma historiografia do trabalho no/do cinema brasileiro

A questão do trabalho no cinema brasileiro é abordada de forma adjunta por vasta literatura no campo dos estudos fílmicos e de maneira central por diversos artigos no campo da comunicação. Na intenção de pensar novas maneiras de abordar essa problemática em face da especificidade com que se apresenta em cada período histórico, propomos inicialmente elencar quatro conjuntos de filmes que serviriam de base para análise: três conjuntos com filmes concernentes a contextos históricos fechados (década de 1930, décadas de 1960, 1970 e 1980 e filmes da chamada Retomada, nas décadas de 90 e 2000) e um conjunto de filmes em um contexto ainda em acontecimento, a saber, o contexto contemporâneo.

A partir desses quatro conjuntos de filmes, o estudo se vale de três vias de problematização distintas, porém inter-relacionadas: estética, sócio-histórica e a via do cinema como trabalho. Uma perspectiva plural no sentido de esboçar uma historiografia do trabalho no

cinema nacional que compreenda diálogos e rupturas entre o real, o representado, a dinâmica civil, tecnologias e expressividade.

De maneira mais específica, a atenção se volta, em primeiro lugar, à questão estética: olhar para práticas no âmbito da imagem, do som e demais áreas técnicas dos filmes procurando compreender como se articula a representação do trabalho e do trabalhador pelo viés formal. A hipótese é de que se torna possível observar uma tendência de aproximação entre câmera e operário ao longo da trajetória do cinema brasileiro, chegando ao ponto de o próprio operário assumir o olhar da câmera. Ao mesmo tempo, há jogos de sentido descontínuos no que diz respeito, por exemplo, a lugares de protagonismo (chefe-funcionário), de condutas morais (laboriosos, vadios, astutos, grotescos, ...), de territorialidade (migrantes, citadinos, campo, fábrica, ...) e vozes (voz do dono, voz do saber, voz da experiência, ...).

A segunda via reside na questão sócio-histórica, observando como o cinema atravessa e é atravessado por acontecimentos no âmbito do real social, econômico, político e cultural. A hipótese, nesse caso, aposta que eventos no campo da legislação, das lutas sociais dos trabalhadores e mudanças no campo da macropolítica conversam com a concepção tanto de enredos ficcionais quanto dos próprios processos criativos audiovisuais. É possível exemplificar esse ponto pelas greves do ABC somadas aos filmes que registraram a mobilização sindical neste contexto (*ABC da Greve, Linha de montagem, ...*) e a eleição de Lula, em 2002, que é um evento mobilizador em *Peões (2004)*.

A terceira zona de problematização é a do cinema na sociedade como um setor produtivo, uma área de trabalho e por vezes também uma alternativa de redenção (como na remissão da pena de prisão em *Prisioneiro da grade de ferro*). A hipótese de partida neste quesito é a de que, ao menos nos últimos anos, algumas produções do cinema brasileiro têm ganhado ares de oficina colaborativa e/ou incorporado na própria equipe do filme sujeitos que outrora figuravam apenas nas frente das câmeras. Este âmbito inclui processos que se dão seja no ensino do manejo de equipamentos, seja na utilização de imagens gravadas por não profissionais do cinema (imagens amadoras). Neste eixo de problematização reside possivelmente a instância mais pulsante do cinema na construção do *General Intellect*, em especial das trocas de saberes sobre o próprio fazer fílmico e suas nuances: imagem, som, ritmo, luz, performance, entre outros.

Por meio dessa análise de três vias, se almeja compor panoramas cartográficos polissêmicos, mapeando o trabalho e seus corpos tanto enquanto representação, quanto processo e acontecimento. Os personagens (operário, patrão, ociosos e vadios) vistos em face do contexto criativo audiovisual: filmes-oficina, estética das equipes, autoria compartilhada e

reflexividade dos dispositivos. Para tanto, nos valem da fortuna crítica que versa sobre os filmes e os contextos históricos concernentes a cada conjunto formado. Como fonte, evidentemente os próprios filmes também embasam a análise, sendo objetos de estudo tanto pelos conteúdos apreendidos em sua fruição audiovisual, quanto pelo aspecto de serem artefatos de compreensão arqueológica, especialmente pelas forças de sentido que contam a história do momento em que as obras foram produzidas.

2.3.1 Humberto Mauro, o trabalho silencioso e trabalho falado

Para tratar do período do cinema silencioso/início do cinema sonoro, trazemos aqui o caso de dois filmes de Humberto Mauro da virada dos anos 1920 para os anos 1930: *Braza dormida* (1928) e *Ganga Bruta* (1933). Ao se fazer uma comparação entre o enredo dos dois filmes, encontram-se muitas semelhanças: ambos têm como protagonistas sujeitos que assumem uma posição de gerência de um grande empreendimento após um percurso errante, se mostram eficientes em desempenhar suas atividades laborais e se apaixonam por jovens donzelas. Tanto o Dr. Marcos, engenheiro em *Ganga Bruta*, quanto Luiz Soares, o gerente em *Braza Dormida*, vivem situações de confronto físico que ocasionam as mortes de seus respectivos rivais, esses eventos fatais, no entanto, não impedem o “final feliz” - os protagonistas se redimem e casam-se com as mocinhas.

Em *Braza Dormida*, Luiz Soares é um rapaz filho de um grande industrial enviado pelo pai ao Rio de Janeiro com a finalidade de estudar, no entanto, ele acaba gastando o dinheiro que o pai lhe deu apostando em corridas de cavalo. A primeira cartela do filme logo após os créditos iniciais traz os dizeres: “Rio de Janeiro, a grande metrópole brasileira, maravilhosa colméia humana em que o ruído do trabalho se casa ao borborinho (*sic*) dos prazeres”; as cartelas seguintes descrevem Luiz como um “estróina”, alguém leviano e irresponsável. As apresentações iniciais da personagem e da paisagem urbana sugerem ingredientes da dispersão. A rua e o *Jockey Club*, ocupações improdutivas, não-disciplinadas, o cenário urbano colabora para desviar os de fraca determinação.

Em contraponto à vivência de Luiz Soares na cidade, o cenário rural onde está instalada a Usina de Açúcar de propriedade de Massimo Serrano, é um ambiente descrito nas cartelas como “centro colossal de actividade (*sic*) e de trabalho”. O lugar é apresentado num plano de enquadramento aberto em que vemos uma árvore em primeiro plano e um caminho de terra que conduz às dependências da usina ao fundo - semelhante à descrição de Farocki sobre o filme dos operários na filmagem da Ford -. Na *mise-en-scène* descrita, é como se aquilo que no quadro não é Usina servisse como uma mera referência espacial da monumentalidade do edifício. Nas

cartelas que descrevem o trabalho usineiro na paisagem rural não se incluem os “prazeres” que se somam ao trabalho na descrição da cidade.

Desassistido pelo pai após gastar o dinheiro, Luiz chega à Usina de Serrano seguindo um anúncio de jornal que oferecia vaga para gerente. Esse movimento do enredo se constrói na montagem por dois planos que se sucedem: um plano detalhe com o anúncio de jornal imediatamente já seguido de um plano de Luiz e Serrano conversando em um escritório e a cartela com falas de Serrano: “minhas exigências são estas: muito trabalho e muita energia!”. Serrano contrata Luiz e este começa um flerte com Anita, filha do chefe.

Em determinada sequência, ainda na parte inicial do filme, vemos um plano de Luiz com uma chave inglesa na mão, apertando peças de uma máquina. Ele chama outro rapaz que vem girar uma engrenagem circular enquanto o próprio Luiz abre uma válvula hidráulica. Essas ações em conjunto desencadeiam o movimento das demais engrenagens da maquinaria. O plano seguinte constrói o espaço como se Serrano observasse a cena (plano ponto-de-vista), ele conversa com um sócio e segue o seguinte letreiro: “De facto o rapaz é trabalhador, nos poucos meses em que está aqui, tem até embellezado (sic) os arredores da Usina”.

Nesses trechos e reafirmado ao longo do filme, a personagem do gerente Luiz não só é construído como um trabalhador hábil e dedicado como também uma figura de aparência “agradável”, sua presença contrasta com a aparência “descuidada” do demais operários (na realidade poucos são enquadrados de maneira a evidenciar suas feições): brutamontes, bêbados, sujos. O ponto de encontro dos operários fora da fábrica é o armazém, o bar. O mais corpulento funcionário é o ex-gerente, que perdeu seu posto para Luiz, ele mantém uma relação de autoritarismo e agressividade com os que outrora haviam sido seus subordinados.

Em *Ganga Bruta* também a taverna será o ponto de encontro dos operários fora da fábrica. No filme de 1933, o engenheiro Dr. Marcos assassina a esposa na noite de núpcias quando descobre que ela não é mais virgem, ele é então absolvido pela justiça e viaja para se encarregar de obras numa região chamada de “Guaraíba” (local aparentemente fictício). Nas palavras do próprio Dr. Marcos (escritas na tela): “Há em Guaraíba o bastante para a minha distração: construções e muito serviço atrasado (sic)”. Nessa passagem, vê-se mais uma vez o trabalho concebido como escape para dilemas, no caso, o trauma do feminicídio.

Marcos parte para Guaraíba de trem com seu chofer, Guimarães. O plano em que Guimarães é retratado pela primeira vez no filme, ainda na sequência inicial da noite de núpcias, é um close de sua face que surge de uma fusão com o plano detalhe do rosto de uma estátua da mansão de Marcos que representa um misto de sátiro e gárgula. As feições do chofer e a

expressão burlesca da peça têm sua semelhança acentuada nessa montagem. É como se entre o caráter grotesco dos adereços da residência e o empregado houvesse uma analogia.

Guaraíba apresenta-se com um movimento panorâmico de câmera que vai do carro que traz os personagens da estação até as gigantescas estruturas aparentes de um canteiro de obras. Percebe-se que a natureza (plantas, relevo e céu) é mais uma vez enquadrada de forma instrumental, com traços de composição que destacam o gigantesco canteiro de construções. O ambiente está plenamente passível de reconformação pelos artefatos tecnológicos humanos. Ao longo do filme, essa conotação está em outras sequências, principalmente no trecho que o historiador do cinema G. Sadoul interpreta como metáfora de um ato sexual: quando Marcos carrega Sonia nos braços por entre plantas do jardim e logo em seguida há um corte na montagem para engrenagens em movimento, motores em funcionamento, um gigantesco guindaste sendo manobrado, homens usando britas em pedreiras, fornalhas da metalurgia em chamas e registros hidráulicos sendo abertos, acompanhado por planos de água transbordando por barragens e irrigando bombas (SADOUL, 1972). A interpretação de Sadoul, para além de remeter a um erotismo das cadeias de funcionamento maquínico, sugere o sentido de que a ação do homem junto à natureza por meio de um processo de engenharia invasiva tem por fim moldar os fluxos conforme fisiologia humana - a obra representada no filme realiza a transposição e o represamento de cursos de água via maquinário volumoso -. Essa fisiologia estaria representada à semelhança da dinâmica das máquinas: contenção e vazão de fluidos.

Em termos de relação patrão-operário, o filme de 1933 produz um jogo cênico curioso. Primeiro, em meio ao cenário de imensos vergalhões, andaimes e outros materiais de construção civil há, assim como em *Braza Dormida*, uma cena de um personagem fazendo elogios ao trabalho do gerente. O personagem em questão é Décio, pretendente de Sônia, e responsável por receber o engenheiro Marcos. Ele comenta com um funcionário: “Dr. Marcos é de uma atividade extraordinária, em três meses pôs toda a obra em dia”. Conforme maior a proximidade com posições de gerência, maior o destaque do personagem no enquadramento. Em meio ao cenário das obras, os trabalhadores que estão envolvidos em alguma atividade são enquadrados sempre em plano aberto, figurantes subsumidos pela monumentalidade das máquinas e estruturas.

Em uma sequência que se desenrola ainda no canteiro de obras, pouco depois do elogio de Décio ao trabalho de Marcos, dois operários conversam entre si: “Esse engenheiro precisava ir à taberna do Aires para ensinar a jogar *pulso*²² (indiscernível)”. O primeiro plano que retrata

²² Disputa de quebra de braço.

a conversa é um contraplano revelando os dois por cima do ombro de Guimarães, que espreita a conversa de dentro de um carro, o plano seguinte enquadra os operários de costas, no eixo oposto ao da posição de câmera anterior. No prosseguimento da cena, Marcos entra no carro e Guimarães fala com ele que vê a necessidade de resolver os problemas com esse grupo de operários que conspira contra o chefe.

Em algumas cenas mais a frente, temos a sequência da Taberna do Aires, barris em cima de um balcão comprido, estantes de armazém nas paredes, algumas mesas pequenas nos cantos e uma grande mesa retangular, onde vemos homens bebendo, jogando baralho e disputando quebra de braço. Guimarães entra no bar encarando os que estão no local, ali estão os operários conspiradores. Ele senta numa mesa e passa a encarar um homem que se olha num espelho acima de uma pia, o homem retribui o olhar esboçando um sorriso que revela uma dentição irregular em que faltam dentes caninos, molares e etc. Outro personagem enquadrado em *close up* é Aires, o dono da taberna citado na conversa anterior, posicionado atrás do balcão e filmado em plano próximo que evidencia uma grande rinofima, um inchaço no nariz.

Os frequentadores e o dono da taberna estão envoltos numa representação que remete ao ignóbil, são estroinas (para repetir o termo do outro filme tratado), de aspecto em certos momentos repulsivo, abjeto. O gerente da obra, Dr. Marcos, entra na taverna e desafia o sujeito de fisionomia mais corpulenta a uma quebra de braço e o derrota. A partir daí tem início uma grande briga entre o Dr. Marcos e os demais frequentadores do bar, barris arremessados, facas atravessando madeiras, cadeiras, socos, pontapés e uma mão que aponta um revólver e logo em seguida é desarmada, a montagem é de velocidade acelerada e intercala planos detalhes com planos da situação de caos no bar. Ao final do confronto, Dr Marcos sai vitorioso, atira seus inimigos à sarjeta, ele olha para os homens nocauteados e vemos a frase que pronuncia impressa na tela que o retrata em *contra-plongée* sobre um fundo totalmente preto (Fig 2.2): “Quem mais quer conhecer a cara o gerente?”. Todos os subordinados estão caídos, derrubados pela força do gerente, menos Guimarães, seu aliado.



Fig. 2.2 Dr. Marcos desafia os trabalhadores já derrotados

O comportamento agressivo de personagens dos chefes em ambos os filmes (ainda que Luiz de *Braza dormida* seja gentil com seus funcionários, o ex-gerente da Usina distribui puxões de cabelo e pontapés nos seus subordinados) é até certo ponto semelhante à descrição da conduta de uma categoria de trabalhadores livres que transitou entre escravidão e alforria, prestando serviços para os latifundiários de monoculturas de exportação no séc. XIX:

(...) os senhores utilizaram o homem livre para serviços de defesa, coação ou morte, enfim, para toda espécie de violência, necessária para reproduzir uma forma de dominação cujo arbítrio podia se manifestar de maneira desenfreada. Esse poderio sem limites e a violência nele implícita, cuja sustentação material realizava-se na exploração do trabalho escravo, só poderiam marginalizar ainda mais o homem livre: peça importante na sustentação de um sistema que supunha sua exclusão para as tarefas produtivas, esse crescente volume de indivíduos, no percorrer dos séculos, foi reproduzido como uma massa imprestável para o trabalho, tida e havida pelos potentados como indolente e vadia. (KOWARICK, 2019)

Independentemente de como se dava o exercício da violência na transição da escravidão para o trabalho livre, é certo que houve e há uma grande produção discursiva em diversos meios expressivos que representa feitores, capatazes e afins como indivíduos que agem por meio da violência. Em *Ganga Bruta*, o gerente é retratado como uma extensão da figura do capataz enquanto portador da capacidade de punir os trabalhadores insubmissos pelo uso da força. O que diferencia Dr. Marcos do feitor do engenho é o seu conhecimento sobre engenharia, sua capacidade de administrar a divisão do trabalho visando a eficiência na construção de estruturas e operação das máquinas. Essa hierarquia fundada no saber e na racionalidade não impede, no entanto, que ele seja mais violento que os próprios operários corpulentos e ariscos.

Pelo lado dos frequentadores da Taberna do Aires, entre os quais os trabalhadores que demonstram desafeto por Dr. Marcos, vemos implicados na sua representação os atributos da indolência e vadiagem, presentes na citação acima. É como se, de alguma forma, gerente e operários fossem desdobramentos da violência do trabalhador livre na cultura escravista, a subjetividade do capataz se bifurca e os vadios são coagidos pelos intelectualizados.

O trabalho é um processo que, se por um lado, desperta violência nos indivíduos, por outro, embeleza. Em *Braza Dormida*, Luiz Soares se desvencilha do ar de estroina e se associa cada vez mais à beleza por estar ocupado numa função economicamente produtiva. Elogia-se a beleza de suas feições - ele se associa à beleza da filha do patrão -, sua presença no desempenhar de uma atividade embeleza o ambiente. Essas constatações são reiteradas ao longo do filme nas cartelas com falas dos personagens e na própria customização da imagem e dos ambientes: o protagonista traja roupas claras, assim coma a mocinha de cabelos reluzentes com quem passeia em dias ensolarados (assim como a mocinha de *Ganga bruta*).

Da forma como está construída em ambos os filmes de H. Mauro, a beleza reside na branquitude das peles, em tons claros, na hiper luminância, na exuberância da vegetação e da geografia natural. Os traços do belo contrastam com o ambiente fechado das tabernas, trajes sujos, claudicações, inchaços nos órgãos, falta de dentes, feições mestiças. Há um viés moral do trabalho que caminha paralelo à aparência, à estética dos indivíduos.

O mote da moral implicada na aparência está em consonância com o ideal de *fotogenia* mencionado em publicações da revista *Cinearte*²³ - que tinha como cofundador Adhemar Gonzaga, que por sua vez também era proprietário da companhia Cinédia, produtora de *Ganga Bruta* -. Esta fotogenia estaria ligada à construção de uma imagem “civilizada” do Brasil enquanto nação, composta por sujeitos de aspecto aseado, de boa aparência [leia-se: brancos], saudáveis, trajados com requinte e habitando espaços luxuosos.

A representação de cunho eugenista da população brasileira foi um traço que marcou as políticas culturais da Era Vargas no Brasil, desde o Governo Provisório e, posteriormente, Constitucional (1930 a 1937), até o Estado Novo (1937 a 1945). As iniciativas estatais mais contundentes no âmbito da cultura no governo Vargas foram gestadas no período em que Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério da Educação e Cultura. Em sua análise sobre a *Obra Getuliana*, Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky apontam que a coletânea revela uma

²³ Publicação impressa sobre cinema fundada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro e circulou de março de 1926 a julho de 1942.

tentativa de “pedagogia do olhar”, baseando-se em crenças da estética modernista de que a fotografia teria um potencial educacional (JAGUARIBE & LISSOVSKY, 2009, p.186).

Na tarefa de transmitir uma ideia de progresso baseada na modernização das instituições, os fotógrafos que produziram imagens para a *Obra Getuliana* se guiaram na transformação de uma imagem de “pátria” (terra natal, romantizada) para a de “estado” (uma sociedade gerida em termos racionalizados) (JAGUARIBE & LISSOVSKY, 2009, p.186). No que diz respeito à representação do trabalho, essa virada conceitual envolve - em termos estéticos - figurações que redimam o passado escravista, o coronelismo e a exploração oligárquica (JAGUARIBE & LISSOVSKY, 2009, p.186). Essa “redenção” seria expressa na busca por um novo destino nacional que seja racional, caracterizado pela disciplina e produtividade: “O que é visto na *Obra Getulina* é uma nação de trabalhadores firmemente atentos ao que estão realizando” (JAGUARIBE & LISSOVSKY, 2009, p.186)

A questão do trabalhador, ao longo da Era Vargas, foi de suma importância tanto no que diz respeito à maquinação de uma identidade nacional estadista quanto à consolidação de sua popularidade. A gestão de Getúlio ficou marcada pela Consolidação das Leis do Trabalho em 1943, mecanismo que unificou a legislação trabalhista existente até então no Brasil. Todavia, desde a criação do ministério do trabalho, em 1930, o governo Vargas implantou uma série de políticas controversas no que diz respeito à liberdade dos trabalhadores de se articularem em organizações e sindicatos.

Em março de 1931, durante o Governo provisório, foi publicado o decreto n. 19.770, editado pelo ministro do trabalho à época, Lindolfo Collor. Conhecido como Lei de Sindicalização, este ato limitou a autonomia dos sindicatos ao impor medidas tais como a outorga o controle de finanças sindicais ao Min. do Trabalho, a definição de sindicatos como entes de cooperação estatal, o veto à atividades políticas e ideológicas nestas entidades e/ou filiações com organizações sindicais internacionais (BATISTELLA, 2015, p.24)²⁴. Na prática, essa legislação abriu espaço para o sindicalismo corporativista no Brasil, criando por algum tempo a impressão de apaziguamento dos conflitos trabalhistas - que foram muito expressivos no período da Primeira República e contribuíram definitivamente para pressionar pela elaboração de leis que reconhecessem direitos dos trabalhadores (BATISTELLA, 2015, p.25).

Conforme aponta A. Batistella, a política sindical do estado nesse período ambicionava também promover uma mudança no perfil produtivo do país - em 1930, 75% da população

²⁴ BATISTELLA, A. A ERA VARGAS E O MOVIMENTO OPERÁRIO E SINDICAL BRASILEIRO (1930-1945). Unoesc & Ciência - ACHS, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 21-34, 2015. Disponível em: <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/achs/article/view/6555>. Acesso em: 13 out. 2021.

ainda residia no campo. O governo ambicionava com as regulações sindicais “criar atrativos para os trabalhadores saírem do campo e se dirigirem ao trabalho industrial nas cidades (...) a legislação sindical, ao criar alguns direitos apenas para trabalhadores urbanos, introduzia uma maneira de tornar o trabalho industrial ainda mais atrativo” (D’ARAÚJO apud BATISTELLA, 2003, p. 220). Esse modelo de sindicalismo que emerge na Era Vargas será frontalmente confrontado pelas greves do ABC paulista em 1980, por multidões de trabalhadores que, em grande parte, fizeram a migração da zona rural para a urbanidade.

A visão estatal da Era Vargas também teve seus desdobramentos no âmbito da cinematografia. Humberto Mauro passaria a integrar, em 1936, o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde dirigiu mais de 350 filmes. As produções do instituto eram voltadas para fins educativos, de divulgação científica e difusão de aspectos culturais das mais diversas regiões do país. Num desses filmes, chamado *Cantigas de Trabalho* (1955), são retratadas atividades braçais coreografadas, filmadas e montadas de forma a condizer com o ritmo e harmonia da música não-diegética da trilha sonora. O curta-metragem é dividido em três segmentos: “Canto de Pilão” - relativo ao trabalho agrícola no Brasil central e no Nordeste, “Canto de Barqueiro” - associado à atividade de navegadores do Rio Jequitinhonha e “Canto de Pedra” - que se refere ao trabalho nas pedreiras por todo o país. O fato da música ser notadamente arranjada e gravada em estúdio permeia o filme acentuando a artificialidade dos gestos registrados, ao mesmo tempo que reforça uma orquestração externa da ação dos trabalhadores filmados. O cineasta põe para trabalhar e ainda dita o ritmo e a partitura de ações dos opífices.

Em uma trilogia de filmes realizados entre 1974 e 1976, Leon Hirszman registra alguns cantos de trabalho pelo interior do nordeste, dispondo de recursos de captação de som direto. Nos curtas de Hirszman, fica muito mais marcado o aspecto colaborativo do trabalho e de como as canções ajudam a forjar um ritmo que é oriundo da cooperação entre os trabalhadores no exercício da atividade.

2.3.2 A análise de Bernardet: o modelo sociológico, lutas sindicais e opacidade

O segundo recorte filmográfico, aqui proposto, se apoia no *corpus* de obras presentes nas análises que Jean-Claude Bernardet produz sobre um conjunto de documentários brasileiros das décadas de 60 e 70, posteriormente somados a filmes dos anos 80 e início dos anos 90 e 2000 em edições mais recentes do seu livro *Cineastas e imagens do povo* (2003)²⁵. O interesse

²⁵ BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

preponderante de Bernardet com o livro é o de estudar como se dão as relações entre cineastas e sujeitos de classes mais pobres: os primeiros mais associados à um setor intelectual de uma classe média de esquerda urbana, os segundos de menor instrução formal, os “populares”, em sua maioria representados na zona de subjetividades entre o trabalhador braçal de setores da produção agrícola e do trabalhador industrial indiferenciado (“qualificado”), mesmo quando não exercem atividades que remetem diretamente à esses setores da economia, como os jogadores de futebol.

A análise de Bernardet primeiramente elenca procedimentos técnicos e reincidências estéticas que constituem o que ele denomina *método sociológico*. Um modelo que se assemelha à abordagem sociológica clássica da *parte pelo todo*, ou seja, de tomar casos particulares a título de amostragem, extraindo dados a partir dos quais se evidenciaria uma configuração mais geral da sociedade.

Viramundo, filme de 1965 dirigido por Geraldo Sarno e *Maioria Absoluta*, lançado em 1964 sob direção de Leon Hirszman, são filmes nos quais Bernardet se baseia para descrever as operações elementares do método sociológico no documentário nacional. O primeiro filme trata da vida de imigrantes nordestinos que vêm para grande metrópole (São Paulo) e se empregam em setores da indústria e dos serviços, o segundo aborda condições de vida de trabalhadores analfabetos em localidades pobres do Nordeste.

Dentre os elementos elencados pelo autor na formação do modelo sociológico, estão as múltiplas vozes. Em primeiro lugar, a *voz do dono* ou voz do saber: é a voz do locutor, sem ruídos de fundo, de cuja fonte nunca vemos a imagem, seu texto é gramaticalmente impecável, a dicção é fluida e as palavras são nítidas. Quando descrevem um contexto o fazem em termos gerais, sem se referir a um particular, a retórica da voz do saber se pauta na estatística, toma o particular como amostragem do geral, constrói para si um “cercadinho” na forma de ciência.

Em *Viramundo*, o locutor sem imagem chega a compartilhar por um momento o lugar do saber com um entrevistado identificado como “Sr. Empresário”, que é filmado, tem o áudio captado em som direto - inclusive ouvimos a pergunta que lhe é feita por um entrevistador oculto - e cujo teor da fala também disserta sobre a condição de terceiros, os operários, falando da questão da qualificação da mão de obra, sugerindo a distinção entre mão de obra não qualificada (aquela da construção civil) e mão de obra qualificada (empregada na indústria) em termos de maior volatilidade dos empregos conforme menor o grau de qualificação do trabalhador. Bernardet vê esse entrevistado que não fala de si e trata da condição alheia em termos generalizantes como um locutor auxiliar, uma fonte coadjuvante da voz do saber (BERNARDET, 2003, p.25).

Em *Maioria Absoluta*, a particularidade da voz do saber está em presumir um interlocutor pelo uso dos pronomes “nós” e “tu”, segundo o crítico francês, o filme “pretende ter uma ação transformadora sobre nós” (BERNARDET, 2003, p. 42), um público que ele localiza entre setores mais progressistas da classe média da época - o filme foi lançado em 1964, ano em que se deu o golpe militar que depôs Jânio Quadros. Outro traço que destacamos aqui, no discurso da locução do filme é a preponderância de estatísticas relacionadas a questões demográficas e sanitárias: mortalidade da população (“é nas pequenas cidades e povoados onde a média de vida é mais baixa que o analfabetismo alcança percentagens esmagadoras”²⁶); assistência médica - “dos 3.500 municípios brasileiros, 2.700 não tem nenhuma espécie de assistência médica; consumo de proteína - “No nordeste (...) 60% das famílias não comem carne, 80% não comem ovos e 50% não bebem leite”. Neste sentido, a *sociologia* do filme aponta uma ineficácia de administração estatal em termos biopolíticos, ou seja, os dados mostram que o governo falha em garantir a segurança dos indivíduos enquanto população, enquanto espécie biologicamente saudável. Inclusive, o primeiro “entrevistado”, no segmento dos trabalhadores analfabetos, mal consegue falar pois treme o tempo todo devido a uma enfermidade nunca tratada por médicos.

A segunda voz do modelo sociológico é a voz dos entrevistados populares, a *voz da experiência*. Os entrevistados de *Viramundo* são em sua maioria migrantes que arranjaram trabalho na grande cidade, eles trazem dados imediatos da sua vivência particular sem se aprofundar em visões sobre o quadro geral da sociedade. No caso de *Maioria Absoluta*, são trabalhadores rurais²⁷, que trazem sua experiência e por vezes denunciam desmandos de latifundiários e precariedade de condições, o que já demonstra um grau maior de autonomia na discussão sobre as mazelas sociais se comparado aos trabalhadores de *Viramundo*, no entanto, ainda prevalece a discursividade hierarquizada, pautada pelas perguntas e pelos dados que o locutor apresenta.

Um outro aspecto do modelo sociológico, que deriva inclusive da maneira como se organizam as vozes, é o da *tipificação*. Para o autor, os operários servem de matéria-prima para formar um *tipo sociológico*, uma abstração revestida por elementos exteriores extraídos dos entrevistados, “uma personagem dramática” (BERNARDET, 2003, p. 24). Para que esta tipificação seja possível, é necessário isolar zonas de estabilidade subjetiva nos operários, uma

²⁶ Minuto 4’44’’ de *Maioria Absoluta*

²⁷ Aí Bernardet sugere uma relação com a atuação das Ligas Camponesas: movimentos associados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) que visavam organizar e mobilizar iniciativas em prol da reforma agrária. Suas lideranças foram duramente perseguidas ou mesmo assassinadas com a instalação da ditadura militar em 1964.

vez que a fruição espontânea dos sujeitos poderia gerar dados conflitantes entre si. No sentido de garantir essa tipificação, não só os indivíduos têm sua subjetividade moldada como o próprio real é alvo de uma limpeza; promove-se um isolamento de ruídos do mundo real que eventualmente poderiam conflitar com a descrição concebida na montagem, na locução, na trilha sonora e nos letreiros.

O modelo sociológico, como operação/trabalho de representação do trabalhador, incorre numa reprodução de técnicas neotayloristas quando promove essa repolarização do saber entre locutores e trabalhadores. A experiência dos operários acaba gerando uma espécie de mais-valia de sentido aos cineastas quando fornece sua força representativa para conceber um filme cujo discurso não está aberto ao dissenso de visões de mundo.

Essa polarização do saber no âmbito dos filmes de Sarno e Hirszman traz contradições que se relacionam inclusive com iniciativas de setores intelectuais de esquerda no início do período militar, em especial o CPC, o ISEB e o método Paulo Freire. As práticas que passaram a ser mais problematizadas no planejamento e execução de projetos que giravam em torno desses núcleos dizem respeito, em grande parte, à busca por dosar as trocas de conhecimento entre intelectuais e operários mais pobres no sentido de evitar reproduzir hierarquias fundadas em grau de formação acadêmica. Nesse sentido, se colocaram em xeque dialéticas tais como *Opressor X Oprimido*, *Ocupante X Ocupado*²⁸, etc.

Em termos tecnológicos, os documentários em questão são pioneiros no uso de um dispositivo recém-chegado ao Brasil na época: o gravador de áudio portátil (*Nagra*). Esse recurso foi fundamental para permitir uma maior mobilidade aos cineastas e possibilitar registro de som direto de maneira ágil *in loco*. O *Nagra* e as câmeras mais portáteis constituíram equipamentos fundamentais para se conceber as estéticas do Cinema Novo - “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

Na esteira da portabilidade dos dispositivos de registro audiovisuais, muitos cineastas e técnicos tiveram, no Brasil, suas primeiras experiências nas décadas de 1960 e 1970. De certa forma, é possível se dizer que essa inovação dos aparelhos favoreceu novas práticas do próprio cinema enquanto trabalho, como a formação de equipes mais reduzidas, maior versatilidade e improviso na concepção de movimentos de câmera, maior acesso junto à sujeitos reais (sujeitos populares) e localidades não centrais: favelas urbanas, sertão nordestino, subúrbios e outros.

²⁸ Essa maneira dualista é presente, por exemplo, no pensamento de Paulo Emílio Sales Gomes quando o mesmo se debruça sobre a distribuição de fatias do mercado exibidor entre produções nacionais e produções importadas no Brasil. Ele enxerga o cinema nacional como “ocupado” e o cinema estrangeiro (principalmente o norte-americano) como o “ocupante”. In GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Essa transformação do cinema como trabalho tem um desenrolar peculiar em *Jardim Nova Bahia* (1971). No filme de Aloysio Raulino, Deutrudes, imigrante que trabalha como lavador de carros, é ao mesmo tempo o protagonista das entrevistas em que está diante da câmera e o cinegrafista responsável por gravar imagens em preto e branco na cidade de Santos, filmagens estas que compõem aproximadamente um terço da duração do filme. A primeira entrevista que surge no filme é de Deutrudes, falando o seguinte (em *off*): “Estou aqui para poder contar uma coisa que se passa em minha vida aqui em São Paulo. Vou pegar uma máquina para filmar alguma coisa que se passa aqui em São Paulo”. Nessa primeira fala, já se revela o plano de conceder a câmera ao baiano, na realidade, de emprestar o aparelho por algum tempo.

Deutrudes trabalhava como lavador de carros na época das filmagens, ofício que assumiu após uma experiência mal-sucedida na construção civil, experiência que é narrada de maneira jocosa - Deutrudes conta um episódio em que provocou, de forma involuntária, um incidente, no qual o mestre de obras bateu com a cabeça enquanto estava no elevador que o baiano operava. Deutrudes descreve também uma “malandragem” que tinha para despistar e ludibriar o mestre de obras quando este fazia vistorias.

Deutrudes, a princípio, se encaixa na designação de mão-de-obra “não-qualificada”, essa designação está presente nas reclamações que ele reproduz do mestre de obras, condição que também está ilustrada na sua condição empregatícia fora da indústria. No entanto, a forma como o protagonista narra sua esperteza para driblar a fiscalização do patrão e a confiança que A. Raulino, o cineasta, deposita ao passar-lhe a câmera, acabam desenhando Deutrudes como alguém de bastante astúcia. Ao longo do filme, ouvimos sua voz relatando que trabalhou como camponês numa lavoura do Paraná e chegou até a comprar um terno de linho quando veio para São Paulo, terno esse que jogou no concreto por estar chateado.

A última vez que ouvimos Deutrudes é pouco depois da metade da duração do curta-metragem, em forma de voz *over*, por cima de duas fotos: a primeira mostra ele empunhando uma câmera, enquanto passa diante dele uma pessoa coberta dos pés à cabeça (não conseguimos identificar atributos físicos e feições) com um bebê de colo nos braços; a segunda enquadra Deutrudes com a câmera na mão e o diretor Aloysio Raulino em primeiro plano de costas e dois rapazes que são filmados na abertura do filme lavando carros com Deutrudes. Ouvimos a voz de Deutrudes dizer: “Pegar uma máquina e vou filmar a estação do Brás em Santos”. Desse momento em diante, vemos as imagens em preto em branco que o operário-cinegrafista gravou na estação e na praia de Santos, sem som direto, apenas com uma trilha sonora: *Strawberry fields forever*.

O gesto do Raulino de ceder a câmera a Deutrudes para que este pudesse fazer as imagens por ele mesmo é um momento que funda um grande debate político e estético que perdura sob diferentes nuances ainda hoje. Ao analisar *Jardim Nova Bahia*, Bernardet aponta que ceder à máquina a Deutrudes não significa dar autonomia à produção de imagens pelo trabalhador. Operar a câmera no cinema, função que A. Raulino também desempenha (inclusive é ele que prepara lente e chassi para Deutrudes), envolve “conhecimentos técnicos e linguísticos que lhe permitam trabalhar” (BERNARDET, 2003, pág. 132). Portanto haveria ainda uma barreira cognitiva a ser transposta para se equilibrar o ofício do cinema e a aptidão laboral de Deutrudes.

Esse compartilhamento da produção de imagens fomenta intensos debates acadêmicos no campo do cinema e da comunicação, como veremos mais adiante, no que diz respeito à recorrência do *dispositivo* na produção recente de documentários brasileiros. Incentivar que os personagens gravem imagens com a câmera é algo que o cineasta também faz em *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), certamente em outro contexto relacional e tecnológico. Dessa forma, o trabalho de Raulino é um parâmetro importante para entender desdobramentos mais atuais da inclusão de sujeitos leigos na produção técnica de conteúdo para os filmes.

Bernardet, num dos trechos de seu livro que aborda de maneira mais direta a questão do trabalho, explica que a natureza do trabalho do cineasta é “complexa, especializada, definida e comprovada (a própria existência do filme)” (BERNARDET, 2003, p. 133), enquanto as funções que Deutrudes exerce como ganha pão são “indefinidas, vagas, sem qualificação” (Ibidem). O tipo de trabalho de Deutrudes, assim como os outros trabalhos registrados pelo filme (que não o trabalho do cinema), são filmados de maneira pouco atenta na opinião do autor: os poucos planos da lavagem de carro mostram uma mão ensaboando uma janela, Deutrudes manobrando o carro no lava jato, um outro lavador passando um pano no para-brisas e Deutrudes colocando o corpo pra dentro do carro pela porta dianteira como se limpasse algo no assoalho do automóvel. O trabalho de lavagem de carros se reduz a alguns planos curtíssimos que mostram ações não necessariamente em sucessão. Da mesma maneira são filmadas as atividades na fábrica: um operário dá duas marteladas numa estrutura, mais alguns segundos do plano de um operário preparando a máquina de solda, outro que usa uma enceradeira entrecortada no enquadramento. Planos que duram três ou quatro segundos e que não evidenciam as idiosincrasias do trabalho operário nem quanto aos gestos nem quanto à duração e processualidade (BERNARDET, 2003, p. 133). A montagem e a *mise-en-scène* procedem uma fragmentação ágil e descontínua das atividades fabris. Os gestos que estão mais

centralizados no quadro são os olhares que dois dos operários uniformizados da indústria dirigem à câmera, uma interpelação que sugere ao mesmo tempo uma cumplicidade e uma desconfiança entre cineasta e trabalhadores.

A curta duração do conjunto das imagens de trabalho no filme é atribuída por Bernardet ao desejo de Raulino de focar os momentos de não-trabalho, o que é coerente com o restante da película que segue a premissa de que “o operário não se define pela função que exerce”). As (BERNARDET, 2003, p. 133) imagens que Deutrudes filma não remetem a trabalhos tipicamente fabris, pelo contrário, são imagens de transeuntes nos arredores da estação do Brás, dos rapazes que aparecem lavando carros com ele na sequência do lava-jato parados na rua, de uma mulher com uma criança pedindo esmola (aí vemos a face da pessoa que estava coberta na primeira foto do filme que mostra Deutrudes com a câmera). Em outro momento, a locação das imagens passa a ser a praia de Santos. Há planos gerais de um grupo de estudantes na areia, seguidos de planos de um ciclista que passeia próximo ao mar, de uma dupla de idosos e de outros banhistas distantes, bem como do mar em si. O filme termina com a mesma foto de Deutrudes com a câmera diante da pedinte e os dizeres escritos: “as imagens da estação do Brás foram filmadas por Deutrudes Carlos da Rocha, sem qualquer interferência do realizador”.

O crítico retoma na sua análise a maneira como o trabalho é filmado nos filmes que comentou até então, incluindo *Maioria Absoluta*, *Viramundo* e *Jardim Nova Bahia*:

Essa tendência a apresentar o trabalho de forma descritiva, a pouca atenção que se lhe dedica e a total eliminação do trabalho como subjetividade do trabalhador são perfeitamente compreensíveis e coerentes. Se, por um lado, é fundamental que o trabalhador trabalhe, já que, na concepção marxista, é essa relação com a produção que o caracteriza como classe, por outro é explicável que o trabalho não mereça mais detida atenção, já que esse trabalho é alienado, que o trabalhador é espoliado de seu trabalho e de sua produção. A abordagem conceitual explica a pouca presença do trabalho nesses filmes e o tratamento descritivo e exterior que lhe é dado. (BERNARDET, 2003, pág. 134)²⁹

O reconhecimento do viés ideológico que guia as abordagens dos filmes não impede, no entanto, que os próprios filmes “vazem” elementos que demonstram que os trabalhadores não se inserem exatamente em relações de trabalho orientadas apenas pelo paradigma clássico da alienação. “Não sabemos realmente que vínculos os trabalhadores mantêm com seu trabalho, já que os filmes se detêm pouco nessa questão e orientam as entrevistas antes para as condições de trabalho do que para o trabalho em si” (BERNARDET, 2003, p.134 -135).

²⁹ Há controvérsias sobre enxergar o trabalho como aspecto definidor da classe operária, a corrente do operáismo italiano herda premissas marxistas não ortodoxas e enxerga que a luta é que constitui as classes.

No filme *Tarumã* (1975), também dirigido por Aloysio Raulino, a principal entrevistada (que na realidade é a única que fala, além do entrevistador) descreve o trabalho como “fonte de dignidade e de realização pessoal” (BERNARDET, 2003, p.135). Ela defende o saber do agricultor, sua ciência das alterações climáticas, de como prevenir ameaças de pragas e outros detalhes da prática agrícola. A esse saber incorporado na experiência no campo, ela contrapõe a educação formal que permitiu, por exemplo, que seu marido fosse enganado por um fazendeiro “assinando papéis que não deveria assinar”. Essa entrevistada não chega a ser identificada nesse filme que foi realizado “durante as filmagens de um documentário sobre acidentes de trabalho na agricultura” em 1975, como revela locução inicial. O depoimento da protagonista anônima de *Tarumã* coloca em xeque a negatividade do trabalho conforme representado nos outros filmes citados, mesmo ela apontando também a precarização e o caráter exploratório das relações trabalhistas.

Segundo J.C. Bernardet, além de não dar conta da complexidade da relação do trabalhador com as atividades laborais por partir de uma visão que restringe as abordagens no sentido da negatividade do trabalho, “esse achatamento da relação trabalho-trabalhador revela também que esse mundo do trabalho da fábrica ou do campo não é o do cineasta - que não tem familiaridade com ele, não tem intuição em relação a ele” (BERNARDET, 2003, p.135). O crítico acrescenta que, no próprio contexto de produção dos filmes, ainda que longe de reproduzirem modelos industriais hollywoodianos, implicam certas relações de exploração:

Verifica-se assim mesmo um processo conforme o qual o realizador se apropria do trabalho da equipe, se beneficia de uma mais-valia, talvez não em termos de lucros financeiros, mas de prestígio cultural e de significação de sua obra. O trabalho é mobilizado para produzir o sentido da obra que se acumula em termos ideológicos e de prestígio em favor do realizador. Dizia-se ironicamente, nos anos 60, que se realizavam filmes de esquerda com uma produção de direita. Essa situação leva o produtor a camuflar o trabalho da equipe sob a capa da importância cultural, política, ideológica, estética da obra, e das dificuldades que teve para realizá-la. De modo geral, os realizadores são pouco propensos a discutir o trabalho envolvido na produção de seus filmes. O recalque da atividade operária nos filmes analisados pode também ser a expressão do recalque do trabalho cinematográfico” (BERNARDET, 2003, p. 136)

A preocupação em termos de como se organiza o trabalho dentro de uma iniciativa que se propõe a representar situações laborais por um viés marxista tradicional/ortodoxo está presente não só nas produções analisadas por Bernardet, como também nas produções mais recentes. Dentro dessa problemática, a questão da especialização da prática da cinematografia,

da captação de som e imagem se apresentará significativamente transformada diante das tecnologias de captação digital, hoje acessíveis por basicamente qualquer um que possua celular, assim como a disseminação da própria linguagem audiovisual, do saber construído a longo termo pela experiência espectral da televisão e dos vídeos que circulam em canais da internet, por exemplo. A espectralidade televisiva *long-term* consolidou certos comportamentos que os entrevistados, ditos populares, têm diante da câmera em quadros do tipo *Povo Fala*³⁰, como assumir um ritmo discursivo jornalístico, se expressar por frases assertivas, não usar termos chulos, esperar o repórter passar o microfone para começar a falar e olhar para a câmera visando interpelar o espectador de forma mais efusiva. Essa performatividade adquirida se insere, usando a terminologia de J.L.- Comolli, no repertório da auto *mise-en-scène* dos entrevistados, ainda que esses não sejam formados institucionalmente no âmbito do telejornalismo.

Essa noção de auto *mise-en-scène* é descrita por Comolli como um aspecto inerente a qualquer um passível de ser observado: “uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais” (COMOLLI, 2008, p. 330). Para Comolli, a auto *mise-en-scène* põe em jogo o próprio lugar do cineasta ao trazer para o centro da composição a alteridade. Filmar o trabalho implica, em especial medida, o próprio trabalho do cinema e dos cineastas. O caráter reflexivo do processo não está só na área da técnica e da linguagem dominada pelos cineastas, está também nos sujeitos filmados, na performatividade que apresentam diante da câmera. Essa performatividade entendida como elaboração de um modo de ser espontâneo que é menos modificado pela presença da câmera - um *habitus* -, ou como forma de vida disparada pela presença dos equipamentos e da equipe do filme

Na teorização de J.L. Comolli, há também o pressuposto de que alguns regimes de *mise-en-scènes* já são parte de narrativas sociais ou representações construídas em ambientes como a fábrica, que organiza movimentos, intervalos e deslocamentos dos corpos, portanto são dados do visível amplo.

A auto *mise-en-scène* instala uma dimensão de colaboração entre cineasta e sujeitos filmados que corre menos risco de incorrer numa polarização de saberes. Apesar de performance e técnica não serem excludentes, vislumbra-se um horizonte de troca mais possível

³⁰ Termo usado no jornalismo para designar o momento de uma matéria ou de outro gênero de reportagem em que se inserem entrevistas feitas com populares na rua perguntando sua opinião sobre determinado assunto em pauta.

de equilibrar sem ter que submeter as partes envolvidas a um mesmo nível formal de capacitação técnica: a performatividade dos sujeitos soma tanto quanto a operação da técnica na produção do valor-filme.

2.3.3 *Filmes grevistas*

Os filmes que registram as greves ocorridas no fim da década de 1970 no Brasil, em especial, os levantes dos metalúrgicos do ABC paulista, são um conjunto já bastante abordado por pesquisadores no âmbito da representação dos operários, abrangidos na categoria do “popular” no audiovisual do país. Jean-Claude Bernardet demarca bem a diferença de postura dos cineastas ao acompanhar os movimentos, em especial na pretensão de se inserir na ação mais do que formular uma análise sociológica do evento (BERNARDET, 2009, p.186).

Marina Soler Jorge cita diferentes formas pelas quais os realizadores desses filmes buscaram se aliar ao operariado grevista, seja buscando assumir o ponto de vista deste e/ou se tornando seu interlocutor direto, seja se aliando às instâncias de representação sindical, seja apostando na representação de um quadro complexo e heterogêneo composto das singularidades de opinião dos trabalhadores e jogos de força com os dirigentes das fábricas³¹.

Ao menos três filmes são incessantemente citados no corpo dessas análises: *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, *Linha de montagem* (1983), de Renato Tapajós e *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman (este último lançado após a morte de Hirszman, tendo sido montado dez anos após as filmagens). Todos se concentram nos levantes grevistas dos metalúrgicos do ABC entre 1979 e 1980, trazendo como liderança de destaque Luiz Inácio Lula da Silva. Tais greves foram movimentos que repercutiram bastante na época, abalando consideravelmente as estruturas do Regime Militar no primeiro ano da administração de João Figueiredo e mobilizando vários setores de oposição em seu apoio: pastorais da Igreja Católica, classe artística, políticos e diversas personalidades. Em termos de filmografia, é possível se dizer que talvez tenha sido o auge dos princípios do Cinema Novo, que vislumbravam uma revolta popular engendrada pela tomada de consciência das classes populares. Ao mesmo tempo, os filmes abandonam o gesto *tipificante* de sujeitos populares muito presente nos documentários da década de 1960 (CARDENUTO, 2019).

Essa tríade de filmes sobre as greves do ABC chega a compartilhar registros entre si e acompanha junto alguns eventos chaves como as assembleias no estádio da Vila Euclides. As obras também retratam alguns personagens em comum (em especial os líderes sindicais e porta-

³¹ JORGE, M. S. Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro. *Artcultura*, v. 12, n. 21, 25 mar. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/12149/7061>

vozes dos trabalhadores), além de adotarem estratégias estéticas semelhantes: câmera na mão, utilização de matérias jornalísticas, entrevistas, narração. São filmes, em certo ponto, irmãos, porém apresentam peculiaridades na maneira de representar os operários, em especial no grau de envolvimento junto a lideranças sindicais.

Greve! é um filme feito no calor do momento e exibido ainda dentro dos 45 dias que sucederam à suspensão da greve de março de 1979, prazo solicitado por industriais e pelo governo para apresentação de nova proposta de acordo aos trabalhadores. Nesta obra, a câmera está, na maior parte do tempo, junto à multidão de operários, seja nos discursos no Paço Municipal de São Bernardo, seja em piquetes nas portas de fábrica, seja nas favelas onde residem os trabalhadores. Ao mesmo tempo em que assume esse ponto de vista da multidão de operários, o que na verdade sugere um “tipo” sociológico do “operário”, o filme também constrói um discurso que denota fragilidade do coletivo em momentos de ausência de liderança centralizada:

Admitindo o elemento passional da classe operária, *Greve!* acaba por sugerir uma irracionalidade das massas que é suprida e compensada pela racionalidade do narrador e do dirigente sindical. Sem Lula os trabalhadores se mostram completamente perdidos. Após a entrevista com o operário que diz que a intervenção no sindicato não vai acabar com o movimento pois lá existem outros “oitenta mil Lulas”, o narrador, com a autoridade da “voz de Deus”, vai contestar o entrevistado: “Mas a intervenção do sindicato foi um duro golpe no movimento”. Nesse exato momento as imagens mudam e vemos os operários reunidos gritando o nome de Lula, que não estava lá. O narrador explica: “A greve continua, sustentada mais pela convicção e pela rebeldia de cada um”. Ou seja, sustentada mais pela paixão operária do que pela sua organização. (...) Sem Lula parece que ninguém consegue pensar direito, com racionalidade e ponderação. E ouvimos mais uma frase do narrador: “Sem as lideranças, sem a organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem e chega quase ao desespero”. (JORGE, 2011, págs. 136 - 137)

Essa falta de capacidade de articulação dos grevistas sem as lideranças sindicais é um entendimento que parece derivar de uma insuficiência de aprofundamento nas individualidades dos sujeitos da massa. Indiosincrasias dos indivíduos trabalhadores são pouco abordadas. Conforme aponta Bernardet, o filme procede a construção de um universo generalizante, inserindo os fatos ocorridos em São Bernardo do Campo em um cenário mais amplo: a macropolítica nacional (posse de Figueiredo, política salarial, multinacionais). Além da subsunção do acontecimento específico a um esquema fenomenológico amplo, a generalização também é operada pela analogia direta da situação macropolítica do país à época ao contexto que motivou a greve. É como se a opressão a qual estão submetidos os metalúrgicos da região metropolitana de São Paulo correspondesse à opressão sofrida por todos os operários do mundo. Soma-se a esta problemática o retrato de dependência que representa a relação entre líderes e massa operária (BERNARDET, 2009, p. 188)

Em *Linha de montagem* (1982), a relação entre cineastas e representação sindical se dá, em termos objetivos, conforme expresso nos créditos iniciais: “Produção Tapiri Cinematográfica para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema”, ou seja, é um filme feito sob encomenda para a associação dos operários fabris do ABCD paulista. Decorrente ou não desse acordo formal, o filme acaba adotando um tom mais ameno em sua narração e abordagem dos eventos, não transmitindo a mesma sensação de “calor do momento” que os outros dois filmes. Este documentário abrange também um período mais extenso, que inclui os registros das greves de 1980 e de depoimentos tomados posteriormente aos fatos enfocados. Esses depoimentos acabam fazendo um balanço dos percalços e avanços do movimento dos metalúrgicos, em especial em termos de organização descentralizada: comitês de bairros, centros de arrecadação e distribuição de alimentos, atividade panfletária e fundo de greve.

A princípio, o discurso do filme busca uma postura neutra ao tratar da relação entre trabalhadores e representantes sindicais. As imagens e a edição enaltecem os trabalhadores: suas falas são coerentes e bem articuladas em seus argumentos, as discussões entre operários, mesmo em situações tensas como nos piquetes, conseguem chegar a soluções pacíficas pelas vias da razoabilidade e da afetividade. Não se enfocam eventuais desarranjos e/ou desordens quando das prisões de Lula e outras lideranças.

Antes da versão final lançada em 1982, parte do material de *Linha de montagem*, assim como de *Greve e ABC da Greve*, foi projetada aos operários durante o tempo de suspensão da greve de março de 1979. No documentário finalizado, que resulta do acompanhamento da mobilização ao longo dos anos, fica claro o mote da organização difusa, da mobilização que se mantêm mesmo quando os representantes são detidos. Sobre esse último aspecto, Marina Jorge comenta que o filme “nos apresenta um discurso afinado àquele difundido pelo próprio dirigente (Lula) quando este tenta minimizar sua importância como líder e convencer seus ouvintes de que ele foi apenas um instrumento dos metalúrgicos alçado àquela condição pela vontade da categoria.” (JORGE, 2010, p. 145). Dessa maneira, o filme está totalmente aliado ao discurso dos dirigentes sindicais, no caso o discurso de Lula. A representação está plenamente de acordo com a visão que o próprio líder afirma sobre seu papel (JORGE, 2010, p. 145).

A questão da auto-organização, da descentralização e da gestão das estruturas grevistas é avaliada ao longo das entrevistas, notadamente naquelas realizadas com figuras de destaque do sindicato já após os desenlaces dos fatos principais. O entendimento compartilhado nas falas é de que os episódios exitosos são fruto de capacidades adquiridas pelos operários ao longo das

experiências de paralisação. O desenvolvimento dessa astúcia é perceptível no exemplo da greve de 1980, que suportou um tempo consideravelmente maior que a de 1979, mesmo diante da repetição da tomada da sede sindical pelas forças militares e a detenção de Lula e outros dirigentes da entidade. Os operários, oriundos de um campo de ofícios especializados do contexto fabril, como é a metalurgia, demonstraram especial capacidade de aprender com as circunstâncias de enfrentamento e conceber táticas de mobilização de classe mais robustas.

A abrangência da potência de engajamento por entre os indivíduos da multidão operária é marca daquilo que se convencionou chamar Novo Sindicalismo no Brasil, tendência que desbancou o modelo de organização trabalhista instituído ainda pela legislação do período Vargas, com características como:

Novo Sindicalismo” não representava apenas uma ruptura com a prática sindical controlada pela ditadura, voltada principalmente a uma agenda assistencialista. Também se diferenciava do sindicalismo populista do pré-64. Em contraste com este, suas principais marcas eram o enraizamento nos locais de trabalho, a oposição à estrutura sindical corporativista e a defesa da liberdade e autonomia sindical, tudo isso conformando uma perspectiva classista. (LADOSKY & OLIVEIRA, 2014)³²

No sentido de abordagem da subjetividade dos operários, *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman, diverge consideravelmente dos dois filmes anteriores. Segundo Marina Soler Jorge, uma das qualidades do filme é “tentar nos informar sobre um quadro complexo permeado pela relativa heterogeneidade no estágio de consciência dos trabalhadores e pela tentativa de seus dirigentes de equilibrar-se num jogo de forças entre os ganhos econômicos e os ganhos políticos.” (JORGE, 2010, p. 138). Dessa maneira, *ABC da Greve* consolida um abandono do modelo sociológico associado a produções de décadas anteriores.

O filme de Hirszman e associados é embalado pela tônica da negociação, de retratar tentativas de entendimento entre lados a princípio antagonistas. Neste sentido, ao menos três segmentos são exemplares: primeiro, o trecho nos minutos iniciais do filme que mostra portavozes dos operários negociando com um coronel de polícia para que não houvesse conflito e prisões. Na ocasião, o representante operário argumenta que existe um medo de represália ao movimento, ao que o policial acena com a cabeça quando o representante afirma ser um movimento justo, de “pais de família” e não de “marginais”. O chefe militar manifesta a vontade de não prender ninguém, contanto que o movimento não intercepte os ônibus e se disperse espontaneamente ao final.

Um segundo momento é quando o próprio Leon Hirszman negocia na rua com um encarregado de uma fábrica cuja fachada ele e sua equipe estão filmando. A câmera filma a

³² Disponível em <http://www.relatos.org/documentos/ORGVeras1.pdf>

abordagem do encarregado e a conversa que ele e o cineasta desenvolvem acerca da permissão ou não de filmar o local. O funcionário da fábrica indaga os propósitos dos cineastas com a filmagem e insiste que os cineastas peçam permissão aos superiores antes de gravar, ao passo que Hirszman explica que não há impedimento de filmar na rua, um local público e de que seria muito interessante conseguir fazer tomadas dentro da empresa. O corte em sequência já traz o plano de um trabalhador operando uma máquina no interior da fábrica e, logo em seguida, vemos o próprio patrão falando que a sala dele está totalmente aberta para que os empregados o acessem e exponham seus problemas. O mesmo patrão critica a falta de diálogo que há em regimes comunistas e elogia a iniciativa da abertura política por parte do governo federal, mas faz a ressalva de que: “o povo brasileiro precisaria amadurecer mais um pouquinho pra entender um pouco melhor o que é democracia”.

Logo em seguida, o patrão conduz a equipe em um passeio de carro pelas ruas de casas operárias, as favelas, explicando que os empregados de menor remuneração constroem as casas próximo ao local de trabalho da maneira que entenderem, ou conforme suas condições. Após transitar na estrada ao lado da entrada das favelas, a equipe é levada pelo patrão da fábrica ao bairro onde o mesmo mora, ele mostra construções de “padrão europeu, pra quem conhece a Europa...”, incluindo a casa onde reside, que diz ser alugada de um médico. De maneira um tanto inusitada, o patrão adota certa modéstia no tom ao dizer que está habitando ali mais para preservar a construção para o dono.

Uma terceira sequência a se elencar é a ocasião do encontro entre representantes dos operários e dos sindicatos patronais em um hotel na data que marca o fim do prazo para que haja um acordo entre ambos. O acordo é firmado na presença de Lula, de advogados do sindicato e dos empresários. A câmera e o som transitam de um foco auditivo a outro: em determinado momento há um movimento de câmera e *boom*, que marca a transição de atenção do depoimento que Lula concede a repórteres para o depoimento que um advogado do sindicato concede a outros jornalistas. Pouco tempo depois, a montagem insere um plano do advogado do sindicato dos metalúrgicos conversando com um representante dos empresários em tom amistoso: “Espero que nossas divergências sejam compreendidas...”, ao que o segundo responde: “...e sempre construtivas”. O semblante dos sujeitos engravatados no momento da despedida é de alegria. O que se segue na montagem são depoimentos de operários decepcionados com o acordo e Alemão, líder sindical que é retratado também em *Linha de Montagem*, ponderando sobre a importância de se fazer um acordo naquele momento no sentido de evitar também conflitos mais violentos com as forças de segurança.

Esses trechos são bastante ilustrativos da forma como *ABC da Greve* vai à procura das zonas de impasse, o filme evita chegar a representações definitivas e inequívocas do lugar dos líderes sindicais, dos patrões, dos operários. O consenso é rarefeito, mas a conversa é constante, mesmo entre lados opostos. A dimensão comunicativa, seja nas conversas dos operários entre si, seja nos acordos com setores antagônicos e mesmo na interação com instâncias representativas outras, como os próprios cineastas, está totalmente relacionada à imaterialidade do trabalho. Fazer circular ideias, abrir espaço para expressão de discursos de perspectivas diversas, transmutar emoções em símbolos compartilháveis com o outro. Todas essas são funções vitais numa “cadeia produtiva” do trabalho materialmente intangível.

Em termos da forma como filmam o trabalho no interior das fábricas, os filmes se assemelham muito entre si - inclusive *ABC da Greve* e *Linha de Montagem* compartilham um conjunto de planos gravados num setor de fundição. O registro clássico envolve tanto um cenário de faíscas saltando nos ares e por vezes resvalando nos operários e seus rostos protegidos apenas com óculos, galpões sombrios iluminados pelas chamas da mistura quente nas caldeiras, quanto o ambiente das linhas de montagem de automóveis, operários em macacões encaixando peças e fazendo retoques no acabamento de fuscas que serão comercializados em todo o país. Em todo caso, o trabalho é algo duro, penoso, insalubre e perigoso, além de ter estágios de operação atenta e minuciosidade nas etapas de acabamento, ainda constituem formas de análise:

Outra forma de analisar as imagens dos fuscas é considerar que temos aqui a visão do processo de trabalho no capitalismo — assentado na desindividualização da força de trabalho — como um processo que ajuda no obscurecimento da complexidade de classe trabalhadora. A homogeneidade do produto fabricado não nos deixa ver que por trás do trabalho social e coletivo temos homens e mulheres que pensam individualmente e que, enquanto indivíduos dotados de opiniões e diferenças, criam um quadro complexo no interior da classe trabalhadora. O que vemos, de fora, ao olharmos apenas a mercadoria, é uma classe operária desindividualizada (JORGE, 2010, p. 139)

A imagem dos milhares de fuscas parados no pátio da *Volkswagen* nos parece sugerir um paradoxo: a reprodutibilidade rigorosa da produção em cadeia inspira a homogeneização de subjetividade singulares e está exposta de maneira ostensiva, que possibilita ser insistentemente filmada pelos realizadores, sem precisar de permissão dos patrões. Ao mesmo tempo, a imobilidade dos veículos reflete o próprio impasse que a greve impõe à circulação de mercadorias: se os operários deixam de trabalhar, novos automóveis e peças deixam de chegar à população que os consome.

A coesão do corpo de trabalhadores, tanto na organização da luta quanto no tratamento uniformizante ao que a fábrica os submete, é uma imagem que não estará presente em *Arábia*,

nem em *Estou me guardando*, filmes recentes analisados aqui nos capítulos posteriores. Se a mobilização coletiva acontece quase que de forma orgânica nas greves da ABC, o engajamento conjunto do operariado parece não ser viável em meio à incerteza solitária do protagonista do filme mineiro, ainda que o mesmo chegue a assumir um trabalho numa fábrica tradicional. No documentário pernambucano, os protagonistas convencionais do universo da linha de montagem não existem (gerente, dono de fábrica, líder sindical, ...). Os trabalhadores atuam a partir de uma condição autônoma, sem representação institucionalizada. O assalariamento já não é o paradigma que orienta os objetivos a se atingir, o modelo da autogestão da produtividade - paradigma da *renda* -, emerge como a forma de trabalho em voga na realidade de uma localidade que é polo de produção manufatureira no agreste nordestino.

Linha de montagem, filme que cobre desdobramentos num prazo mais longo, traz em seu desfecho pistas do caminho futuro pretendido pelo movimento dos metalúrgicos. A entidade, que sofria recorrentes intervenções estatais, se voltaria agora para disputar o controle do próprio estado via política partidária, na esteira da abertura política que encerrou a ditadura militar nos anos seguintes. Novas legislações fortaleceriam a causa em pontos como o restabelecimento do pluripartidarismo em 1979. Neste cenário, Lula e os metalúrgicos fundaram o Partido dos Trabalhadores, em 1980.

Uma questão muito presente nas assembleias registradas, em todos os filmes, é o quanto o fato de manter o sindicato gerido pelos dirigentes eleitos pelos trabalhadores e rechaçar os interventores designados pelo regime militar é tão ou mais importante do que as pautas salariais. Nas grandes greves de 1979 e 1980, o sindicato chega a ser tomado por duas vezes pelas forças de segurança, sendo a diretoria eleita deposta e até mesmo presa em algumas ocasiões. A insistência na valorização da autonomia dos operários escolherem seus representantes, para além de estar relacionado ao desejo latente em boa parte da população à época de poder escolher seus representantes na política, também é um sinal de como o papel dos operários ganha cada vez mais uma forte pulsão que vai além da materialidade. Os trabalhadores produzem formas de vida não só pela sua atividade reprodutiva na linha de produção como também, e principalmente, ao forjar subjetividades pela luta e pela ação de viés democrático.

A personagem grevista, de presença sólida nestes filmes da virada para os anos 80, seria ainda revisitada em muitas produções posteriores, como no caso emblemático de *Peões (2004)*, em que inclusive trechos dos filmes grevistas aqui citados serviram como base de pesquisa e aproximação junto aos entrevistados. Em *Arábia*, temos o personagem Barreto, que tem uma curta participação - sua figura aparece por apenas um plano em que o próprio conta um pouco de si ao protagonista Cristiano, falecendo pouco tempo depois. Os companheiros de trabalho

na colheita contam a Cristiano sobre o passado de Barreto nos movimentos dos operários do ABC e de como ele organizou uma greve dos trabalhadores das plantações. Com jeito de falar afável e calmo, Barreto é tido pelos agricultores como alguém que “a terra gostava”, é um personagem construído a partir da afetividade dos movimentos de luta.

Nos filmes grevistas da virada da década de 1970 para 1980, é notável não só as mudanças do sindicalismo e do crescimento do protagonismo dos operários na macropolítica, fica evidenciada também uma mudança conceitual do trabalho. Enquanto obras que foram exibidas no calor das paralisações com fins de fortalecer o engajamento, mobilizando símbolos, ideias e histórias, ou seja, valores de caráter abstrato, esses filmes se inserem na cadeia imaterial do trabalho. Metalúrgicos, sindicalistas, cineastas e demais trabalhadores envolvidos no movimento trabalham em cooperação para fazer circular o conhecimento sobre formas-de-vida que vem à tona no decorrer da luta.

2.3.4 Trabalho no cinema do século XXI

Tratou-se anteriormente neste capítulo sobre como determinada corrente de pensadores compreende o trabalho cognitivo (imaterial) como um conceito que suplanta a hegemonia que o trabalho material tinha pelo menos desde a consolidação do modelo de produção fordista. No caso do Brasil sob o regime de João Figueiredo e da promessa de abertura política, viu-se emergir um novo engajamento sindical nos centros industriais da região metropolitana de São Paulo que reorienta a luta operária para a direção da atuação política partidária, campo de disputa que, no ano de 2002, levaria Luiz Inácio Lula da Silva, nome de destaque da luta sindical dos metalúrgicos, à presidência do país.

Se na virada da década de 1970 para a década de 1980, a atuação sindical e as greves foram motes sobre os quais se debruçaram cineastas engajados no tema da subjetividade operária, ao menos dois títulos dos anos 2000 colocam o trabalho no âmbito da memória: *Peões*, de Eduardo Coutinho e *Fim dos sem Fim*, de Beto Magalhães, Lucas Bambozzi e Cao Guimarães. Já sem o ímpeto de flagrar uma vivacidade de ofícios na ocasião de seu exercício braçal, as obras encontram o labor em depoimentos que reconstroem cenários, afetos e potências que diversos sujeitos trazem de sua história enquanto trabalhadores.

Esses dois filmes são produzidos no período conhecido como *Retomada* do cinema brasileiro - uma fase de reaquisição de fluxo de lançamento de títulos a partir da reconfiguração de dispositivos de fomento e incentivo de produção de filmes após o vácuo deixado pela extinção da EmbraFilme no início dos anos 1990. As obras revisitam personagens históricos do cinema nacional, de um lado os metalúrgicos do ABC e funcionários dos sindicatos desta

categoria (peões), sujeitos de uma luta que traria um conflito particular daquela região paulista para o centro do cenário macropolítico nacional. Do outro lado, trabalhadores de existências *mínimas* e saberes ancestrais que se veem em face da ameaça de extinção do propósito de seus ofícios em decorrência de uma série de transformações que residem principalmente no âmbito da tecnologia: maquinização, informatização e desvalorização do *processo lento*.

É possível dizer que ambos os filmes têm um viés de balanço de trajetórias. No caso de *Peões*, essa ideia está mais clara, uma vez que todos os entrevistados compartilham o acontecimento das greves do ABC nas suas biografias e no exercício de sua memória. Em *Fim dos Sem fim*, como o próprio nome da obra sugere, são retratados ofícios que estão enfrentando um certo processo de extinção, uma vez que teriam perdido a pertinência em face das transformações sócio-tecnológicas. O balanço ou exame de trajetórias traz o trabalho como uma representação mnemônica, sem o calor do momento de sua execução e carregado de enorme afetividade.

O levantamento de arquivos de imagens e entrevistas de indivíduos ligados entre si pelo trabalho e pela luta operária é um dispositivo conferido em outros exemplos da filmografia mundial a partir da década de 1990, como é o caso de *Reprise* (1997), de Hervé le Roux. *Reprise* é um filme que toma de partida um fragmento, filmado por estudantes do IDHEC (Jacques Willemont, Pierre Bonneau e Liane Estiez-Willemont), de um plano-sequência que registra a volta ao trabalho dos operários da fábrica Wonder no contexto dos acontecimentos de maio de 1968, na França. Essa tomada de aproximadamente 10 minutos registra uma multidão em frente à porta da fábrica, em meio a um tumulto onde a voz que mais se faz ouvir é a de uma funcionária que se recusa a voltar ao serviço, denunciando as condições degradantes de trabalho, o baixo salário e contestando a decisão do retorno junto à representantes da central sindical: “Não retornaremos a esta prisão”. Ao longo do plano se enfocam diferentes debates que envolvem estudantes, líderes sindicais, patrões da fábrica e outros funcionários, tendo como desfecho a imagem de alguns operários entrando pela porta da fábrica, diante da qual está o patrão.

Partindo de um certo conceito de retomada, *Reprise* é um filme cuja própria postura arqueológica da abordagem - o documentário busca reconstituir o contexto de uma situação, a partir de artefatos materiais que dão indícios de que a mesma existiu - já denota que aquela realidade pertence ao passado, a maneira como se dá a luta operária nesta virada de século já não tem paralelo para com a realidade das décadas de 1960, 1970 e 1980. O operariado, enquanto classe, passaria então por uma crise existencial de múltiplos desdobramentos considerando-se também especificidades de cada lugar.

Fazendo-se uma analogia entre filme e corpo humano, Hervé Le Roux faz uma imagem trabalhar à exaustão, procedendo a repetição da reprodução e compartilhando a audiência entre diversos veteranos da fábrica Wonder que, de alguma forma, são citados a partir do plano gravado em 1968 por Willemont e companhia. Os trechos são esquadrihados de modo a identificar as pessoas, mesmo que rapidamente, registradas e/ou inteligíveis apenas ao se congelar o quadro na projeção, de modo a permitir uma análise atenta de partes de sua fisionomia, da maneira como estão trajados ou do comportamento em cena. Ao longo de aproximadamente três horas, o filme traz entrevistas de veteranos do CGT, de ex-trabalhadores da Wonder, do ex-secretário de uma célula do partido comunista e de outros vários operários veteranos. No entanto, o grande enigma que mobiliza o filme no início, a identidade da mulher que se posiciona de forma veemente contra a volta ao trabalho na fábrica, é desconhecida por todos e a busca do filme termina sem encontrá-la.

Peões (2004) se assemelha bastante ao filme francês de 1997, principalmente em função dos dispositivos utilizados, pautados no recurso do arquivo e na flexibilidade do documentário, evidenciando seus processos de produção e acesso aos entrevistados. Em ambos os filmes, há a aposta na identificação de seus personagens a partir da exibição de imagens registradas na época das greves. Por outro lado, existem distinções notáveis entre as duas obras, especialmente no que diz respeito ao relativo otimismo quanto ao futuro dos trabalhadores enquanto classe.

Gravado durante a eleição para presidente do Brasil de 2002, que acabou levando Lula, um ex-torneiro mecânico, à chefia do executivo, o filme de Eduardo Coutinho enfoca os “anônimos”, os que participaram das greves, que figuram nas imagens da época e que não chegaram a assumir postos de lideranças, cargos políticos ou outras posições que lhes trouxessem maior fama fora do círculo de convivência do ABC paulista. As estratégias de pesquisa do filme demandaram um empenho extra para localizar as pessoas identificadas, o que levou a equipe para destinos localizados não só no entorno de Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema como também para Várzea Alegre, no interior do Ceará, onde o cineasta conversou com dez pessoas (LINS, 2004).

Greve!, Linha de Montagem e ABC da greve também serviram como fonte de arquivo audiovisual para a identificação dos potenciais entrevistados, a abordagem de *Peões* sobre o mundo do trabalho, no entanto, é bastante diferente. Primeiro que o documentário de Coutinho não filma nem traz imagens do trabalho dentro das fábricas, sabemos da rotina no interior dos complexos industriais apenas pelo depoimento dos entrevistados, em segundo lugar, o filme traz falas que ora pontuam o aspecto árduo e penoso do trabalho e ora deixam transparecer um

sentimento de realização, especialmente na forma como os sujeitos se descrevem enquanto trabalhadores virtuosos e dedicados:

Em *Peões*, Coutinho desloca essa abordagem [a abordagem generalizante exemplificada por *Greve*, de João Batista de Andrade] e nos põe diante de uma variedade de vidas operárias, um grande número de práticas políticas, uma multidão de formas de lidar com o trabalho na fábrica - (...). De certa maneira, em vez de olhar o mundo a partir de palavras fortemente carregadas - “o operário” por exemplo, mas também, como já vimos, “o camponês”, “o favelado”, “o catador de lixo”, “o classe média”, “o crente”, e essas grandes noções eternas utilizadas para dar unidade ao que não têm -, Coutinho faz com que elas implodam e nos apresenta diferentes formas de expressar a condição operária de um determinado grupo. Assistimos, ao longo dessa operação realizada pelo filme, à constituição mútua de uma identidade e de uma memória coletiva e identidades e memórias individuais. Nela, a situação de sofrimento no universo da fábrica - com tarefas árduas e regras de convívio penosas entre quem mandava e quem obedecia - convivia com o que Coutinho chama de “ética do trabalho bem feito”, a satisfação de realizar um bom trabalho, saber manusear as máquinas, ter uma competência específica.

Uma relação distante da concepção marxista de alienação do operário em relação ao que ele produz, de que o objeto produzido se opõe ao trabalhador ‘lhe é hostil e estrangeiro’, não lhe interessa. As reivindicações por melhorias a essa ética e esse orgulho: era possível ser ao mesmo tempo empregado-padrão e sindicalista digno e destemido. (LINS, 2004, p. 170-171)

Além dessa “ética do trabalho bem feito”, é recorrente o discurso de que ter ido ao ABC possibilitou o aprendizado de ofícios que os trabalhadores não aprenderiam se tivessem se mantido em suas regiões de origem. Esse é o caso de Bezerra, o segundo entrevistado, quando afirma que além de ter aprendido uma função diferente de “mexer com a foice”, ocupação que vislumbrava para si caso não houvesse ido a São Paulo, também aprendeu lá sobre militância, adquiriu astúcia eleitoral e em função disso, não é cooptado pelo “voto de cabresto”. A maneira recorrente do discurso do virtuosismo laboral dialogar com a astúcia no engajamento político sugere uma certa relação entre a formação técnica do ofício com a formação política, no sentido de serem atividades que, cada uma a seu modo, demandam atenção às orientações e à capacidade de coordenação de ações conjuntas, não só do corpo do indivíduo, como de todo coletivo envolvido em determinado esquema de trabalho e/ou militância.

A persistência de uma coesão discursiva entre os diversos entrevistados em defesa do movimento operário que teve seu auge há mais de 20 anos do período das filmagens condiz com o mote flagrado já nos filmes grevistas do ABC: o sindicato está onde está cada operário e de que o trabalho significa também difundir as pautas da luta - ofício para o qual aparentemente não há aposentadoria -, esta dimensão ainda é muito viva nos veteranos entrevistados em *Peões*, especialmente na ocasião da iminência da chegada de Lula ao cargo de presidente.

O otimismo com os desdobramentos das lutas grevistas concebidas no ABC paulista não contamina da mesma forma a consciência que se explicita sobre o futuro da condição operária enquanto meio de sustento. A entrevista mais icônica neste sentido em *Peões* é a de Geraldo, último interlocutor de Coutinho no filme, que é realizada no dia 27 de outubro de 2002, data que o próprio diretor revela no início de uma pergunta. Geraldo fala com semblante alegre de sua escolha de ter votado 13 para presidente e governador, descreve Lula como um herói dos movimentos grevistas, compartilhando um sentimento expressado pela maioria dos entrevistados anteriormente no filme, assim como também se assume orgulhoso de ser um profissional hábil, um soldador competente. O grande impasse que o depoimento de Geraldo coloca é a incerteza da fonte de renda naquele momento e no futuro. Ele conta que, no momento tem contrato temporário com uma fábrica no Paraná, mas que essa ocupação durará alguns meses apenas. Geraldo relata experiências passadas em que foi dispensado por ter mais de 40 anos, de como passa por recorrentes momentos de escassez e incertezas.

O depoimento de Geraldo põe em xeque a pertinência da acepção do operariado como uma massa que lida de forma coesa com problemas homogêneos. Ainda que os trabalhadores enfrentem problemas derivados da escassez fabricada pelo capitalismo contemporâneo, a maneira como os empecilhos encontram cada trabalhador é bastante individualizada e o modelo de luta sindical de décadas passadas já não tem a mesma capacidade de mobilização, o próprio modelo do trabalho formal de carteira assinada e fixidez de rendimentos não corresponde à realidade dos trabalhadores em condições mais precárias. Com essas constatações, entende-se que *Peões*, ao mesmo tempo que traz um otimismo com eleição de Lula, deixa claro também o crepúsculo do operariado enquanto classe nos moldes marxistas (LINS, 2004).

Cláudia Mesquita analisa a maneira como a história é escrita em *Peões* e em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), também dirigido por E. Coutinho. A autora entende que esses filmes são constituídos “pela justaposição de lembranças individuais nunca subsumidas a uma totalidade anterior”, essa configuração acaba por tecer uma espécie de memória coletiva (MESQUITA, 2016: 56). Esse trabalho mnemônico do cinema de Coutinho apresenta uma nuance processual que lida com lacunas de identificação entre cineasta e entrevistados, essas carências de vínculo e pertencimento, podem ser apreendidas, dentro do contexto do trabalho do documentarista, sob o termo “precariedade”. Geralmente, ao se tratar das condições de empregabilidade, fala-se em precariedade como um aspecto inerente à condição dos trabalhadores pobres hoje, que se veem fadados à escassez de bens materiais uma vez que precisam lançar mão de seus rendimentos para arcar não só com suas despesas particulares, como também com os recursos que permitem o próprio exercício dos ofícios: acesso à internet,

transporte, aluguel, etc. A precariedade será inclusive um tópico bastante conflituoso em *Estou me guardando*, de Marcelo Gomes, especialmente quando os trabalhadores de Toritama se mostram incapazes de bancar sua viagem ao litoral no único período do ano em que a produção de *jeans* tem uma pausa: os dias de carnaval.

Ao tratar de *Peões*, Mesquita vê a precariedade em outras dimensões: primeiro, na relativa incerteza de que os grevistas veteranos irão reconhecer seus companheiros nas imagens, segundo, na “ausência de uma relação pessoal e de uma história comum entre diretor e personagens” (Ibidem, pág. 60). Essa precariedade na ausência de aproximação afetiva anterior seria então suprida pelo *dispositivo*, no caso, os arquivos de imagens da greve. Neste ponto, Mesquita toca num aspecto chave para compreensão de tendências recentes do documentário nacional que é o recurso do dispositivo como proposta de concepção de artifícios que superem a distância entre cineastas e sujeitos filmados no documentário. Inseridos nessa tendência podemos citar produções como: *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães, *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro³³.

Dentro da discussão sobre o dispositivo no documentário recente, Ilana Feldman³⁴ descreve esse recurso processual em termos de “retirada estética do realizador” e “descontrole programado”. A autora aponta que, em termos políticos, os dispositivos são estratégias que não se baseiam exatamente em dinâmicas de inclusão, mas sim na assunção “da distância e da separação, condição mesma de toda e qualquer relação” (FELDMAN, 2012: 61). Feldman baseia-se na ideia de *partilha do sensível* de Rancière, em que *partilha* implicaria ao mesmo tempo “participação” - em um contexto comum partilhado -, e “separação” de aspectos concernentes de forma exclusiva à cada parte (RANCIÈRE *apud* FELDMAN, 2012, pág. 62). Essa separação que é inerente à partilha não se constitui como um revés, uma negatividade, trata-se de “recuperar a dimensão negativa da separação como uma dimensão produtiva” (FELDMAN, 2012: 63).

A questão do dispositivo se desdobra ainda na questão da autoria, neste sentido, é interessante olhar para *Prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento. Nesta obra, Aloysio Raulino assume a função de diretor de fotografia e também dá lições aos apenados de como manusear as filmadoras (conforme está retratado no filme). Pouco mais de três décadas

³³ Importante mencionar que o filme de Mascaro foi realizado num período de intenso debate em torno da regulamentação do trabalho doméstico no Brasil, categoria que só teve suas especificidades contempladas em termos de legislação a partir da PEC das empregadas, sancionada em 2013.

³⁴ *In*: FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. Revista Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 50-65, out. 2012. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/03-ilana.pdf>. Acesso em: 12 de outubro. 2021.

após a experiência de *Jardim Nova Bahia*, o compartilhamento da produção de imagens entre Raulino e detentos do Carandiru se daria de uma forma bastante singular.

Importante ressaltar, primeiramente, que realizar uma oficina de vídeo, dentro de um complexo penitenciário, é uma iniciativa que se inscreve nos programas de remissão de pena por meio do engajamento em atividades educacionais e laborais. Por essa lógica, ser voluntário da atividade implica diretamente o próprio anseio por libertar-se da reclusão (três dias trabalhados equivalem a um dia de redução de pena). Em segundo lugar, conforme dito durante a palestra de triagem que é gravada pelo filme, não existem vagas suficientes para todos nessas atividades laborais. Nesse contexto, há uma tendência de maior aplicação dos detentos aos trabalhos em que se inserem em função da competitividade por uma chance de reduzir a pena e a rigidez (e violência) da cobrança do sistema penal. Por último, indo de encontro à brutalidade do sistema carcerário, a delicadeza que as imagens do filme possuem ao retratar as trajetórias e as condições em que vivem os presidiários do complexo dá a entender que o contexto das oficinas incentivou os olhares guiados pelo afeto, a esse respeito assim se posiciona Migliorin:

Ao entregar a câmera para os presos, o filme, em diversos momentos da montagem final, utiliza as imagens feitas por Raulino e as feitas pelos presos de maneira indistinta. A passagem aqui não é mais de um a outro, de “autorização” para que a imagem fosse feita pelo outro. Estamos em um campo mais complexo de compartilhamento e perda da autoria. Não há, nesse caso, nenhum tipo de aposta que esta entrega da câmera se configure como reveladora do sujeito que produz a imagem (MIGLIORIN, 2008, p. 12)³⁵

Nas palavras de Migliorin, a autoria das imagens neste caso chega a um alto grau de cooperação. Tanto as imagens feitas por Raulino quanto aquelas produzidas pelos oficinairos são usadas sem distinção explícita na montagem. A reconfiguração das visibilidades e das instâncias de enunciação, o dismantelamento de uma hierarquia do saber técnico, enfim, a democratização do cinema na perspectiva da partilha do sensível (que considera inclusive o desentendimento e as divergências discursivas) reafirma a potência do cinema-trabalho enquanto produção de saberes e comunicação de afetos de forma cooperativa, não autoritária e descentralizada. No filme de 2019, de Marcelo Gomes, ocorre o compartilhamento da produção de imagens na ocasião do carnaval que consegue contornar a angústia que o realizador sente diante da adesão dos toritameses ao regime laboral precário da produção têxtil. Em *Arábia*, o lugar de autoria não se restringe ao setor dos conhecedores dos artificios e técnicas do cinema, ele amplia-se para incluir a “autoria de si”, trazendo na ficção a experiência corporal do

³⁵ MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. Revista Cinética. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cezar_migliorin.htm.

trabalhador que atua. Os gestos do personagem principal são carregados da experiência somática das atividades laborais que Junin traz consigo.

Esta digressão que acabamos de fazer se revela importante para aprofundar o viés da política no âmbito da estética quando se trata do trabalho no/do cinema. Esse desvio também faz importante para chamar atenção para outro enunciado bem presente nesse jogo representativo do trabalho nos filmes: a redenção da pena pelo trabalho. Esse mote inclusive é o ponto de partida do recorte biográfico do personagem Cristiano em Arábia que, após sair da prisão, pega a estrada e assume diversas ocupações. Em determinado momento, ele afirma ter tido a impressão de que se não estivesse trabalhando estaria “perdendo tempo”. Se, no caso de Arábia, a passagem pela prisão pode figurar como um marco de uma guinada de postura moral em relação ao trabalho, em certos filmes verifica-se até um desdobramento contrário, como no exemplo de *Vai trabalhar, vagabundo*. No filme de 1973, o personagem de Hugo Carvana sai da prisão nutrindo ainda uma índole malandra e um jeito vadio de se portar, avesso ao trabalho formal. No caso peculiar dos filmes grevistas do ABC, a prisão das lideranças incita uma revolta ainda maior por parte dos operários e faz crescer ainda mais o apelo popular de Lula e seus pares.

Um fator a se chamar atenção é o de que as representações cinematográficas dos metalúrgicos do ABC, desde os filmes que retratam as greves nos tempos áureos do novo sindicalismo, deslocam de maneira definitiva a usual representação dos trabalhadores enquanto seres ignóbeis e grotescos, conforme filmes das primeiras décadas do século XX do Brasil. Ao mesmo tempo, essas obras se distanciam, e neste sentido *Peões* constitui um peça chave, da acepção tipificadora do início dos esforços do documentário de representação popular baseado no denominado “modelo sociológico”. Os trabalhadores do século XXI são inequivocamente complexos, impossíveis de serem compreendidos por abordagens generalizantes. Sua ação conjunta não se dá por uma orientação unidirecional e monolítica, e sim por manifestações difusas na esfera de uma multidão de desejos e cooperação entre os cérebros.

Em *Fim dos sem fim* (2001), Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, imersos num universo infinito de artesãos, mestres, obreiros, exploradores, opífices e pensadores, concebem um filme que, ao seguir profecias que sugerem o fim de determinados ofícios, acaba tendo como tema central mais o messianismo do que o trabalho em si, ou melhor dizendo, o trabalho do profeta torna-se protagonista.

Em primeiro lugar, é relevante fazer menção ao título da obra, o “sem fim”, ou seja, sem finalidade, traz uma ideia não só de infinitude como de algo cujo propósito ou o objetivo final não está dado. Neste sentido e pensando o mundo do trabalho, ecoa-se o conceito de alienação,

em que a finalidade do trabalho é capturada por terceiros (no caso o capitalismo) e aparta a produção daqueles que foram seus executores de fato - a alienação nega o resultado do trabalho ao seu autor, o valor excedente que o mesmo gera é apropriado pelo capitalista. Quando um trabalhador é descrito como um “sem fim”, está subentendida a ideia de que, de alguma forma, ele escapa a essa alienação que é inerente aos capitalismo de diversas modalidades, portanto um ponto fora da curva da tendência de apropriação do sistema econômico hegemônico. Certamente, os indivíduos registrados pelo filme têm suas vidas atravessadas por relações capitalistas, do contrário não veríamos muito deles constatando condições precárias de sobrevivência - talvez o caso mais emblemático neste sentido seja o do garimpeiro, que se diz a um lance de sorte de ficar rico, ao passo que vive em uma casa muito modesta com sua família. Porém, no que diz respeito ao ofício que desempenham, vemos os personagens movidos com mais força por pressupostos afetivos e por uma espécie de filáucia alimentada pelo domínio de determinada(s) habilidade(s)³⁶.

Além da autossuficiência, enquanto indivíduos que desempenham atividades laborais, a gama de especificidades de cada serviço é tangida por diversos procedimentos do filme dentre os quais dois se destacam o caráter enciclopédico do documentário e a concepção criativa de takes que simulam pontos de vista dos trabalhadores, a partir de imagens de elementos presentes no ambiente que os rodeia.

O documentário, enquanto exercício de aglutinação de verbetes, é um aspecto que, em *Fim dos sem fim*, já é presumível pelos dados de sua feitura, percorrendo um sem número de cidades em dez estados do sudeste e nordeste brasileiros, nos últimos anos da década de 1990. Nele, os cineastas registram vários trabalhadores sem conexão entre si a não ser pelo fato de desempenharem funções que correm o risco de desaparecer por uma série de fatores: substituição de técnicas analógicas por tecnologias digitais, transformação de hábitos culturais (sanitários, religiosos, relacionais, ...), caráter personalíssimo da atividade - o ofício existe a partir daquele indivíduo, a exemplo dos profetas e mestres -.

A catalogação audiovisual, ao mesmo tempo que soa como um último registro de algo que, em breve, não será mais possível de testemunhar, também serve de indício de como, ao longo de um século em que o modelo capitalista de produção fabril pareceu engolir as atividades

³⁶ Filáucia, o amor por si próprio. É um princípio que será associado a um orgulho desmesurado e negativo principalmente por pensadores de filosofias patrísticas do início da idade média (Santo Agostino, São Tomaz de Aquino,...). Já para Aristóteles, seria uma “virtude do egoísmo vulgar de quem ama a si mesmo. O filaucioso segundo o filósofo é aquele que se apropria do belo e do bem, e faz deles seus senhores e obedece-lhes em tudo”. In FRANÇA, Wagner Soares. Uma caracterização do imoralismo em Nietzsche: da cosmologia das forças à aquiescência do amor fati. 2016, 170 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

de perfil mais artesanal, muitos indivíduos conceberam o labor de maneira criativa e conseguiram consolidar formas-de-vida à parte do trabalho alienado, de esquemas de exploração da força de trabalho e sistemas fabris reprodutivos.

A potência criativa iminente à realidade laboral desses trabalhadores condiz com a abordagem das imagens do filme nos momentos em que, principalmente fazendo uso do visual pictórico do 8mm e 16mm, se inserem tomadas que parecem fantasiar a partir de pontos de vista imaginados dentro da realidade de cada artífice: a peneira submersa no rio na sequência do garimpeiro, as cruzeiros e folhetos na sequência do profeta, as engrenagens e ponteiros na sequência do relojoeiro e assim por diante -. O filme assume essa tautologia dos ofícios de uma maneira que reivindica uma criatividade intrínseca tanto às funções corriqueiras dos personagens, quanto nos gestos de captação do em torno desses sujeitos. A relação cinema-trabalho, assim como a relação trabalho-homem, está colocada por essa via de maneira metafórica, como fabulação, como poética e não como um prolongamento ou indexação, uma relação metonímica.

Fim dos sem fim elabora, por meio de seus personagens, o entendimento de que o conhecimento tem uma natureza que é impossível de ser capitalizada em toda sua composição, em especial no que diz respeito aos *saberes comuns*. Esses saberes não existem apartados de sua prática viva, são impossíveis de serem transmitidos por uma pedagogia formal, em salas de aula apartadas da apreensão do contexto espaço temporal e da singularidade da experiência subjetiva. São saberes que “não podem ser destacados dos indivíduos sociais que os praticam, nem avaliados em equivalente monetário, nem comprados, nem vendidos” (GORZ, 2005, pág. 33)

Se *Peões* crava o fim da classe operária conforme sua acepção marxista, *Fim dos sem fim* traz a discussão do próprio conceito de fim. Nas palavras do profeta Manoel Luiz, fazendo menção aos presságios de Nostradamus: “É o que se chama acabar o mundo velho e entrar no mundo novo. Se o povo interpretasse bem chegava a entender que era o fim do mundo, sim, mas o fim de tudo quanto existiu vagarosamente, daquelas coisas cansadas...É um novo mundo e tem muito mais novo mundo aqui na frente!”. Nessa fala, portanto, o velho está associado ao processo lento, a ser substituído pela tecnologia da aceleração, computadores, celulares e afins, fazendo o tempo mais “proveitoso”. Pelas palavras de Manoel: “Eu não conheço nada mais precioso do que o tempo”. A finitude é um dado da transformação, é um termo que marca um estágio de mudança, mudança que, no caso do filme, está sintetizada na aceleração.

Alguns “finais” dentro do documentário em questão estão mais associados a um desfecho definitivo, pelo menos no que diz respeito a personagens cuja ocupação não é mesmo possível de se definir em termos simples, é o caso de Paulo Marques:

Figura impactante, com seu bigode, expressividade e ar galante em sua vestimenta, Paulo Marques é a mais gritante performance do filme – mas sua sabedoria, que ele próprio valoriza, é anti-canônica. Funde-se poesia com ciência e religião, uma papelada manuscrita que é meio livro das verdades, Bíblia e projeto herzogiano. Paulo Marques é a prova de que Fim do sem Fim é anti-marxista, pois o trabalho, aqui, cumpre uma função espiritual, abstrata, e não material, ou produtiva, pois estamos falando de profissões no bico do corvo, na UTI da história. E este “mestre dos mestres” também comprova a grande contradição desconfortável desse documentário, que parte de um ponto concreto (o registro factual das profissões cujo processo histórico as sepultou) para chegar a uma abstração ambígua, sem raias sociológicas, com informações salpicadas e a incerteza sobre o que a fita acha desses seres. (LIMA, 2013)³⁷

O filme de 2001 já antecipa ao menos uma faceta o diálogo do cinema com o contemporâneo que será bastante significativa em *Arábia*, filme produzido mais de 15 anos depois. Essa faceta é o anacronismo, tanto nos elementos visíveis quanto nas representações construídas. Segundo Consuelo Lins:

As imagens dos pequenos vilarejos, das igrejas, do mar, dos rios, dos campos, das colinas, das paisagens e das feiras livres filmadas em Super-8 e 16mm adquirem um ar anacrônico, assim como os personagens do filme. Formas de registro também em declínio, mas os cineastas extraem delas uma nova forma de fazer documentário. São imagens meio abstratas, menos referenciais, próprias a mundos em evanescência. São captadas de ângulos inusitados, com movimentos vagarosos, dando aos entornos dos personagens uma dimensão quase onírica (LINS, p. 54).

A estética das filmagens constrói esse tempo descompassado se valendo também das particularidades dos suportes de captação de imagem. O trabalho no século XXI desenvolverá uma relação completamente nova com o relógio, com o calendário e com a memória, sendo essa última uma atividade a exigir tanto ou mais vigor que a atividade braçal e produzir tanto ou mais valor quanto a manufatura.

Esses dois filmes, da virada do século, que enfocam o trabalho por vias tão atravessadas pela memória, sugerem que a preponderância da imaterialidade no âmbito da produção laboral impele representações outras que não a da execução física de determinada atividade pelos corpos. Neste sentido, o trabalho “levita” entre as imagens de arquivo, entre o conteúdo das palavras que descrevem a rotina penosa da labuta e o empenho na luta por melhores condições. A atuação política dos operários, nas mais diversas esferas (macro e micropolíticas), é constantemente atualizada em formas-de-vida que visam se emancipar da dominação capitalista que tenta invadir os âmbitos mais íntimos das individualidades.

³⁷ Disponível em <https://caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/O-Fim-do-Sem-Fim.pdf>

“Seu filme, que possamos sentir nele a alma e o coração, mas que seja feito como um trabalho das mãos”

*Robert Bresson*³⁸

3 ARÁBIA (2017), DE JOÃO DUMANS E AFFONSO UCHÔA: INCONSTÂNCIA, FORMAS-DE-VIDA PARA ALÉM DA PRECARIIDADE, TRABALHO E AFETIVIDADE

O olhar panorâmico, lançado sobre diferentes conjuntos de filmes localizados em períodos históricos distintos, conforme proposto no primeiro capítulo, permite identificar um repertório de imagens e enunciados sobre o tema do trabalho na cinematografia nacional. Essas imagens e enunciados são revisitados e se ressignificam de obra para obra, de maneira a inviabilizar uma interpretação linear dos sentidos do trabalho no cinema brasileiro.

No âmbito da representação, a reencenação do confronto de classes envolvendo figuras sociais se desloca de imagem do chefe em redenção, na virada do cinema mudo para o cinema sonoro (Humberto Mauro), para um proletariado de muitos rostos e sem corpo comum na virada do século XXI (*Peões e Fim dos sem fim*). A representação passa ainda por um discurso promovimento operário que ora é fruto de uma aliança desbalanceada entre cineastas e trabalhadores (documentários de cinema verdade dos anos 1960 e 1970), ora é tutelado por representantes sindicais (Filmes grevistas).

Enquanto atividade laboral, o cinema atravessa ao longo da história significativas transformações tecnológicas e isso se verifica no desenvolvimento de equipamentos que permitem maior portabilidade e mobilidade no manejo. Essas inovações possibilitam produções com de equipes mais compactas e iniciativas mais contundentes de promoção do conhecimento técnico do fazer cinematográfico e do acesso aos aparatos de captação de som e imagem por indivíduos de camadas sociais mais pobres.

No Brasil, é possível perceber os cineastas saindo dos estúdios para gravar o povo que reside nas periferias dos grandes centros e em regiões interioranas munidos de aparatos portáteis de gravação de som e imagem já em meados dos anos 1960. No período mais recente da filmografia nacional, observam-se empreendimentos cinematográficos que visam ampliar a

³⁸ BRESSON, Robert. Notas de um cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras. 2008. Pág. 31

participação popular desde a própria produção de imagens (*O prisioneiro da grade de ferro, Domésticas, ...*).

No sentido das funções exercidas pelas imagens - incluindo dentro da noção de imagens também as instâncias discursivas do meio expressivo -, vemos surgir uma série de discussões acerca de contradições práticas verificadas em determinados *modus operandi* guiados por ideias de libertação do trabalhador. Contradições que se dão no momento em que há a centralização do lugar do conhecimento teórico e técnico no polo dos cineastas - tal qual no tão criticado modelo taylorista de produção - e reduzindo a autonomia da *mise-en-scène* dos próprios operários filmados. Em resposta a esses dilemas, vimos surgir com mais força recentemente recursos de reequilíbrio ético na participação da criação de conteúdo, por meio de estratégias tais como o *dispositivo* no documentário.

O governo do discurso do filme pelo domínio da narração, em especial da fala em *off*, é uma questão que se vê colocada em diversos momentos, enfatizada pela análise de Bernardet de filmes dos anos 1960 e 1970 há o controverso lugar da “voz do dono”, que acaba envolvendo produções engajadas em movimentos emancipatórios e socialistas em ares de autoritarismo de linguagem. Em exemplos de obras posteriores, verifica-se uma afinação dos discursos de cineastas e representantes operários e, em produções mais atuais, percebe-se ainda uma dissolução da polarização dos lugares de autoridade e de saber na produção discursiva sobre o trabalho dentro dos filmes.

A forma como o trabalho é filmado e representado, a decupagem da produção fragmentada da linha de montagem fordista, a perspectiva que a câmera assume durante um protesto - no meio dos grevistas, em cima do palanque ou atrás da polícia -, a maneira como o passado de lutas, esforço e aprendizagem é evocado em depoimentos e imagens de arquivo. Todos esses são aspectos da dimensão estética e ao mesmo tempo da dimensão laboral do cinema, dimensão laboral que reside na funcionalidade inerente das imagens e seus arranjos. O cinema e suas imagens executam funções, sejam elas inseridas numa lógica de reiteração de um regime de sentidos convencional e hegemônico, sejam elas voltadas à fabricação de condições únicas para trazer à luz novas visibilidades. Quando esse trabalho do cinema tem como matéria-prima o tema do labor, realiza o movimento de dar uma “volta em torno de si mesmo”, um giro auto referente - um *tropos* -, um posição dupla em que ao mesmo tempo fabrica e consome o fruto de sua atividade.

“A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis

do tempo” (RANCIÈRE, 2009, pág. 17). O cinema é o meio das imagens, da espectralidade, da representação e dessemelhança da realidade, do esquadramento do espaço e criação de fruições únicas do tempo. O cinema é operário da política. A própria noção de proletariado vive uma crise na contemporaneidade, uma vez que perde sua referência identitária tradicional em face das transformações do trabalho. Faz-se necessário se deter sobre as particularidades da forma como cada obra de hoje revisita o tema do trabalho e confere visibilidade e voz a formas-de-vida subversivas à lógica capitalista que impera nas relações de produção.

Na presente dissertação, tomamos como primeiro objeto de esquadramento analítico o filme *Arábia*. No longa-metragem de 2017, camadas plurais de significação constroem um arcabouço narrativo em que a presença do trabalho é constante, tanto de maneira pronunciada, como de forma implícita. O enredo traz um protagonista que pula de um emprego a outro, se propõe a fazer bicos, funções de diversas naturezas, passando por diversas cidades de Minas Gerais, até assumir um posto em uma fábrica em Ouro Preto. Se o resumo da narrativa já deixa claro que a temática laboral predomina na obra, é importante olhar também para como a questão do trabalho atravessa escolhas processuais e estéticas da produção.

O filme é de direção compartilhada entre João Dumans e Affonso Uchoa, com o personagem principal interpretado por Aristides Souza, conhecido como Junin. Por esse núcleo da equipe, já se evidencia a continuidade da parceria iniciada no filme *Vizinhança do Tigre* (2014), em que também participam de Wederson Patrício (“Neguinho”, ator e co-roteirista de *Vizinhança* e que interpreta Luizinho em *Arábia*) e Luiz Pretti (Que trabalhou na edição das duas obras). *Vizinhança do Tigre* é uma obra marcante por ter sido concebida a partir da colaboração entre Uchôa, Dumans e jovens do Bairro Nacional, na periferia de Contagem. O filme, assim como os debates e discussões suscitadas em seu entorno, revelam como a realidade vivida por aqueles indivíduos que protagonizaram os personagens na tela foram fundamentais para conceber cenas e os personagens em si, até porque as cenas se passam nas próprias casas em que moravam, nos arredores de seu bairro e registram relações de amizade e convivência que existiam entre os jovens anteriormente ao filme, jovens esses que nunca haviam trabalhado como atores.

Há uma linha bastante tênue entre ficção e documentário na atmosfera representada em *Vizinhança do Tigre*. No entanto, mesmo que os personagens tenham o mesmo nome, uma história de vida basicamente idêntica e vivam circunstâncias e episódios semelhantes aos dos atores, a obra é reiteradamente anunciada pelos realizadores como ficção, principalmente pelo fato das sequências terem sido roteirizadas e das situações serem premeditadas visando

determinados resultados cinematográficos premeditados.

Também é assumido em diversas declarações dos realizadores e atores em entrevistas e debates que o roteiro de *Árabia* é totalmente ficcionalizado e que não pretende ser uma narrativa de inspiração direta na vida de Junin, por mais que ele via o papel do protagonista, Cristiano, e que na história de ambos contenha situações semelhantes tais como a prisão e os trabalhos intermitentes em Minas Gerais.³⁹

Arábia inicia com um plano de André, um jovem que ainda não trabalha, percorrendo uma estrada de bicicleta, tendo ao fundo a paisagem montanhosa de Ouro Preto, que vai dando lugar a muralha de uma fábrica de alumínio, neste plano temos os caracteres dos créditos iniciais. Acompanhamos André em casa, vivendo sem os pais e acompanhado de seu irmão mais novo, que é acometido de uma tosse constante. Na janela da casa dos meninos, uma poeira escura se adensa no parapeito, a paisagem exterior revela uma construção de contornos fantasmagóricos, é a grandiosa fábrica no meio da vegetação. Toda uma série de elementos reforça a ideia de que os personagens respiram ares insalubres - no caso de André soma-se o fato de ser fumante - e de que a fábrica contamina toda a atmosfera ao seu redor.

Acompanhando sua tia enfermeira em visitas a pacientes, André conhece Cristiano, funcionário da fábrica e recém chegado ao lugar. Tempos depois, André reencontra Cristiano no hospital, já imerso numa espécie de coma após ter colapsado diante da porta da fábrica. Sua tia pede para que vá à casa do operário para trazer algumas roupas. Chegando ao local, André vasculha os pertences de Cristiano e percebe, sobre uma mesa, um caderno, o qual leva consigo para casa. De noite, André levanta da cama e começa a ler o caderno, é quando escutamos a voz de Cristiano iniciando a narração em *off* “Eu sou igual a todo mundo, minha vida é que foi um pouco diferente...”, seguido de um plano de uma cidade ao fundo, com um barranco em primeiro plano e o título “Arábia”, logo em seguida surge Cristiano, caminhando até aquele ponto mais alto.

Essa espécie de prólogo que culmina com a mudança de foco narrativo para a história de Cristiano aponta, de certa maneira, zonas de discussão que o filme suscita, no que diz respeito

³⁹ “Pra gente é absolutamente inconcebível olhar para as pessoas como instrumentos de discursos prévios nossos ou de qualquer visão anterior que a gente tenha sobre a realidade. Porque, ao contrário, a nossa visão da realidade vem deles, vem do encontro com eles, com esses lugares, e da relação – que gosto de pensar que é franca – de tentativa, de diálogo, de descoberta. É dessa relação que vem o que a gente quer dizer com isso. Então é o contrário, a gente aprende com o que está filmando em vez de tentar mostrar que sabemos alguma coisa por meio do que estamos filmando. Pra mim isso é fundamental nos filmes que fazemos.”, declaração de Affonso Uchôa em entrevista concedida à Adriano Garrett, na ocasião do 50º Festival de Cinema de Brasília, no qual *Arábia* sagrou-se melhor filme. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/affonso-uchoa-e-joao-dumans-falam-sobre-o-filme-arabia/>. Acessado em 27/01/2022

ao tema desta dissertação. Em primeiro lugar, o recurso da narração em primeira pessoa, em voz *over*, é um recurso técnico e estético inevitavelmente atravessado pelo debate entre voz da experiência/voz do saber, voz do dono/voz do subordinado e afins. A voz que guia o espectador, que domina a perspectiva com que são apresentados os eventos do filme é a voz de Cristiano, um operário que tem uma trajetória particularmente errante. A presença da voz de Cristiano é justificada pelo caderno que ele escreveu devido a uma atividade de redação inserida no contexto de um grupo de teatro da fábrica. O que pretendemos mobilizar nesta análise e que foi inclusive assunto para diversas críticas e debates é o papel que essa voz assume no decorrer da película.

Esse narrador é uma instância representativa de uma suposta consciência operária? Dada a tradição dos usos da voz *over* no cinema, principalmente nos exemplos citados no capítulo anterior, de que forma essa voz concentra a potência de sentido de determinadas cenas? Como esse personagem trabalhador é tratado no que diz respeito à dimensão da voz narrativa e naquilo que corresponde à interpretação do ator inserido na diegese do universo retratado? A primeira zona de discussão nesta análise de *Arábia* é o lugar da voz no filme, em especial nos desdobramentos observados no que diz respeito ao lugar da consciência e das práticas subjetivas.

Um segundo polo de discussão diz respeito à análise de cenas em que predominam as conversas sobre o trabalho, ou seja, em que a voz e/ou a performance oral (dizeres, interjeições,...) dos personagens está em primeiro plano em relação à gestualidade que compõe a *mise-en-scène* de sequências que enfocam o tema do labor. Cristiano se reúne com pares dos diversos ofícios que ocupa, confabula sobre experiências de dormidas traumáticas, o desconforto de carregar cargas de diversos pesos e consistências, as histórias de revolta, as cartas de família e as cantorias. Momentos de conversa em *Arábia* trazem aspectos importantes da experiência da personagem operária no cinema e mesmo das técnicas de encenação de cinemas engajados, tais como as (des)dramatizações nos filmes Straub-Huillet e Robert Bresson

A terceira zona de investigação a ser aprofundada é constituída pela cronologia do filme e pela inconstância das formas de vida que nele figuram. A abordagem abrange o posicionamento da obra no universo histórico e a rotina itinerante e intermitente da personagem operária. A inconstância da rotina de funções em que Cristiano se engaja é presente em vários setores da sua vida: as amizades, os relacionamentos amorosos, os lugares em que reside. O personagem não tem endereço fixo, não é fácil de prever o futuro próximo, a paisagem da estrada é uma visão frequente. No percurso errante, a subjetividade desse operário é atravessada

por diversos acontecimentos, vontades e afetos que produzem sua condição no mundo.

3.1 No princípio era o verbo

Do momento em que André abre o caderno de Cristiano até o final da obra, a voz do operário é presença constante no desenho sonoro de *Arábia*. A narração em primeira pessoa, ao acrescentar camadas subjetivas de dramaticidade e impressões personalíssimas a situações cotidianas, acaba constituindo um polo enunciativo que existe de forma paralela ao da interpretação dos atores em cena. É perceptível o contraste de mundos ao se comparar a narração em *off* com a interpretação que Aristides de Souza faz do personagem Cristiano, tal interpretação é orientada por uma sobriedade isenta de variações intensas de humor, agressividade ou outros trejeitos comportamentais.

O teor da narrativa em primeira pessoa é diegeticamente justificado dentro do filme por textos supostamente contidos em um diário escrito por Cristiano no contexto de uma atividade proposta pelo grupo de teatro da fábrica que trabalha, em Ouro Preto. A leitura desse diário é inicialmente feita por André, pelo menos essa é a premissa da virada narrativa que traz a vida de Cristiano ao proscênio da obra. Neste sentido, há uma escolha dos realizadores de apresentar a narrativa de si como uma demanda externa ao protagonista - o exercício proposto no grupo de teatro de “escrever alguma coisa importante da vida nesse caderno” é que mobiliza Cristiano a escrever depois de “20 anos sem pegar num papel ou numa caneta”. A escrita de si é, para Cristiano, mais um trabalho que lhe incumbem de fazer.

Por outro lado, produz-se uma confusão com o lugar do espectador ao passo que seu ponto de escuta se confunde com o de André. O espectador interpela momentaneamente o lugar do jovem que vive com o irmão mais novo, sem a companhia dos pais, as ilustrações que desenha e pendura na parede sugerem uma inclinação artística. A voz *over* narra a história para os espectadores ao passo que, na dimensão diegética, André lê as palavras de Cristiano. O único momento em que ouvimos uma voz *over* e a mesma não é de Cristiano é quando este lê a carta escrita por Ana, personagem com a qual vive um romance que assume como ápice de felicidade na trajetória que descreve. Em ambos os casos, as palavras possuem uma dimensão palpável, são as folhas de papel e a tinta da caneta. No campo do imaterial, está o ponto de escuta interno dos personagens que leem.

A voz de Cristiano nos informa sobre o destino de suas andanças, as cidades onde passou, as amigadas que constituiu, pessoas que encontrou e desencontrou, sua grande história de amor, serviços em que se ocupou, a natureza dos trabalhos que desempenhou e as impressões

personais sobre esses acontecimentos. A forma como Cristiano expressa na narração o que sente e/ou sentiu em determinadas situações acaba sendo, junto com aspectos formais como a fotografia, montagem e trilha sonora, a manifestação mais inequívoca das emoções e da intuição do personagem, mais transparente do que sua gestualidade diante da câmera.

É produtivo pegar como referência o filme *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman. No filme Hirszman, assim como na obra literária homônima de Graciliano Ramos, o personagem Paulo Honório é quem narra, em primeira pessoa, sua própria jornada de se tornar grande proprietário de terras e produtor rural da fazenda São Bernardo, em Viçosa, Alagoas. Assim como Cristiano, o personagem de Paulo tem a vida marcada por um período na prisão, se dedicando ao trabalho uma vez que se vê em liberdade. Na adaptação que Hirszman faz da obra de G. Ramos, a narração é mais presente em momentos em que o protagonista está sozinho no espaço da cena, compenetrado, ou quando está introspectivo enquanto outros personagens conversam ao seu redor, com planos que enfocam a si ou seu ponto de vista. É como se aquela voz simulasse a consciência falando naquele mesmo instante que está sendo retratado, um áudio que emana do interior daquela figura. No que diz respeito à interpretação, a dramaticidade do protagonista é acentuada, transparecendo em seus gestos, no seu tom de voz e no seu semblante a expressão da raiva, da apreensão, da comiseração, da exaltação.

A distinção entre a personagem de Cristiano e a de Paulo Honório reside também nas motivações expostas por suas vozes. O primeiro abraça o trabalho como uma espécie de salvação de uma vida de não pertencimento e penalização, já o segundo assume que seus esforços se voltam para a construção de um patrimônio material, o acúmulo de dinheiro e propriedades que reverteram a sua condição originária de pobreza. Ao passo que P. Honório toma atitudes no sentido de monopolizar cada vez mais a posse das terras e das pessoas ao seu redor, reagindo de maneira contundente a perdas de patrimônio e ameaças “comunistas”, Cristiano tem o trabalho como uma busca de bem-estar que não é da ordem do acúmulo de dinheiro e se permite ir de uma ocupação a outra de maneira desprendida, cultivando afetos por seu caminho.

Honório vê sua trajetória como uma linha evolutiva que vai do trabalho duro pago com 5 tostões até a posse de um grande capital. Cristiano pontua em seu discurso questões sensoriais do trabalho - quão pesada é carga, quais são as condições do local... -, sem dar ênfase à aritmética dos seus ganhos. O que ganha destaque na visão do protagonista de *Arábia* são as amizades que estabelece (Nato, Cascão...) e sua paixão por Ana. Não há trajetória contínua para

Cristiano nem no viés material, nem no viés afetivo. Há constantes desvios de percurso e tanto as ocupações laborais quanto os elos afetivos são efêmeros, de fluxo intermitente.

Num trecho localizado na metade do filme, depois de Cristiano sair do trabalho na lavoura (aprox. 43 min.), a narração tem o seguinte texto: “Eu digo pra vocês que eu nunca fui de ficar à toa, mas naquele tempo eu tava querendo mais e mais trabalho. Eu achava que se eu não tivesse trabalhando e se eu não dormisse e acordasse cedo todo dia, eu ia tá perdendo tempo, deixando os outros passar na minha frente”. Nessa altura, o protagonista assume sua obstinação pelo trabalho, aceita a ocupação laboral como uma finalidade em si, acredita nela como uma salvaguarda contra a vulnerabilidade social.

A assertividade da voz *over* de Cristiano tem ruídos gerados por jogos de inserção cênica. Conforme aponta Luiza Alvim ao analisar a voz da narração em *Arábia*⁴⁰, há constantes incongruências entre o que descreve e se sugere pela voz que narra e o que se vê na tela, essas diferenças são designadas pela autora pelo termo *defasagens*. As defasagens incluem tanto as defasagens rítmicas que consistem em não correspondências de andamento e fruição entre montagem de sons e imagens, quanto as escolhas de decupagem no sentido de fazer ver ou não determinada imagem evocada ou não pelo conteúdo sonoro, de modo que:

A defasagem entre o que Cristiano conta e o que é mostrado nas imagens se dá de forma por vezes semelhante ao que acontecia nos filmes de Bresson (numa defasagem rítmica entre imagem e som, como constatamos em esquema feito por nós com todas as incursões de voz *over* do filme), ou, em muitos outros momentos, o fato é só contado pela voz, enquanto a imagem mostra Cristiano reflexivo ou caminhando pelas estradas. Não se trata aqui da questão do irrepresentável como em *Na ventania*⁴¹, sendo essa falta da imagem uma escolha dos diretores durante os processos da filmagem e da edição, como evocado em entrevista⁴².

Entre diversos exemplos de defasagens rítmicas do som vindo antes da imagem, temos a sequência em que vemos Cristiano sentado à porta de seu casebre no terreno do primo, enquanto ouvimos sua voz dizer que decidiu falar com o patrão; temos, a seguir, um plano dele e do patrão, prestes a iniciarem a discussão sobre o pagamento. Já, no sentido inverso, há, num dado momento, várias imagens de Cristiano procurando em vão por Barreto em seu estabelecimento, para só depois a sua voz revelar a morte do personagem. Ou ainda, depois de várias imagens do bordel, inclusive de um casal dormindo de costas (o que poderia inicialmente confundir o espectador, pensando este tratar-se de Cristiano), o protagonista diz que acabou arrumando emprego no bordel da dona Olga. Quanto à falta de imagens ilustrativas do relatado, há vários momentos. Por exemplo, não vemos o roubo do carro que leva Cristiano à prisão. Toda uma longa série de trabalhos precários e peripécias do personagem são enumeradas num só período, enquanto só vemos imagens da estrada. (ALVIM, 2019, p. 750)

⁴⁰ ALVIM, L. Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia. In: ENCONTRO SOCINE, 23., 2019, Porto Alegre. Anais [...]: Porto Alegre: UNISINOS, 2020. p. 748-753. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019(XXIII).pdf)

⁴¹ *Risttuules*, Filme estoniano de 2014, dirigido por Martti Helde

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MzIBqQBvNXs>

Um objeto importante neste jogo de defasagens é o caderno do protagonista. Quando André encontra o caderno de Cristiano, o objeto é mostrado por meio de um plano em que a câmera enquadra o caderno na mesa, com algumas das pautas escritas, numa relação de profundidade de foco que não confere nitidez ao teor do texto redigido, exceto por uma curta frase escrita em azul, afastada do primeiro parágrafo da página: “A fábrica nos deixa levantar a cabeça e pensar porque sabe que depois a baixaremos” (*Fig. 3.1*). No entanto, num segundo momento, no terço final do filme, temos um plano do caderno em que, auxiliados pelo recurso de pausar a projeção, é possível ler o conteúdo escrito (*Fig. 3.2*) (ALVIM, 2019, p. 751). Utilizando o recurso de pausar a reprodução podemos ler algumas das palavras escritas na pauta⁴³. Essas palavras filmadas nos dois trechos não são ouvidas em momento algum na narração do filme ou em fala de qualquer personagem.

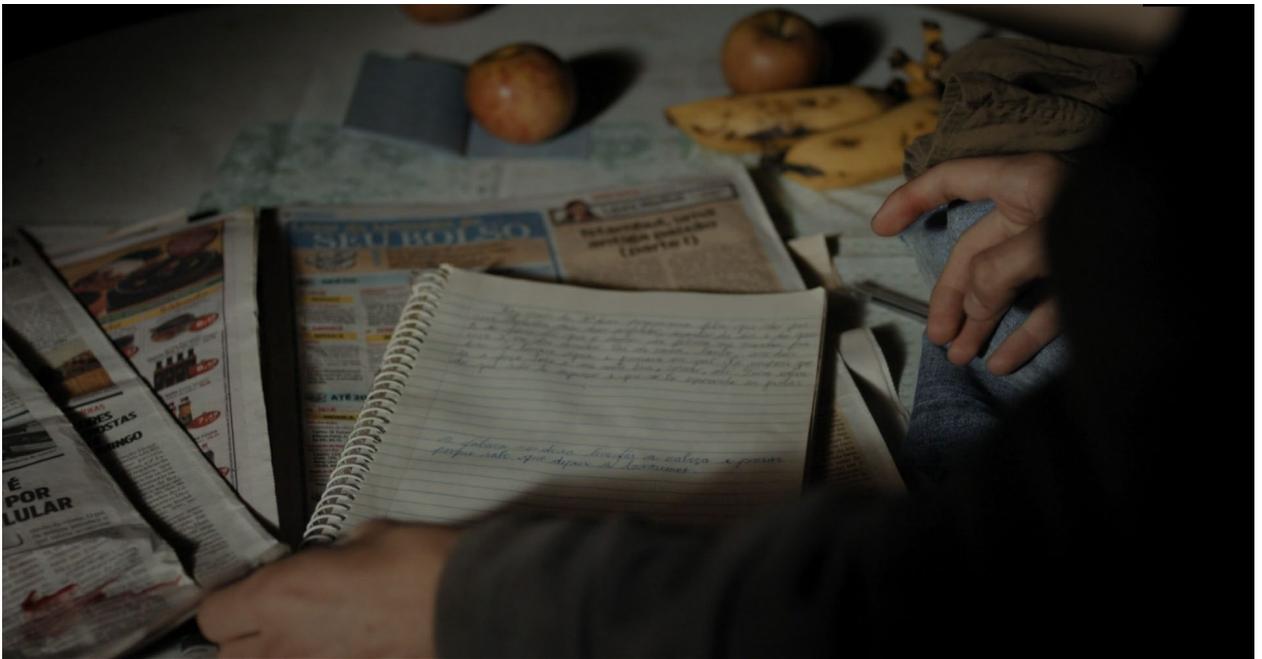


Fig. 3.1 Plano detalhe do caderno que André encontra na casa de Cristiano.

⁴³ É possível discernir apenas o texto escrito nas linhas do centro do caderno: “A fábrica nos deixa levantar a cabeça porque sabe que depois a baixaremos”

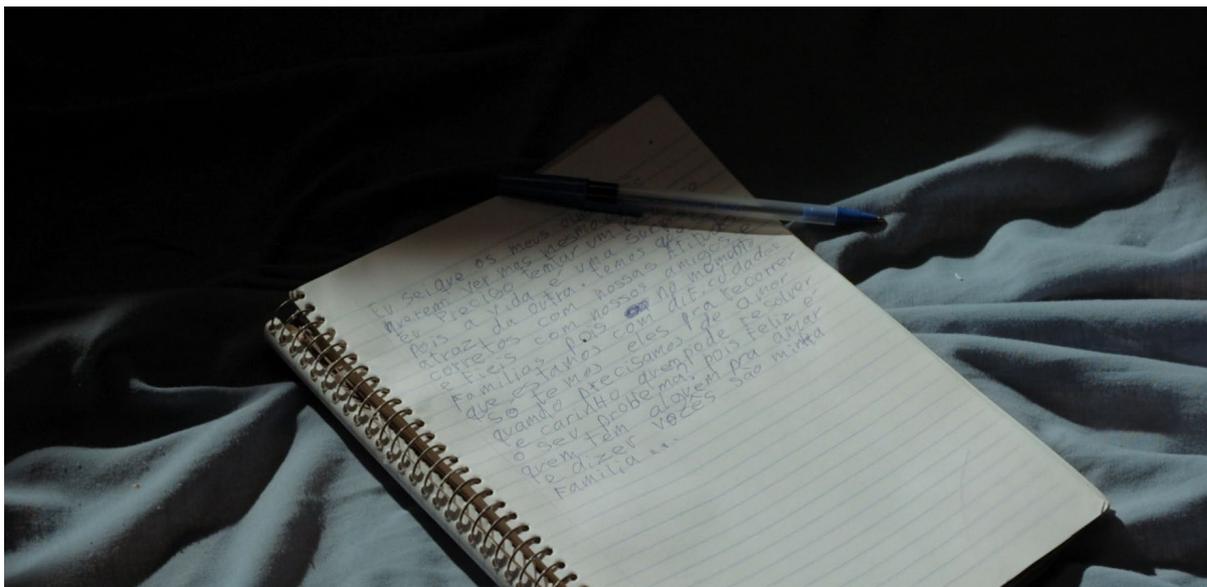


Fig 3.2 Texto escrito no caderno: “Eu sei que os meus olhos não querem ver mas mesmo assim eu preciso tentar um pouco mais, pois a vida é uma surpresa atrás (*sic*) da outra. Temos que ser corretos com nossas atitudes e fiéis com nossos amigos e famílias pois no momento em que estamos com dificuldades só temos eles pra recorrer. Quando precisamos de amor e carinho quem pode resolver o seu problema? Pois feliz é quem tem alguém pra amar e dizer: vocês são minha família...”

A defasagem relativa ao texto do caderno que é focado pela câmera e a voz *over* da narração sugere um recurso de *mise-en-scène* que fragiliza o lugar de uma instância centralizada de produção discursiva. Dizendo de outra forma: é possível se observar um esfacelamento do lugar da autoria do filme. Essa autoria difusa pode ser melhor entendida considerando-se aspectos processuais da concepção do longa-metragem de 2017.

De acordo com matéria de outubro de 2017 da BBC⁴⁴ Aristides Souza, mais conhecido como Junin, foi escolhido para interpretar o protagonista de *Arábia* no início da pré-produção da obra, no momento em que cumpria pena por um pequeno furto. Assim que obteve liberdade, passou a escrever um caderno de memórias como atividade preparatória que foi inclusive remunerada no âmbito da produção. Algum tempo depois, Junin voltou a ser encarcerado, no período de preparação para gravação do filme. Os diretores e a produção do filme precisaram acessar a Defensoria Pública de Minas Gerais para colaborar com um dossiê que continha portfólio relativo ao trabalho de Junin em *Vizinhança do Tigre*, na intenção de convencer as autoridades da Justiça de que o trabalho no filme a ser gravado poderia ser benéfico à ressocialização do ator. Sua soltura ocorreu às vésperas das filmagens, quando já havia sido inclusive escolhido um outro ator para interpretar o papel do protagonista.

⁴⁴ Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41699375>, acessado em 05/02/2022

Os percalços na Justiça e o exercício de escrita são mais fatores de semelhança entre ator e personagem, no entanto, outra gama de questões paira no ar no que diz respeito à instância de autoria de *Arábia*: É possível conceber Cristiano sem Junin? Mesmo os cineastas assumindo a ficcionalização e a roteirização de situações e se eximindo de recriar a biografia do ator principal, é possível apontar diversos indícios filmicos, a exemplo das defasagens entre voz *over* e imagem. Isso indica que o conteúdo do filme é composto de camadas em que produção de sentido não é monopolizada pelos realizadores que detêm o domínio da linguagem e da operacionalidade do cinema. Essa autoria descentralizada fica mais evidente à medida que vamos comparando as análises dos contrastes entre voz, imagem e gestualidade ao longo do filme.

No que diz respeito ao tema da consciência, é importante notar como a voz do narrador se posiciona de forma crítica ao trabalho em pelo menos dois episódios do percurso de Cristiano. No primeiro emprego que arranja após a saída da prisão, na colheita de mexericas, a convivência com os colegas de trabalho prefigura o contexto em que Cristiano manifesta pela primeira vez uma revolta com a situação empregatícia: a falta de pagamento após meses de trabalho o faz ir falar com o patrão para cobrá-lo. Nessa ocasião, a voz expressa rancor, xinga o patrão, reflete que o tempo na plantação não foi tão bom financeiramente, mas que a história de Barreto - que liderou manifestações dos trabalhadores da lavoura no passado - ficou marcada na memória de Cristiano.

Um segundo posicionamento crítico do narrador sobre as vicissitudes do ofício, que pode ser tido com o clímax da obra, é a locução da voz *over* que vai preenchendo a dimensão sonora do filme até o ponto em que mesmo o som ambiente e a trilha sonora desaparecem para que só reste essa voz. Isso ocorre quando Cristiano olha a fábrica de alumínio e reflete sobre a sua própria condição e a de seus colegas de trabalho. Essa sequência acontece após vermos Cristiano participando de uma encenação do grupo de teatro da fábrica em Ouro Preto e escrevendo no caderno sentado em sua cama. Lamentando a demissão do amigo Cascão e expressando sua mágoa em não ter conseguido constituir uma família com Ana, Cristiano tem uma epifania no local de trabalho, ele interrompe sua atividade para olhar a fábrica:

Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de ir trabalhar. Mas aquilo foi diferente. Eu senti o meu ouvido fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica e senti uma tristeza de estar ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo.

Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar.

Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir pra casa. Queria que todo mundo fosse pra casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo. Queimando as máquinas, a terra, a brita... E a fumaça subindo. Preta igual a noite, tampando o céu e jogando o dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: “Vamos pra casa. Nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: ‘A nossa vida é um engano, e a gente vai sempre ser isso. E tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo’.⁴⁵

Do ponto de vista da subjetividade da personagem operária que profere esse discurso, há uma forma bastante clássica de expressar esse momento de tomada de consciência. Primeiro, nota-se que há uma associação da tomada de consciência ao despertar repentino de um sono, o sono da razão. Segundo, assume-se o compartilhamento de condição de exploração com pares: “Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda” e “(...) queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: Vamos pra casa”. As sentenças que aproximam os operários, a semelhança de categoria está para além da especialização da função que cada um exerce, todos os funcionários pertencem a um mesmo grupo injustiçado, a uma mesma classe.

Essa primeira perspectiva de conscientização no decorrer do trabalho claramente remete à perspectiva marxista da luta de classes, em que a coesão da mobilização operária viria da percepção que cada trabalhador desenvolveria inevitavelmente ao submeter-se ao modelo de exploração capitalista. No entanto, a forma como a personagem se sensibiliza às vicissitudes de sua condição não é do âmbito da percepção ideológica da exploração a que é submetido pelo, como no caso do argumento da defasagem do cálculo entre o que produz e o que recebe pelo trabalho (mais-valia). A consciência da personagem é despertada principalmente a partir da sensibilidade somática: “Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar” “Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue”, portanto, a consciência do protagonista deriva da ação sentida no corpo, do efeito perceptível na compleição física do indivíduo.

⁴⁵ Voz *over de* Cristiano na referida sequência da tomada de consciência na fábrica de alumínio

Se a primeira confrontação de Cristiano com o patrão não resulta em uma obstinação do protagonista em exigir condições justas de empregabilidade, no segundo e decisivo episódio de insurgência a inquietação de Cristiano é tamanha que culmina num colapso que o induz a um sono profundo. Diferente do momento da discussão com o chefe na colheita de mexericas, o personagem se vê numa posição de grande declínio emocional quando desfalece na porta da fábrica: se vê afastado dos amigos, desiludido na relação amorosa com Ana, receoso de reincidir na prisão depois de ter atropelado uma pessoa na estrada, insatisfeito com o trabalho insalubre na indústria. Cristiano, o sujeito que não fazia questão de dormir muito, nem de maneira confortável e que se obstinou a trabalhar para “não ser deixado para trás”, agora sente cansaço.

Essa abordagem da *voz over* em *Arábia* se diferencia bastante certamente, da voz do saber do modelo sociológico, até pelo viés fictício de seu universo, ainda assim, talvez ela encontre uma convergência com a linguagem de filmes como *Maioria Absoluta*, ao ilustrar sua descrição das desigualdades sociais com dados da experiência fisiológica/biológica dos indivíduos: o que eles comem, as doenças que os afligem e em que condições repousam os corpos cansados. Em *São Bernardo*, a perspectiva em que milita o narrador e seus antagonistas se localiza predominantemente na área da ideologia: choque de visões de mundo, confronto de acepções ideais do estado das coisas. Em *Arábia* está em jogo tanto a perspectiva da materialidade e do corpo, quanto da assimilação do mundo de forma abstrata, em ideias e fabulações.

3.2 Prosa e experiência

A narração, em primeira pessoa na modalidade da *voz over*, é um dos regimes que evidencia os entrelaçamentos que se dão entre política, estética e trabalho no filme *Arábia*. Outro fator muito relevante neste sentido é a forma como o longa-metragem concebe cenas de conversas entre personagens que desenvolvem laços de amizade em contexto de atividades laborais. Se por um lado a narração apresenta indícios de atividade de ficcionalização e fabulação dos cineastas, a interpretação dos sujeitos em sequências de reuniões coloquiais denota alguns sentidos que dizem respeito ao saber físico e mental que a experiência do trabalho traz àqueles sujeitos.

O protagonista nos narra que, após sair da prisão, ele vai ao encontro do primo, Renan, que reside em uma pequena roça. Chegando neste primeiro destino, Cristiano é recebido pelo parente e acomodado em uma edícula na propriedade. Numa das sequências que compõem esse segmento, no primeiro terço da obra, após colocar o colchão no local em que está se instalando,

Cristiano e o primo conversam de noite na entrada do casebre. Cristiano revela que não vê problema em dormir naquelas condições e que na realidade nunca gostou de dormir, em seguida eles continuam a conversa falando sobre as piores condições em que já dormiram. Renan conta que já adormeceu deitado sobre duas folhas de madeirite, Cristiano diz ter dormido de várias formas desconfortáveis: em cama de pedra, em cadeira de sacolão, em pé (quando esteve na cadeia), no papelão com cobertor e até mesmo no chão.

Essa sequência se passa toda em enquadramento estático, num único plano geral, enquadrando os personagens de corpo inteiro e toda a altura e largura da edícula (Fig. 3.3). A fotografia tem seu recorte de luz justificado por duas lâmpadas penduradas em faces distintas da construção, uma na face lateral e outra que ilumina pontualmente a entrada da edícula, onde os personagens conversam. O desenho de luz insere completamente nas sombras todo o entorno da construção a distante dos fochos de luz das lâmpadas.



Fig. 3.3 Cristiano conversa com Renan na porta da edícula em que vai dormir

Nesta primeira sequência destacada, o tema do sono possui contornos curiosos. O sono não é assumido como uma prática agradável, nos relatos que Cristiano e Renan Há o trauma de situações desconfortáveis e flagelantes, o desagrado em relação ao sono reside no mal estar que ele pode causar ao corpo de quem não tem acesso a um leito apropriado. A imagens dos operários que dormem nas instalações das fábricas em *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, à luz da problematização do sono do trabalhador em Arábia, perturba a impressão da possibilidade de um instante de repouso pleno no intervalo de trabalho. O sono é dissociado do

acesso aos sonhos, da tranquilidade, do descanso merecido pelo esforço (“sono dos justos”), do alívio muscular. Dormir é uma necessidade fisiológica, um processo necessário para que haja energia no corpo que irá trabalhar no dia seguinte.

A interpretação dos atores da sequência na edícula em Arábia remete à direção desdramatizante de Robert Bresson e seus “modelos”, designação pela qual o diretor francês preferia chamar aqueles que desempenhavam os papéis em seus filmes. É possível se dizer que a *mise-en-scene*, no conjunto de decupagem e encenação, da rigidez do enquadramento e da gestualidade se aproxima do estilo dos cineastas Danielle Huillet e Jean-Marie Straub. Essa abordagem cênica é comum aos demais momentos de conversa entre Cristiano e outros interlocutores, em especial na sequência em que trata com o Caminhoneiro Antônio Carlos sobre as vicissitudes referentes a diferentes cargas (Fig. 3.4).

Na sequência em que o protagonista versa com o caminhoneiro, temos novamente um plano aberto estático, o posicionamento e a marcação dos gestos dos sujeitos é bastante rígida: Antônio Carlos se mantém de pé com o cotovelo escorado numa escada encostada na parede, enquanto Cristiano termina de empilhar uma caixa, caminha do fundo do corredor e se senta num caixote diante do caminhoneiro, o cenário é um estacionamento de depósito de cargas. “A pior coisa do mundo que tem pra carregar é o cimento, aqueles sacos de 50 quilos parece que tem mais é uma tonelada”, diz Cristiano, Antonio Carlos retruca dizendo que telha seria a pior carga. Os personagens seguem citando diferentes cargas e a relativa dificuldade de lidar com cada uma. Não só o peso é empecilho para o trabalho de transporte com as próprias mãos, Cristiano fala do sal e da queimação que o mesmo provoca na pele, do mau odor da ração de peixe, que fica impregnado no corpo. Os personagens desta sequência também mencionam cargas mais agradáveis de portar, tais como café, sementes, grãos e algodão.



Fig. 3.4 Cristiano e Antônio Carlos conversam sobre a experiência de carregar cargas diversas

O teor desta conversa sobre as diversas cargas e suas características fala mais da experiência dos dois enquanto trabalhadores braçais do que das cargas em si. É possível apontar como os insumos citados são representativos de cadeias produtivas, a exemplo da cafeicultura, do cultivo de grãos e materiais da construção civil, no entanto, chama atenção como a subjetividade de cada indivíduo compreende o fardo de cada atividade, ainda que sejam tarefas que impliquem flagelo físico. Cristiano e A. Carlos discordam sobre a relativa facilidade de transportar determinados conteúdos, possuem preferências que remetem ao conhecimento adquirido com a experiência própria. O rigor gestual e o tom sóbrio das falas, realça a força cênica de pequenas nuances de entonação, isso é perceptível na entonação de Antônio Carlos ao pronunciar “café!”. O estilo de filmagem e encenação remete diretamente ao *tableau vivant*, que seria uma espécie de “quadro vivo” em que os atores performam uma cena se posicionando de forma estática, em poses bem estabelecidas, como se reproduzissem uma pintura, sendo essa cena observada de uma perspectiva única (BORDWELL, 2009).

O *tableau* é uma abordagem que remete ao primeiro cinema, na sua relação próxima com o teatro, a adoção de eixo único e frontal e interpretações não naturalistas. Dentro do *tableau* em *Arábia*, a maneira dos personagens dizerem suas falas foge a esquemas convencionais e se aproxima do modelo da *recitação*, semelhante ao que se verifica no cinema de Straub-Huillet. Na recitação, as palavras do texto são pronunciadas com diferentes entonações conforme a carga de significações que a esfera simbólica da obra atribui aos termos, simbolismo esse que é estabelecido principalmente pelos diretores e roteiristas. Dessa forma,

recitar é diferente de interpretar o texto visando uma coesão expressiva do personagem ou uma dramaticidade que reage às situações de forma improvisada, o tom não remete a experiência interior do personagem. Recitar envolve o peso que cada palavra tem na obra, assim como a carga representativa de cada elemento - aí é possível se pensar para além apenas das palavras, incluindo-se paisagens, hábitos, atividades -, é se expressar como ondas verticais e transversais sobre um eixo horizontal de neutralidade.

Devido a cada termo receber um peso específico dentro da gama de significação da obra, é possível perceber jogos de palavras nas falas do personagem que contrapõem visões de mundo. No caso do diálogo entre Cristiano e o caminhoneiro A. Carlos, o contraponto tem um contexto geracional, evidenciando contrastes de entendimento da atividade de transporte de cargas, o caminhoneiro declara: “Se eu tivesse condições, ia eu mesmo descarregar aquele caminhão inteiro e economizava dinheiro”, ao que Cristiano retruca: “Se eu tivesse dinheiro comprava logo uma empilhadeira”. O experiente caminhoneiro transparece um resquício de orgulho de quando tinha vigor e saúde para realizar o trabalho sozinho - um traço que remete ao enaltecimento do trabalho bem feito, verificado nas falas dos entrevistados em *Peões* -, ao passo que para Cristiano, um jovem que está trilhando seu rumo de maneira errante entre diversas atividades, o esforço físico não é algo para se regozijar, ele inclusive vê razoabilidade em recorrer a máquinas que facilitem o serviço. O termo chave neste caso, assim como na conversa entre Cristiano e o patrão da lavoura das mexericas é *dinheiro*, a cada episódio em que lida com essa questão, Cristiano traz o caráter prático da utilidade do recurso: Se não há dinheiro, é possível ser pago em mexericas e com o empréstimo da caminhonete; se é possível usar o recurso para se adquirir uma máquina que alivie o esforço, qual é o sentido de juntar o dinheiro a custo do flagelo físico? “Antônio Carlos morreu de diabetes”: a voz *over* de Cristiano no final da sequência do galpão é uma espécie de sentença para o pensamento do caminhoneiro.

A troca de ideias entre os trabalhadores de Arábia tem momentos de interlocução entre mais de dois sujeitos em pelo menos duas situações e em circunstâncias de ânimo contrárias. Uma é a sequência em que Cristiano e Renan conversam com outro trabalhador da lavoura após a notícia da morte de Barreto, outra é a sequência em que Nato conta uma piada sobre pedreiros contratados por árabes.

Na primeira ocasião, os personagens lembram de Barreto, um senhor que Cristiano, havia encontrado no caminho numa sequência anterior do filme e que lhe dá direções para chegar à roça do primo. Barreto, figura de expressão pacata e que versa de forma saudosa sobre o seu passado na região do Rio Piracicaba, tem seu passado militante contado pelo agricultor,

interlocutor de Cristiano e seu primo. O camponês conta que ouviu de seu pai a história de como, no passado, Barreto reuniu os trabalhadores das lavouras da região com o fim de reivindicarem para si melhores condições, num movimento de protesto que foi bem sucedido e ajudou a mudar o cenário desigual na época. Continuando, conta-se também que Barreto passou um tempo vagando pelo ABC paulista, chegando a assumir um posto de trabalho na fábrica da Scania e se engajando nas lutas operárias que se deram na região na virada da década de 1970 para 1980: “Ele falou que conheceu até o Lula, acredita?”, conta o trabalhador.

Esta sequência, assim como aquelas analisadas acima, se passa totalmente em um plano aberto com a câmera estática, com os personagens ocupando posições fixas enquanto falam e escutam (Fig. 3.5). Há um aspecto fotográfico que se difere da abordagem visual dos exemplos anteriores, neste plano nós temos uma profundidade de campo acentuada pela composição com o cenário dos caixotes emoldurado pelos pés de mexerica em primeiro plano e o relevo montanhoso em segundo plano, com o céu ao fundo. Essa escolha da composição casa com o próprio teor da cena, os trabalhadores falam sobre semelhantes os antecederam naquela atividade, as transformações que conseguiram promover a partir da cooperação política, o pano de fundo histórico que contribuiu para que se encontrassem na situação atual.

A formulação da história da luta da classe é feita de maneira indireta, por meio de sujeitos que ouviram histórias contadas pelos pais e pelos mais velhos, diferente da abordagem direta da memória dos entrevistados em *Peões* (2004), que foram personagens dos eventos históricos. Apesar da diferença entre gêneros cinematográficos - o filme de E. Coutinho é um documentário e o longa de 2017 é uma ficção - o regime de imagens de *Arábia* e *Peões* se aproxima na cena em que Barreto conta a Cristiano sua história: vemos o depoimento do trabalhador aposentado falando com seu interlocutor que se encontra no fora de campo. No entanto, não é enfatizada ali a trajetória na luta operária, esta é evocação da memória de terceiros, história de engajamento não precisa fisicamente do sujeito que o protagoniza para ser trazido à tona, esse saber é disseminado. A condição de trabalhador transforma o sujeito em produtor da própria memória dessa classe. A potência produtiva da luta de classe tem evidências sensíveis, é o que o personagem de Renan traz a tona quando afirma que Barreto sabia mexer na terra e com isso sua ação fez a mexerica mudar de gosto, ficar “mais doce”.



Fig. 3.5 Lavrador conta o passado de Barreto na luta camponesa e nas greves do ABC paulista



Fig. 3.6 Nato conta aos colegas a piada dos pedreiros levados à Arábia

Semelhante à composição do plano-sequência comentado anteriormente, a profundidade da topografia montanhosa mineira ao fundo do contexto em primeiro plano em que se dá a ação principal, temos a cena em que Nato, colega de Cristiano nas obras da rodovia, conta uma piada. Sabendo do baixo custo da mão-de-obra no Brasil, um árabe vem até o país e contrata cinco pedreiros brasileiros virtuosos para trabalharem em uma obra no Oriente, no voo de ida, devido à turbulência, o avião que transportava os operários para o local do serviço é forçado a aterrissar

no deserto do Saara, desavisados do que estava se passando e se vendo num local rodeado de areia de todos os lados, os pedreiros estranham e um deles diz: “Imagina quando chegar o cimento” (Fig. 3.6).

Mesmo ainda dentro de um rigor de posicionamento dos atores no quadro, percebe-se um viés menos recitativo e mais espontâneo na interpretação dos atores, ao menos aqueles que dominam as falas em cada cena. Em comparação com os planos-sequência dos diálogos sobre o sono e as cargas, há a diferença também sobre de quem se fala. Nas sequências de gestualidade mais restrita, os personagens falam de sua própria vivência, de coisas que sentiram na pele, enquanto que na piada sobre os pedreiros no Saara e nas lembranças sobre a trajetória de Barreto o assunto diz respeito a personagens externos à situação filmada, são memórias e episódios anedóticos.

De certa forma, é possível afirmar que, mesmo dentro dessa diferença, essas sequências de conversas operam em conjunto na concepção de um imaginário sobre o trabalhador braçal. Para se utilizar da terminologia que aborda a produção subjetiva no trabalho, podemos falar de prosas constitutivas do *General Intellect* relativas a cada cena. No âmbito da experiência corporal, temos os trabalhadores falando das vivências desconfortáveis de sono e das especificidades táteis da atividade de portar cargas. No âmbito da memória, temos a história de luta de Barreto, preservada nas conversas entre os operários e envolvendo episódios célebres do movimento operário no Brasil. No campo da fabulação, temos a piada contada por Nato aos seus colegas, uma anedota cujo entendimento envolve uma série de enunciados compartilhados: mão-de-obra é mais barata no Brasil, os trabalhadores normalmente têm a expectativa de que o emprego será mais pesado do que o anunciado, bons trabalhadores braçais exercerão bem sua atividade independente do lugar em que estiverem. Portanto, o *corpo*, a *memória* e a *fabulação* são campos da concepção do saber comum, do *General Intellect*, que os personagens e suas conversas em *Arábia* ajudam a fabricar.

3.3 Anacronia, Nomadismo e fabricação da história

Tratamos até aqui de traços da construção subjetiva do trabalho e do trabalhador que, em Arábia, concernem ao campo do discurso verbal: aquele que está expresso em palavras seja nas falas dos personagens e da narração, seja nos eventuais textos escritos que são visíveis na tela. Outro prisma que guia a análise proposta é o da gestualidade que se refere tanto a expressão corporal dos personagens, quanto do gesto filmico dos realizadores. Neste campo de

investigação, é necessário se deter melhor em aspectos figurativos da representação, assim como na historicidade inerente à obra como produto cultural.

Arábia foi lançado nos cinemas em 2017, num contexto de fortes discussões acerca de direitos trabalhistas e previdenciários no Brasil, assim como de intensa reflexão sobre as transformações categóricas que a atividade laboral vem passando. Transformações que se devem a diversos fatores tais como: a intensa mecanização e informatização da atividade industrial e de serviços, a interligação e interdependência das economias globais que se refletem inclusive em fluxos migratórios internacionais, a intermediação de plataformas digitais na relação entre trabalhadores, empresas e clientes e a precarização do acesso a meios que permitem o exercício das atividades (transporte, internet, formação técnica e superior, etc.). Levando em consideração esse cenário, é necessário questionar até que ponto *Arábia* é um filme contemporâneo, isso porque a maneira como o trabalho é representado no filme tangencia pouco as questões que mobilizam discussões sobre o trabalho hoje. É como se o universo do filme estivesse situado em um contexto histórico paralelo.

Esse desprendimento do filme do da esfera das transformações tecnológicas nos meios de produção atuais transparece nos ambientes de trabalho que são retratados. Primeiro, temos o cenário da plantação de mexericas, uma ambientação totalmente rural em que se pratica a colheita manual das frutas, sem auxílio de maquinário pesado e dentro da sazonalidade própria do cultivo daquele alimento. Em seguida, vemos os personagens trabalhando nas obras da beira de uma rodovia, quebrando as rochas com enxadas e alavancas e removendo os sedimentos com as próprias mãos, sem auxílio de tratores, retroescavadeiras ou afins - o suor e a poeira na roupa são as evidências do trabalho, como brinca o personagem Luizinho. O serviço de descarregar o caminhão, como pontua o próprio Cristiano, é feito sem auxílio de empilhadeira.

Quando são retratadas instalações fabris em atividade, os aparelhos em funcionamento são de feitio antiquado. Exemplos disso são a fornalha à lenha que alimenta as máquinas que geram a fumaça exalada na chaminé da fábrica de tecidos, o cartão de papel que os funcionários usam para bater o ponto, o grande galpão em que Cristiano conta manualmente os rolos de tecido. Na fábrica de Ouro Preto, a arquitetura e o maquinário não só têm aspecto arcaico como também são envolvidos por um ar fantasmagórico, configurando uma paisagem de vapores, faíscas, caldeiras ferventes, chamas, poeira, graxa e outras substâncias que desenharam um ambiente arriscado de se estar, insalubre e inóspito. Em nenhum desses cenários, há a presença de elementos como monitores, displays digitais, máquinas de tecnologia a laser ou

computadores, todo o imaginário industrial é construído com base em parafernália de funcionamento analógico.

É possível constatar a extemporaneidade do filme também observando-se a maneira como se dá a comunicação entre os personagens. As mensagens são trocadas ou por meio da interlocução direta, nas conversas, ou por meio de cartas. Em apenas um momento, nós vemos um celular em quadro, trata-se de um plano de curta duração em que vemos Cristiano segurando um celular junto à orelha⁴⁶, sem som direto da situação, enquanto a voz *over* conta que ele ainda mantém contato com Ana. Mesmo com essa rápida aparição do celular, o veículo que traz a mensagem de Ana no filme após o casal se afastar é uma carta da mesma, seu conteúdo é audível pela voz *over* da autora da carta durante um plano em que vemos Cristiano lendo a correspondência. Nato tem notícias de casa por meio da carta que a mãe lhe remete, a qual ele lê para que todos os colegas no alojamento escutem.

Reconhecer o anacronismo do mundo retratado em *Arábia* não exclui da representação do filme sua fidedignidade para com a realidade de ofícios que ainda são existentes atualmente no Brasil, ainda que de forma menos recorrente. Certamente, novas modalidades do mundo do trabalho coexistem com esquemas produtivos mais antigos. No campo da teoria, há inclusive o embate de ideias que contrapõe, de um lado, pensadores que defendem que a natureza da exploração da força de trabalho continua a mesma, porém com uma nova roupagem tecnológica que não muda a relevância do esquema tradicional de luta de classes (ANTUNES, 2018, p. 88). Do outro lado, posicionam-se os teóricos que argumentam que há uma mudança na natureza do trabalho que é significativa a ponto de abalar conceitos tradicionais como produção, valor e consciência, mesmo no âmbito das atividades mais analógicas (COCCO, 2013, p. 12).

O que também torna difícil traçar associações diretas entre teorias contemporâneas sobre o mundo do trabalho e a maneira que o tema é representado em *Arábia* é o fato do filme se centrar em zonas de introspecção do protagonista que, por sua vez, está pouco inserido em núcleos de mobilização coletiva, apesar de vivenciar muitas trocas e encontros com outros operários. Não se tipificam os sujeitos em grupos de características homogêneas, como no modelo sociológico, não há instância representativa da categoria, como nas greves dos anos 1970 e 1980, não há agrupamentos que compartilhem histórias semelhantes de luta. A experiência do trabalhador em *Arábia* é solitária, principalmente nas ocasiões que propiciam reviravoltas de jornada.

⁴⁶ Localizado em aprox.: 01:16:15

A prisão é uma zona sombria no relato de Cristiano, o filme a retrata em dois planos, num deles Cascão, que divide cela com o protagonista, questiona se Deus ainda lembra dele, no plano seguinte, vemos Cristiano sentado no chão cabisbaixo, junto a parede onde se projeta a sombra de um arame laminado. Após se ver em liberdade, Cristiano não volta ao tema da prisão, a não ser quando atropela e mata acidentalmente uma pessoa na estrada, ocasião em que justifica ter se livrado das evidências e não ter confessado o fato a ninguém por medo de cumprir pena novamente.

Por mais que seja possível de se apontar uma preocupação implícita de ser discriminado pelo passado na prisão, que justificaria inclusive a posterior adesão à uma disciplina do trabalho, as palavras de Cristiano não são categóricas em expressar suas impressões sobre o tempo que ficou recluso. Levando-se em consideração os não-ditos sobre o encarceramento, a impressão que fica é a de que o trabalho é encarado como uma penitência pelo personagem principal, não no sentido religioso de uma salvação transcendental e sim como uma atividade que concede a remissão dos crimes durante o tempo em que está sendo executada, ao mesmo tempo em que possibilita a aceitação e pertencimento social. A cena em que Nato lê a carta da mãe para os colegas é bastante emblemática neste sentido: na correspondência, a remetente conta que o filho de uma amiga foi preso e que fica aliviada de o filho estar “em outro rumo”, mesmo sentindo saudades, ela está contente de ele não estar lá porque está trabalhando. O trabalho previne da prisão, o trabalho justifica afastar-se da família, a busca por uma ocupação é razoável para explicar a vida de alguém que está sempre na estrada.

O trabalho enquanto penitência e remissão, enquanto uma atividade circunscrita a esquemas de dominação que disciplinam e docilizam o corpo do indivíduo, é uma categoria totalmente pertinente dentro da compreensão dos dispositivos das sociedades disciplinares descritos por Foucault. No entanto, os artificios estéticos do filme não estão necessariamente engajados em enfatizar esses traços, uma vez que a forma como a câmera filma os espaços de trabalho e de encarceramento, por exemplo, não ressalta os traços disciplinares na arquitetura das instalações. Não estão postos de forma explícita no filme os dispositivos de coerção e ou vigilância dos supervisores e patrões sobre os operários. É difícil localizar *Arábia* no interior do campo teórico porque o anacronismo do visível e audível é um anacronismo que persiste não só na confrontação com inovações de pensamento e tecnologia como também na desassociação com correntes políticas mais antigas. Assim como Cristiano, o próprio filme enfrenta um não pertencimento ideológico.

Em *São Bernardo*, por exemplo, há menção explícita à luta de classes, ao antagonismo entre comunismo e o capital, à União Soviética e outros termos que nos permitem localizar a obra tanto no debate político do período histórico em que o filme foi lançado, no início dos anos 1970, como no período em que o livro homônimo foi escrito por Graciliano Ramos. Em ambos os casos, se vivia em regime ditatorial no Brasil e um quadro de polarização ideológica entre partidários do comunismo e de nações capitalistas. Em *Arábia*, mesmo citações pontuais a figuras históricas como Lula não denotam termos generalizantes possíveis de encaixar seus personagens.

Naquilo que não responde ao núcleo de debates em voga, nem às transformações tecnológicas e conceituais do trabalho, nem às concepções teóricas sobre poder e nem mesmo às tecnologias recentes do próprio cinema enquanto linguagem e aparato técnico, *Arábia* tem o anacronismo como o trunfo de sua singularidade. Ao passo que o filme momentaneamente aparenta se aproximar de temas clássicos como a exploração do trabalhador pelo patrão, o flagelo sofrido pelo trabalho na rotina da fábrica e a tomada de consciência, a característica que consegue unir os segmentos da narrativa de Cristino é a errância.

O homem na estrada, música dos Racionais, cantada por Cristiano numa sequência noturna em que está acompanhado do primo Renan, conta das desventuras de um egresso da FEBEM “Um homem na estrada recomeça sua vida/Sua finalidade a sua liberdade/Que foi perdida, subtraída/E quer provar a si mesmo que realmente mudou”⁴⁷. A remissão do trabalho, antes de ser uma provação social, é uma provação para si mesmo, um processo interno. Essa auto provação se faz na estrada, ela se dá ao longo do caminho, se confunde com o processo de deslocamento. Cristiano, egresso do sistema penitenciário, é o homem na estrada em *Arábia*, sua redenção está não só no trabalho, como na própria caminhada.

A jornada do protagonista é de caráter itinerante, fugidio, tortuoso e não sedentário, em suma, se configura em um modo de ser tipicamente nômade. Ao passo que nem todos os lugares e profissões pelos quais passa Cristiano são mostrados pelo filme, a cada viagem da personagem são passadas informações que permitem até mesmo reconstruir seu itinerário por cidades do leste de Minas Gerais. As imagens de Cristiano na estrada são presença constante ao longo da obra, representando sua andança de diferentes formas.

⁴⁷ Outro trecho da canção diz: *Desempregado então/Com má reputação/ Viveu na detenção/Ninguém confia não/E a vida desse homem para sempre foi danificada/Um homem na estrada*. Mas uma vez associando o emprego à reputação, à avaliação moral do indivíduo pela sociedade.

Após as cenas na prisão, vemos Cristiano caminhar por uma várzea em que jovens jogam futebol e soltam pipas, o acompanhamos andando num terreno baldio enquanto o sol se põe, logo em seguida há um plano do protagonista andando nas margens da rodovia e depois parado em face do movimento dos carros, no crepúsculo. Fica implícito que se trata de um cenário em Contagem, lugar de sua origem e onde foi preso ao tentar roubar um carro com Luizinho. Enquanto a narração conta que ele resolveu ir ao encontro do primo que adquiriu uma roça na região do Rio Piracicaba, vemos Cristiano andando nas margens da rodovia novamente, dessa vez com uma mochila nas costas e uma mala nas mãos. Desde o início de sua jornada, Cristiano é mostrado fora de casa, ele está na rua soltando pipa com os amigos, fumando maconha com Luizinho num ônibus abandonado, está percorrendo as margens da cidade de Contagem. Nenhuma referência de residência fixa é estabelecida pelo filme nesse trecho inicial do relato, o nomadismo é a condição de partida de Cristiano.

Os deslocamentos de Cristiano são retratados principalmente de duas maneiras ao longo do filme: com planos do personagem caminhando às margens da estrada ladeado pelo fluxo de carros na pista ou com planos da paisagem e/ou da estrada vistas da perspectiva de um veículo em movimento na estrada (veículos altos como caminhões e ônibus). A viagem inclui momentos em que Cristiano está sentado à beira da estrada, com seu rosto refletindo a luz do farol dos carros em movimento.

A cena que se diferencia da abordagem filmica da estrada que é comum ao resto da obra é a de quando Cristiano está dirigindo uma caminhonete na sequência do atropelamento. A fotografia dessa sequência é concebida de forma a apresentar zonas restritas de luminância, justificadas cenicamente pelas luzes do carro, em meio ao breu total dos entornos da estrada. Nesta cena do acidente, é impossível visualizar qualquer detalhe em meio ao contorno sombrio que envolve a estrada e suas margens, a luz dos faróis dianteiros do carro desenham a silhueta de Cristiano, enquanto o protagonista arrasta um corpo e o despeja no rio. O corpo e o rio e mesmo a estrada estão inteiramente nas sombras, sua presença é deduzida principalmente em função dos ruídos sonoros. Nesse segmento, a paisagem em que Cristiano se encontra não é outra que não a própria escuridão.

As imagens da estrada constituem também a maior elipse temporal da narrativa, são os quase três anos em que Cristiano se junta a Nato e faz de “tudo que um homem pode fazer”. Ele cita algumas aventuras: trabalhou embalando compra, fazendo carreto, colhendo tomate e feijão, aprendeu a consertar motor, frequentou uma igreja evangélica por dois domingos, mudou diversas vezes de casa, dormiu em pensão, ferro velho e loja abandonada, se ajuntou com

desabrigados da chuva em Itajubá, dividiu teto com gente pobre e doente e conheceu gente de todas as índoles, honestos, vigaristas, ricos, pobres e gente agradável. Todos esses acontecimentos são contados por dois planos da câmera em movimento filmando a paisagem mineira: o característico relevo montanhoso com suas árvores espaçadas e os cupinzeiros em meio aos pastos. A música que está presente na trilha sonora é *Raízes*, composta e cantada por Renato Teixeira, que versa sobre o amanhecer como uma bênção, a canção se estende para além da duração dos planos da paisagem, adentrando o plano de uma moça sentada fumando sob uma iluminação vermelha à noite e depois o plano de outra moça fumando de dia numa varanda, é quando o salto narrativo cessa e os dois amigos vem fazer um serviço no prostíbulo de Dona Olga.

As faces da estrada se metamorfoseiam à luz do suposto estado de espírito de Cristiano. São ora reconfortantes, quando associadas a circunstâncias de entusiasmo e bem-aventurança, e ora sombrias, quando o personagem se depara com fantasmas de seu passado e infortúnios que obscurecem seu horizonte futuro. Há também meios-termos, como a introspecção do personagem no assento do caminhão em que pega carona quando termina com Ana.

Esse operário nômade, cuja versatilidade permite arranjar formas de sustentos por onde quer que passe, também constrói suas redes, por mais que não recorra preferencialmente a recursos tecnológicos de hiperconectividade digital. Pensando-se o paradigma do Império, modelo de supremacia global do capital formulado por A. Negri e Hardt que se adequa à realidade da interconectividade entre os diversos territórios e entes produtivos do mundo, é possível se interpretar algumas das políticas de subversão de mecanismos de imposição de ordens hegemônicas onipresentes:

O Império se nomadizou completamente. Ou melhor, ele é a resposta política e jurídica à nomadização generalizada. Ele mesmo depende da circulação de fluxos de toda ordem a alta velocidade, fluxos de capital, de informação, de imagem, de bens, mesmo e sobretudo de pessoas. Claro que nem tudo circula da mesma maneira por toda parte, e nem todos extraem dessa circulação os mesmos benefícios. O novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões, a movência, a fluidez, produz novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia – a do desligamento.

(...) Se antes a pertinência às redes de sentido e de existência, aos modos de vida e aos territórios subjetivos dependia de critérios intrínsecos tais como tradições, direitos de passagem, relações de comunidade e trabalho, religião, sexo, cada vez mais esse acesso é mediado por pedágios comerciais, impagáveis para uma grande maioria. O que se vê então é uma expropriação das redes de vida da maioria da população, através de mecanismos cuja inventividade e perversão parecem ilimitadas.

(PELBART, 2003, p. 21)

É certo que as formas de vida visadas neste cenário não se colocam apenas de maneira passiva e inerte perante a dominação do capital, neste sentido, faz-se necessário voltar a atenção

para as estratégias sensíveis protagonizadas pelas essas formas-de-vida resistentes. De que forma se reconfigura o trabalho, a produção de valor e sentido, a circulação de saberes e a cooperação dos cérebros no sentido de se contrapor à “megamáquina” de produção de subjetividade do capitalismo contemporâneo?

Um trabalhador que se espalha sem endereço fixo, construindo redes a partir dos afetos, adotando estratégias de comunicação aversos aos “fluxos de alta velocidade” do Império. Um sujeito que se desterritorializa e ao mesmo tempo faz questão de registrar em suas anotações os nomes das cidades por onde passou. O operário de *Arábia*, não possuindo recursos financeiros, mobiliza os traços de sua subjetividade capazes de gerar empatia junto a seus colegas: a luta contra condições precárias de sobrevivência, o sono mal dormido, o receio de incorrer no crime, a vontade de acordar cedo e o desejo de constituir uma família com quem se ama.

Se a representação do trabalhador na obra analisada traz consigo a potência de visibilizar essas estratégias de insubordinação à dinâmica do Império, a representação da própria atividade fabril é feita no filme de uma maneira controversa em certos pontos. Ao longo da descrição de sua história, somos informados de vários ofícios que Cristiano vai exercendo em sua caminhada, porém só algumas das atividades que ele desempenha são filmadas e incluídas na montagem. A montagem inclui cenas da colheita das mexericas, do trabalho nas obras da BR 281, da reforma no prostíbulo de Dona Olga, do trabalho na fábrica de tecido e do último trabalho de Cristiano, na fábrica de alumínio em Ouro Preto.

Nas mexericas, a decupagem do trabalho na colheita das frutas é orientada por um pragmatismo no sentido de sintetizar a coreografia envolvida na retirada da mexerica do pé, até sua organização em caixotes no caminhão. A câmera enquadra a zona de ação relativa às atividades isoladas: cortar o fruto do pé, selecionar os frutos colhidos, organizar os caixotes em cima do caminhão. O tempo dos planos é relativamente curto dada a dinâmica da função que os personagens exercem. No corte das mexericas, por exemplo, temos três planos consecutivos que mostram respectivamente um *take* de quatro segundos de um agricultor, outro de seis segundos de Renan e um *take* de nove segundos de Cristiano, em que todos retiram frutas do galho (*frames 2.a, 3.a e 4.a*). Dentro desse tempo dos planos, cada personagem retira em média uma fruta a cada dois segundos de atividade, percebe-se assim uma montagem que privilegia o tempo do gesto isolado. Os trabalhadores têm uma performance homogênea dentro de uma representação esquemática da cadeia de trabalho na plantação de mexerica.

A decupagem e a edição não enfatizam a experiência temporal subjetiva do trabalhador que recolhe frutas numa paisagem ao livre, em meio ao tempo ensolarado, com a atenção

absorta na vegetação e nos gestos manuais, os sentidos aguçados pelo cheiro e o aspecto da mexerica. No entanto, a dimensão sonora traz outras camadas de significado para esse trecho no sentido de realçar o aprendizado envolvido naquela ocupação.

A voz *over* de Cristiano descreve o trabalho como “agradável”, conta que a fruta só dá uma vez por ano, que as pessoas de sítios vizinhos são contratadas para trabalhar na colheita maior e que, quem tem plantações menores, vende a produção para donos de safras maiores. Alguns detalhes do negócio por trás da plantação são revelados por seu primo enquanto caminham pela plantação (*Frame 1.a*): o dono das terras é um e o patrão é outro, esse último é quem os contrata e compra a colheita do proprietário do terreno. Há ainda a lembrança da atuação mobilizatória de Barreto e as lições de engajamento proferidas pelo personagem que é descrito como “Lavrador Grevista” nos créditos finais. Cristiano resume a experiência da seguinte forma: “Nas mexericas, eu aprendi o tempo da terra: a gente prepara muito, mas colhe pouco”.

O aprendizado nas mexericas traz ensinamentos não só para aquela atividade específica como para outros âmbitos da vida, como a questão da consciência de classe, a dedicação e resiliência necessárias para se colher os frutos e se resignar com a discrepância entre sua quantidade e o grau de esforço despendido na preparação e o jogo de interesses relativo à diversas cadeias de produção e de poder. No último plano em que vemos Cristiano colhendo frutas (*Frame 8.a*) ele está sozinho em meio ao corredor de árvores, ele trabalha enquanto ninguém mais faz o mesmo. O silêncio do ambiente e a concentração do personagem naquele gesto dão um ar meditativo à atividade, como se ele o fizesse por escolha, com fins terapêuticos.



Frame 1.a: Plano aberto de Cristiano andando com Renan pelas fileiras de pés de mexerica.



Frame 2.a: Plano americano de trabalhador colhendo frutas no topo da árvore. *Duração: 4 segundos*



Frame 3.a: Plano médio de Renan cortando um fruto do galho. *Duração: 6 segundos*



Frame 4.a: Plano médio de Cristiano cortando um fruto do galho. *Duração: 9 segundos*



Frame 5.a: Plano aberto de trabalhador selecionando e encaixotando as frutas



Frame 6.a: Plano conjunto de trabalhadores colocando caixas de fruta no caminhão.



Frame 7.a: Plano aberto de Cristiano despejando um caixote de mexericas em cima de uma pilha de frutas e depois indo beber água oferecida pelo primo, enquanto outro trabalhador vai conferir e selecionar as frutas.



Frame 8.a: Plano americano de Cristiano colhendo mexerica munido de uma espécie de cesta a tiracolo, onde deposita as frutas. Esse é um momento diverso dos anteriores

O segmento de representação laboral que vem em sequência é o trabalho de Cristiano como peão nas obras da Rodovia 381, na região de Governador Valadares, em companhia dos amigos Nato e Luisinho, bem como de outros colegas de trabalho. A forma de filmar o trabalho enfatiza muito a feição coletiva da construção civil. A câmera sempre enquadra a situação numa escala de plano aberto ou plano geral e sempre compondo o quadro com dois ou mais personagens na tela.

O trabalho na pedreira, realizado a céu aberto, é filmado sempre do mesmo eixo e em disposições cênicas bem semelhantes entre si. No primeiro momento vemos os três colegas e outro operário mais ao fundo, todos envolvidos na ação de quebrar as pedras, exceto Luizinho, que de forma lânguida recolhe uma ou duas pedras no chão e as arremessa para longe (*Frame*

9.a) Cristiano, via voz *over*, diz que crê ter sido aquele o primeiro e último emprego que Luizinho teve. Num segundo momento, num contexto bem parecido ao anterior, vemos Luizinho em primeiro plano se sujando de poeira deliberadamente, os amigos estranham a atitude e ele explica de forma jocosa que está fazendo isso porque se o uniforme estivesse limpo os supervisores suspeitariam da dedicação dele (*Frame 10.a*).

A sequência em que Luizinho se suja propositalmente é a única em que há uma conversa enquanto se trabalha ou enquanto alguns dos personagens em quadro executam alguma tarefa física. Diante do que Luizinho expõe, Nato diz: “Aí você já tá pegando a manha demais”. A atitude de Luizinho, sendo contraproducente em termos da função para a qual os operários são contratados é, simultaneamente, bastante produtiva em termos de estratégia subjetiva contrária à subsunção das vontades ao fluxo do trabalho capitalista. Subverter a captura da força de trabalho envolve nuances outras que a negação objetiva de um posto de trabalho ou da greve absoluta, há meio termos, como neste exemplo destacado. A sagacidade debochada de contornar a supervisão do fiscal de obras também é presente no depoimento de Deutrudes, em *Jardim Babilônia*, contando suas peripécias ao trabalhar na construção civil, portanto é tema recorrente nas representações de dispositivos de resistência subjetiva dos operários.



Frame 9.a: Plano Geral de Cristiano, Luisinho e Nato trabalham quebrando pedras na obra à beira da rodovia.



Frame 10.a: Plano conjunto que mostra Luisinho se sujando propositalmente de poeira em primeiro plano e Luciano e Nato trabalhando e comentando o gesto do colega.



Frame 11.a: Plano médio de Cristiano varrendo a poeira em obra no puteiro de Dona Olga.



Frame 12.a: Plano americano de Cristiano colocando um estrado numa cama de alvenaria.

Da série de aventuras e ocupações do tempo em que Cristiano segue na estrada com Nato, tomamos conhecimento de quase a totalidade delas por meio da narração em *off*. O fim dessa parceria com o amigo se dá quando no período em se envolvem num serviço no prostíbulo de Dona Olga. O trabalho de pedreiro é retratado em dois planos: um em que Cristiano varre a poeira do chão e outro no qual ele encaixa um estrado em uma estrutura base de cama de alvenaria em construção. Neste trecho, é interessante notar a proximidade entre câmera com o personagem, sendo filmado num cômodo estreito, a câmera se posiciona à curta distância do

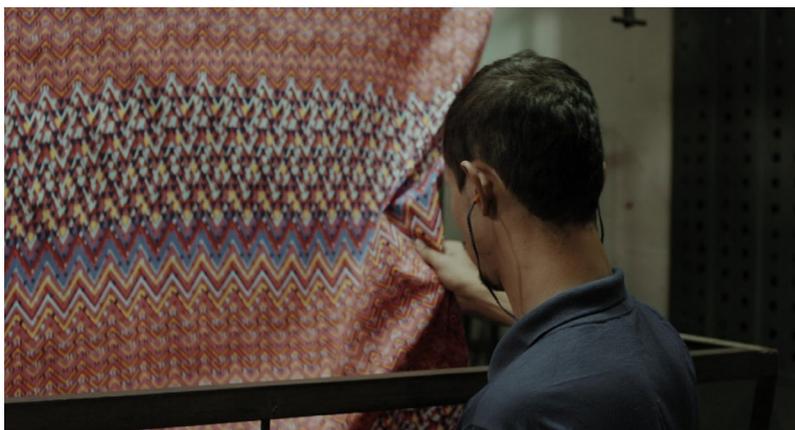
ator, de forma que é possível se ouvir Cristiano ofegante enquanto realiza o esforço de carregar o móvel, a respiração é audível mesmo ocorrendo de forma simultânea à narração em *off* (Frame 12.a).

Como a montagem quase não recorre a *raccord* de movimento, privilegiando a apresentação de ações em plano único, a proximidade e a emergência dos sons aeróbicos de Cristiano em meio ao esforço reforçam o realismo da representação do gesto laboral em *Arábia*. Na realidade, essa estratégia fílmica acaba imprimindo uma verdade da ação de Cristiano, o manejo da estrutura material pelo ator transmite autenticidade, sua performance corporal não é simulada. Ao passo que o filme não se preocupa em representar o “processo lento” do trabalho, ao insistir numa temporalidade embasada na ação fragmentada, ele consegue transmitir uma presença genuína do gesto laboral mostrado.

A penúltima parada em que o filme registra atividades laborais da trajetória hercúlea de Cristiano é na fábrica de tecidos que, na diegese do filme, é localizada em Ipatinga, onde Cristiano chega ao acompanhar o caminhoneiro Antônio Carlos. Em Ipatinga, Cristiano consegue “uma cama limpa para dormir e um trabalho decente para fazer”. A ocupação retratada no filme é a do protagonista trazendo lenha para alimentar a fornalha, esse trecho é o único em que se verifica o recurso do *jump cut* na montagem de dois planos de ação laboral (Frames 13.a e 14.a). Esse trabalho mais penoso dá lugar a tarefas mais leves posteriormente, Cristiano será visto em funções de supervisão da produção de tecidos.



Frame 13.a e 14.a: *Jump cut* de Cristiano alimentando a fornalha em Plano Americano.



Frame 15.a: Plano médio de Cristiano cuidando da confecção de tecidos.



Frame 16.a: Cristiano inspecionando o depósito de tecidos



Frame 17.a: Cristiano e outros funcionários da fábrica batendo cartão.

O trabalho na fábrica de tecidos é a ocupação de Cristiano quando ele conhece Ana, nessa circunstância, as eventuais vicissitudes ou aprendizados que se restringem à sua ocupação são deixadas de lado pela narração em *off*. A paixão por Ana toma conta da narrativa e vemos planos de Cristiano na tecelagem intercalando planos em que Cristiano está em companhia da amada. Desta maneira, os registros na labuta se prestam narrativamente a ilustrar a passagem do tempo da história de amor do casal.

Conforme mencionado anteriormente, enquanto vive seu romance com Ana, Cristiano desempenha funções de menor dispêndio de força física, vemos um plano dele acompanhando a tiragem de um tecido e manuseando de forma delicada a malha (*Frame 16.a*). Num segundo momento, temos um plano aberto em que a câmera acompanha Cristiano com uma caneta e uma prancheta, andando por um largo galpão, fazendo com a mão o gesto de estar contando os rolos de tecidos organizados no local (*Frame 17.a*). Nessa parte da narrativa, a leveza e altivez da vida afetiva de Cristiano parece tornar o trabalho menos árduo, essa impressão é reforçada pela trilha sonora, que reproduz uma versão da música *Três apitos*, de Noel Rosa, na interpretação de Maria Bethânia. A letra da música fala da ligação feita pelo eu-lírico entre o apito da fábrica de tecidos e a pessoa amada e tematiza o romance no contexto da confecção de panos, tal qual a situação do filme.

O aborto sofrido por Ana precipita a separação do casal. O insucesso nos planos de construir uma família com Ana leva Cristiano a se mudar, após reencontrar o colega Cascão na estrada, ele é convencido a seguir para Ouro Preto e arrumar um emprego na fábrica de alumínio. Aqui voltamos ao palco do início do filme, nos arredores da Vila Operária ouropretense, desta vez acompanhando a trama da perspectiva de Cristiano.

O emprego na fábrica em Ouro Preto implica uma relação trabalhista mais impessoal do que qualquer outro emprego mostrado pelo filme. Depois do trabalho nas mexericas, não vemos mais a personagem do patrão sendo representada, talvez o mais próximo seja a personagem de Dona Olga, mas esta só aparece no contorno de silhueta em um plano que ilustra a voz *over* de Cristiano. Na fábrica de alumínio, tanto não há representação figurativa do patrão como não há qualquer outra instância de superioridade hierárquica personificada (coordenadores, supervisores, engenheiros, ...). A administração do local é de natureza fantasmagórica no filme.

A primeira vez que o filme revela Cristiano desempenhando suas funções na fábrica é quando o mesmo está virando caçambas de insumos minerais conectadas ao centro de uma grande estrutura circular e giratória, em meio à paisagem da fábrica (*Frame 18.a*). Do plano

geral dessa situação saltamos para um plano médio de Cristiano, em que o eixo da câmera e os atributos ópticos da lente realçam a impressão de proximidade entre primeiro plano e fundo, sendo que este último é povoado pela fumaça, as faíscas e as chamas da soldagem e fundição dos metais, oriundas de aparatos localizados na extremidade oposta em que Cristiano trabalha (*Frame 19.a*). A escolha desse último enquadramento contrapõe o protagonista e os fluxos de substâncias abrasadoras e incandescentes, cujo contato causaria graves danos ao corpo do personagem. Constrói-se, portanto, uma ideia de risco e hostilidade no ambiente do trabalho, tal qual nos planos dos soldadores das fábricas do ABC paulista, nos filmes grevistas.



Frame 18.a: Cristiano trabalhando no manejo de uma espécie de roda giratória de caçambas. Máquinas de fundição ao fundo, na direita de quadro.



Frame 19.a: Cristiano justaposto ao fundo de faíscas da soldagem.

No enquadramento geral que revela maquinários de enorme extensão, vemos apenas Cristiano povoando esta porção da fábrica, ele desempenha sua incumbência de forma solitária. Reiterando a impressão de maior suavidade do trabalho na tecelagem, ele diz “voltei pro serviço pesado, começava do zero de novo”. De certa forma, ele também confirma que na fábrica de

tecidos ele tinha avançado posições na carreira, para além do “estágio zero”. Esse reinício na indústria em Ouro Preto já principia como um retrocesso.

Com quatro meses de fábrica e já após a demissão de Cascão, Cristiano é escalado para trabalhar no turno da noite. O vemos no expediente noturno em plano de enquadramento semelhante ao do plano médio que o posiciona justaposto ao fundo de faíscas e fumaça, só que dessa vez com fundo preenchido por vapor. O personagem fuma enquanto realiza o mesmo trabalho de virar as caçambas com uma espécie de alavanca, passando em seguida o cigarro para um colega que cruza seu caminho (*Frame 20.a*). O gesto de Cristiano nas caçambas perde o enfoque objetivo a cada vez que é posto em cena, seja por ser maçante ao personagem, seja pela maneira como a *mise-en-scène* e a montagem não fazem questão de circunscrever a ação dentro de uma lógica de produção em cadeia ou se deter em detalhes do funcionamento do aparato que o protagonista opera. A essa altura já não há empolgação e interesse possível no trabalho para Cristiano.

Trabalhar de noite é uma condição mal recebida por Cristiano: “Dormir de dia era um trabalho, te digo que vale mais dormir duas horas de noite, do que oito de dia, o corpo da gente dói e o corpo não sossega por nada”. Ele já não é mais o mesmo sujeito que diz ao primo que não gostava de dormir, ele precisa lidar agora não com condições desconfortáveis do local onde dorme e sim com passar as noites em claro e os efeitos dessa vigília são sentidas no corpo e na cabeça. De forma gradual, a construção de Cristiano como um sujeito cheio de vigor e entusiasmo para trabalhar vai se desfazendo em face da rotina enfastante, da solidão na nova cidade e das decepções acumuladas em seu caminho.

Da vez seguinte em que vemos Cristiano desempenhando sua função, ele interrompe a ação de virar as caçambas para olhar o seu entorno na fábrica, a cena se passa inicialmente de dia, supostamente nas primeiras horas do amanhecer. Inicialmente vemos um plano geral dos portões da fábrica de noite, logo em seguida a montagem insere um plano de Cristiano no seu posto de trabalho no amanhecer (*Frame 21.a*), já não ouvimos mais o som ambiente a partir daí, há um total silêncio preenchido apenas pela voz *over*, o personagem narrador diz que sente seu ouvido fechar e ficar surdo por alguns segundos. A ausência dos ruídos do ambiente e dos aparelhos da fábrica dão contornos oníricos às imagens do lugar e dos trabalhadores, esse silêncio se mantém até o fim desta sequência final na fábrica.

O filme constrói uma relação de ponto de vista em que Cristiano observa um operário enchendo um saco com minério, é um plano aberto (*Frame 22.a*) em que o operário está abaixado e depois caminha em direção ao saco que está mais ao fundo no quadro, sendo assim, não vemos suas feições, seu rosto é uma incógnita. A silhueta sem face é a aparência figurativa

dos trabalhadores da indústria nessa sequência, chegamos a ver o rosto de um funcionário que está em primeiro plano em relação a Cristiano na composição do quadro seguinte, porém sem interação, operário que aparece no quadro de Cristiana ainda é, no entanto, uma face sem nome e de aparição passageira. Este plano mostra novamente o protagonista em seu posto de trabalho, porém realizando os gestos de forma cada vez mais espaçada até parar, mantendo o rosto compenetrado (*Frame 23.a*).

A montagem continua com três planos consecutivos em que figura um operário de compleição muito semelhante a de Cristiano. No primeiro plano, ele anda em meio as faíscas que saltam para cima de si e da estrutura elevada em que caminha, esta se trata de uma passarela que apresenta um trecho rachado onde se veem fluidos incandescentes como a lava de um vulcão (*Frame 24.a*). No plano seguinte, vemos o mesmo operário em contra *plongée*, jogando pra cima resíduos arenosos com uma pá e, no terceiro plano deste trabalhador, temos um enquadramento no limite do seu busto, envolto na atmosfera dos gases, vapores e chamas da fábrica, essa última imagem permite perceber melhor que não se trata de Cristiano (*Frame 26.a*). Os óculos de proteção escuros que esse operário usa impedem que vejamos seu olhar, o repouso de seus traços numa feição impassível guarda sua subjetividade numa opacidade intransponível pelas lentes, tal qual os operários de Pittsburgh fotografados por W. Eugene Smith na década de 1950.



Frame 20.a: Cristiano trabalha de noite e cede cigarro a um colega de fábrica



Frame 21.a: Cristiano para seu trabalho para olhar a fábrica, o som ambiente é silenciado.



Frame 22.a: Operário enche um saco com minério arenoso



Frame 23.a: Um operário passa em primeiro plano enquanto vemos Cristiano diminuindo o ritmo da ação até parar e manter o olhar compenetrado.



Frame 24.a: Plano aberto de operário caminhando sobre passarela danificada e recebendo uma “chuva” de faíscas



Frame 25.a: Contra *plongée* de operário levantando terra com a pá.



Frame 26.a: Plano próximo do operário com os olhos cobertos por óculos de proteção escuros.

A opacidade é presente também nos operários que habitam os quatro planos do trecho seguinte e que antecede o *close* final de Cristiano na fábrica (*Frames 27.a a 30.a*). Esse segmento é composto de tomadas com a presença de um ou dois operários em meio às instalações da fábrica, desta vez eles estão em repouso, sentados nas escadas, fumando, ou contemplando seu redor apoiados no corrimão dos andaimes. O vapor e as faíscas figuram já à frente dos operários em relação a câmera, os operários são vultos que se misturam à indústria na medida em que os enquadramentos apostam numa perspectiva teleobjetiva. Até a relação de contraste cromático estabelecida entre o uniforme azul, o cinza dos metais e as cores quentes do fogo é amortizada pela dessaturação das cores. A fixação dos indivíduos nesse cenário inóspito à vida humana remete a célebres representações pictóricas de cenas apocalípticas e distópicas.

Além da fábrica, os trabalhadores que a povoam também vão ganhando contornos fantasmagóricos. Eles não têm nome, não tem voz, residem em meio ao fogo, à fumaça, ao vapor das máquinas, ao calor dos fornos e soldas, vivem onde não tem ar limpo, o minério corre

em suas veias, não dão sinais de cansaço. Cristiano não encontra interlocução, a consciência que emerge na sua epifania o afasta ainda mais de seus colegas da fábrica, agora já não é viável a escuta, a fala ou o descanso. O protagonista não tem mais corpo nem ânimo que o permita se subjetivar como operário naqueles termos.



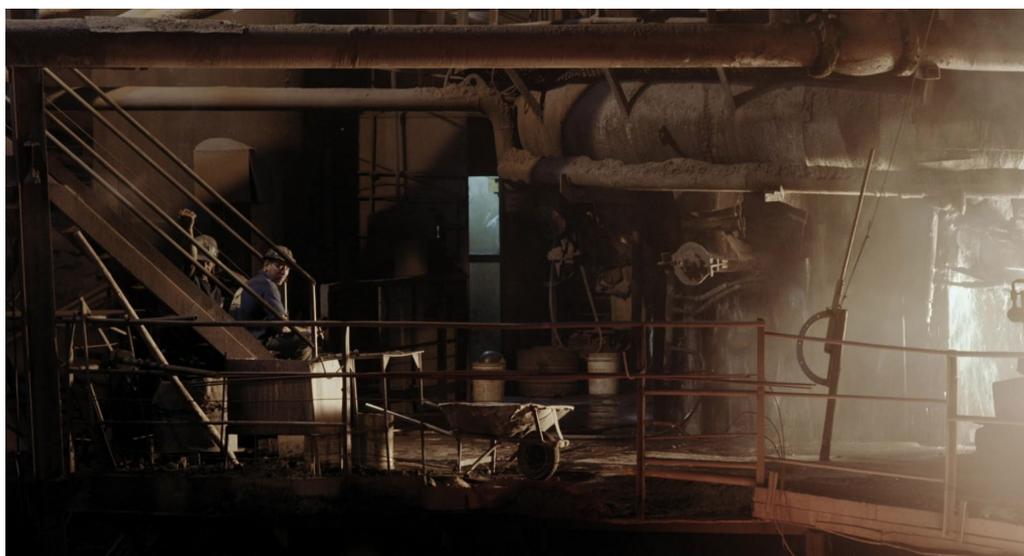
Frame 27.a: Plano conjunto de trabalhador sentado nas escadas e trabalhador de pé, envoltos pelo vapor e pelas faíscas



Frame 28.a: Plano aberto e operário caminhando junto ao corrimão do andaime sobre o fundo incandescente de vapor e chamas



Frame 29.a: Plano médio, versão de perspectiva mais próxima do plano anterior, silhueta do operário sobre fundo incandescente



Frame 30.a: Plano aberto de operários sentados na escada, diante de maquinário de feições pirotécnicas.

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.

Mikhail Bakhtin⁴⁸

4 ESTOU ME GUARDANDO PRA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019), DE MARCELO GOMES: A COMUNIDADE DO TRABALHO E DO CARNAVAL

O anacronismo e a distopia da jornada do trabalhador em *Arábia*, mostrando-se pertinentes na representação ficcional do labor na contemporaneidade, não tem a mesma inserção no documentário de Marcelo Gomes analisado neste terceiro capítulo. Lançado em 2019, *Estou me guardando pra quando o Carnaval chegar* é um filme intensamente atrelado ao presente das imagens que produz. Em termos processuais, a obra é atravessada por relações e encontros que subvertem as expectativas que o realizador alega ter possuído antes das filmagens.

No documentário de Marcelo Gomes, o cenário de trabalho incessante nas unidades de produção de jeans na cidade de Toritama está presente em quase todas as tomadas possíveis feitas dentro da localidade do agreste pernambucano - poucos respiros da labuta se fazem perceptíveis no longa-metragem. Essa ubiquidade do trabalho é sentida de forma diferente e mesmo conflitante entre os trabalhadores entrevistados e o cineasta, uma vez que o segundo não compartilha do otimismo e do tom enaltecido contido nos depoimentos.

No sentido de compreender melhor as estratégias do documentário de 2019 e também o próprio conflito de visões entre os visitantes externos (cineastas) e os sujeitos inseridos na cadeia produtiva em questão (trabalhadores de Toritama), voltamos nossa abordagem analítica novamente para as técnicas de filmagem e edição das atividades produtivas. Essas técnicas envolvem tanto a maneira de registrar determinados planos em que os trabalhadores estão operando máquinas e/ou realizando serviços manuais da manufatura do tecido quanto a própria

⁴⁸ BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999, p.191

montagem e construção sonora das sequências de trabalho nas diferentes facções, com suas diferentes conformações e personagens.

Um núcleo de análise relevante para estudarmos a representação do trabalho no filme de Marcelo Gomes é a dimensão participativa protagonizada pelo próprio cineasta. Principalmente por meio da voz *over*, Gomes expõe sua angústia diante da rotina ininterrupta de trabalho e da transformação da dinâmica urbana após o fenômeno do *jeans* dominar a economia da cidade. O diretor revela ainda sua própria arbitrariedade na adoção de determinados procedimentos filmicos (filmar um gesto em diferentes ângulos, acrescentar uma trilha sonora de música clássica, desviar o foco para personagens da zona rural, entregar a câmera para que os trabalhadores filmem sua viagem no carnaval, ...). De antemão, é possível afirmar que há por parte do cineasta um claro gesto de demarcar as diferenças de ponto de vista entre ele e os sujeitos entrevistados. Gomes explicita a fonte de cada discurso seja pelo recurso das entrevistas, seja adotando tom reflexivo sobre os processos e artifícios de linguagem envolvidos na construção filmica da obra.

O uso da voz em primeira pessoa é o recurso de maior controle discursivo de Marcelo Gomes, um procedimento de protagonismo dentro do repertório estilístico do filme, que inclui diversas técnicas documentais. Não obstante, o documentário também lança mão de recursos que descentralizam a autoria das imagens, sendo o mais assertivo deles o dispositivo de entregar uma câmera para que Leo (um dos entrevistados que trabalha em Toritama) e sua família filmem suas férias no carnaval. Essa passagem de câmera para o sujeito filmado, o compartilhamento deliberado da autoria com o outro, não é nova no cinema nacional, porém apresenta novas nuances em *Estou me guardando*, reconfigurando a presença do dispositivo na filmografia nacional a partir de uma cosmovisão carnavalesca. Dessa forma, é também de interesse da presente dissertação entender como se dá a experiência de captação de imagens do “momento de lazer”, no caso o carnaval, pelos trabalhadores que passam o ano inteiro trabalhando por longas jornadas diárias em atividades repetitivas.

Uma confluência pertinente à investigação no sentido de mapear melhor a discussão acerca do modelo produtivo em Toritama é a esquematização genealógica de forças que resultaram na transformação desta cidade num grande centro de produção têxtil. Neste caminho, o filme *Sulanca*, de Kátia Mesel, servirá como importante interlocução histórica. O projeto da cineasta pernambucana documenta a expansão das confecções no polo têxtil do agreste de Pernambuco na década de 1980. É relevante analisar a diferença de tom entre os filmes de Mesel e Gomes, uma vez que a cineasta constrói o discurso de seu filme, lançado em 1986, a partir do

otimismo pela geração de oportunidade que a aglomeração produtiva traz à população que habita aquela região semiárida, principalmente às mulheres.

O debate sobre produção subjetiva está presente a todo momento em *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar*, seja na forma mais direta - dos depoimentos concedidos pelos moradores da cidade, seja na articulação de sequências ao longo do filme e mesmo em digressões filmicas que jogam com vozes, sons maquínicos e planos de efeito construídos a partir do movimento do jeans no interior de máquinas e da reflexão de luzes de feira em manequins prateados.

Para além das imagens que reiteram a ideia de domínio da cultura do trabalho sobre a vida dos toritamenses, o filme não deixa de incluir de forma sutil em sua montagem registros de manifestações efêmeras de não-trabalho. A atenção a pequenos gestos que não condizem com a devoção ao trabalho fabril revela fissuras subjetivas nos ambientes em que a pressão produtiva do capital e a precarização das condições laborais são mais fortes. Essas fissuras reverberam nas cenas de euforia carnavalesca.

Toritama, uma cidade que respira trabalho todos os dias da semana e todos os períodos do ano, vira uma cidade fantasma no carnaval. Todos partem para a praia para curtir o período de descanso e folia. Esses dias de festa no litoral trazem à tona a cidade silenciosa da memória de infância de Marcelo Gomes. O carnaval é o auge da epifania e também o momento de maior convergência de visões entre os sujeitos que se expressam no filme. O gosto pelo carnaval é unânime, tanto para quem é partidário da cultura laboral das *facções* quanto para quem vê o regime do trabalho no jeans como exploratório e desumano. Mais do que um raro tempo livre na realidade de esforço permanente, o carnaval é um tempo de criação.

4.1 O trabalho do outro

Levando em consideração tudo que foi analisado nos capítulos anteriores sobre o uso da voz *over* na representação do trabalho nos filmes - principalmente do trabalho dos cineastas, *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* talvez seja o filme que condense as mais variadas abordagens deste recurso sonoro. Ao mesmo tempo em que a voz do diretor é uma instância enunciativa que narra as situações de um lugar extra-diegético e de autoridade sobre os fatos, Marcelo Gomes também fala em primeira pessoa para relatar suas experiências passadas na cidade e suas impressões perante o cenário atual de Toritama. A voz também protagoniza a dimensão *participativa* do documentário, ao passo que discorre sobre estratégias processuais e relações estabelecidas entre equipe do filme e sujeitos filmados.

Logo no início do filme, ainda sobre tela preta (após créditos iniciais), o diretor descreve a Toritama presente em sua memória, de quando visitava a cidade ainda criança, acompanhando seu pai a trabalho: “Meu pai era funcionário do governo e fazia inspeção fiscal nessa região. Eu era criança e acompanhava ele nessas viagens. Era um mundo rural, de feiras livres, plantadores de milho e feijão e criadores de bode. Quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua. Este é o agreste que eu guardo na minha memória de infância”.

Após este relato, surgem os primeiros planos do filme, que enfocam outdoors com impressões sobressalentes de modelos humanos posando para propaganda de moda. Os totens publicitários se sobressaem na composição e relegam a topografia acidentada e seca do agreste ao segundo plano. A voz do diretor anuncia a chegada em Toritama enquanto vemos um homem levando uma grande quantidade de jeans na garupa de sua moto. Esse início do filme dá o tom do estranhamento do cineasta diante da transformação da paisagem da pacata cidade do agreste que ele preserva na lembrança, estranhamento presente em todo momento que o diretor menciona a Toritama de sua memória.

Ainda no primeiro quinto de duração do filme⁴⁹, a montagem insere o plano de uma pequena casa com pessoas trabalhando em seu interior, no período do crepúsculo. Imagem sobre a qual ouvimos o seguinte texto da voz do diretor:

Esta é a casa que servia de hospedagem para os funcionários do governo que estavam de passagem pelo agreste. O grande quarto dos viajantes era ocupado somente por colchões e camas. Eu tento reconhecer o lugar, mas nada parece igual. O alojamento se transformou numa fábrica de fundo de quintal, como tantas outras casas aqui.

Nesse trecho, o diretor busca tornar visível a paisagem presente na sua memória ao filmar uma construção que ele já havia frequentado na infância. Este vestígio visível de sua passagem pregressa reforça ainda mais o caráter novíssimo da realidade atual da cidade. Uma primeira particularidade dessa nova paisagem de Toritama é justamente a desconstrução da finalidade arquitetônica inicial das construções, enfatizada com frequência pela voz *over* do diretor. Casas que originalmente foram levantadas para fins de abrigo, hospedagem, repouso e recolhimento são revertidas em espaço de produção. São concebidos modelos de organização do espaço que adaptam a disposição dos cômodos das residências ao formato de pequenas fábricas. Nesses recintos adaptados, máquinas e postos de trabalho são distribuídos ao longo de espaços em que outrora se localizavam terraços, alojamentos de hóspedes ou mesmo galinheiros.

⁴⁹ Aprox 18'20" do filme

Essa ideia da transformação dos ambientes domésticos em centros de produção é reiterada ainda pela forma como se filmam as *facções*, que são as pequenas fábricas de confecção de jeans instaladas em casas exíguas. Temos o plano de fachadas de casas em que os portões residenciais convencionais são substituídos por portões retráteis de aço. Também são registrados os interiores das construções, enquadrados em planos gerais que exibem máquinas e trabalhadores dispostos em filas paralelas, num desenho que se orienta pelo comprimento horizontal de cômodos retangulares concomitantes à entrada das casas.

A reversão dos espaços domésticos em ambientes laborais de forma indiferenciada se estende ainda para a área externa: as calçadas viram local de trabalho para pessoas que realizam a limpeza do jeans fora das fábricas e *facções*. A partir dos 45 minutos de filme, temos uma sequência de imagens (cinco planos) de pessoas recortando sobras de jeans com tesouras na calçada - pessoas mais velhas, em sua maioria. O narrador conta neste momento que: “Quando criança, a calçada era o lugar em que todos os dias se colocava a cadeira de balanço para esperar o tempo passar. Aqui na terra do *jeans*, a calçada é o lugar onde se passa o tempo trabalhando”. Atividades laborais são realizadas em qualquer lugar, cenas de ócio (esperar o tempo passar) são revertidas em cenas extensivas à dinâmica fabril.

A invasão do trabalho no cotidiano atravessa questões geracionais: os mais velhos também estão ocupados em funções da cadeia do jeans, os vemos atuando principalmente na etapa de limpeza dos jeans nas calçadas. Observa-se também a presença de crianças nos espaços de trabalho, como se veem nos espaços em que se realizam algumas das entrevistas. O universo infantil estabelece, em certa medida, uma cumplicidade entre os meninos de Toritama e o menino que vivenciou a cidade tranquila que ficou na memória do experiente cineasta.

A paisagem evocada pela recordação do cineasta chega a encontrar convergências na atualidade, isso se dá principalmente no âmbito da dimensão sonora. A maior confluência entre memória e atualidade é o testemunho da cidade esvaziada no período do carnaval: “nenhum ruído de máquinas de costura, quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua. É quando a produção de jeans é suspensa que me encontro com a Toritama que conheci há 40 anos atrás e, junto com isso, vem a lembrança da viagem que fiz com meu pai”⁵⁰. O diretor também cita o silêncio que se percebe na hora do almoço: “desse silêncio eu me lembro muito bem, ele durava o dia inteiro”⁵¹.

⁵⁰ Aprox. no tempo 01:11:40

⁵¹ Aprox. minuto 11'50' do filme

Diante dos pontos analisados acima, é possível resumir a faceta dessa nova Toritama forjada pela produção do *jeans* na reversão indiferenciada dos ambientes em espaços de produção. No que diz respeito à memória remetida pela voz do diretor, percebe-se que a cidade de 40 anos atrás sofreu uma mudança drástica em sua paisagem. Uma transformação que é caracterizada pela reversão da predominância do silêncio na ambientação sonora da cidade atual, em grande parte composta pelo som das máquinas de costura e das confecções de jeans.

A voz do diretor é a instância que constrói de forma mais contundente a constituição do modo participativo de *Estou me guardando*. Segundo o teórico Bill Nichols: “O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2005, pág. 153). Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro (Idem, pág. 159). Em outros casos, distanciamos-nos da postura investigativa para assumir uma relação mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Esta última escolha nos leva em direção ao diário e ao testemunho pessoal. A voz na primeira pessoa predomina na estrutura global do filme. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção (Ibidem).

A noção de voz no documentário, segundo o entendimento de Nichols, abrange mais do que apenas o discurso vocalizado pelo documentarista. A voz está também na forma do cineasta se posicionar, sistematizar o conteúdo e na aplicar as técnicas de linguagem e expressão que dispõe:

Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, voz não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2005, p. 50)

Uma sequência bastante representativa da maneira como se dá o viés participativo do documentário de Marcelo Gomes é a sequência em que se filma as mãos de uma pessoa fazendo um movimento repetitivo de passar o jeans cortado por uma máquina de confecção, de forma a costurar uma grande quantidade de bolsos sucessivamente. Esse trecho possui apenas dois planos, sendo o primeiro um dos mais longos na composição da montagem (aprox. dois

minutos)⁵². A dinâmica do gesto retratado é absolutamente repetitiva e constante, não há hesitação no manuseio do material e nem variação de intensidade e velocidade do movimento.

Nesta sequência, após inserir-se por um bom tempo um plano detalhe fixo do gesto filmado de uma perspectiva lateral (Fig. 4.1), com a câmera inclinada de cima para baixo, o som ambiente é cortado e a voz do diretor entra afirmando que a decisão de impor o silêncio nesse trecho da montagem é dele: “Decido cortar o som. O barulho ensurdecedor das máquinas me causa ansiedade”. Após um curto tempo de silêncio, a voz do diretor revela que o incômodo pela repetição do gesto se mantém e, em seguida, acrescenta uma trilha sonora instrumental⁵³: “Coloco uma trilha sonora... O balé das mãos se move no compasso da música”. A montagem corta para um plano detalhe frontal da mesma ação, em que a câmera está posicionada na altura da chapa da agulha da máquina: “A angústia da repetição permanece”.



Fig. 4.1 Primeiro plano detalhe do gesto repetitivo das mãos

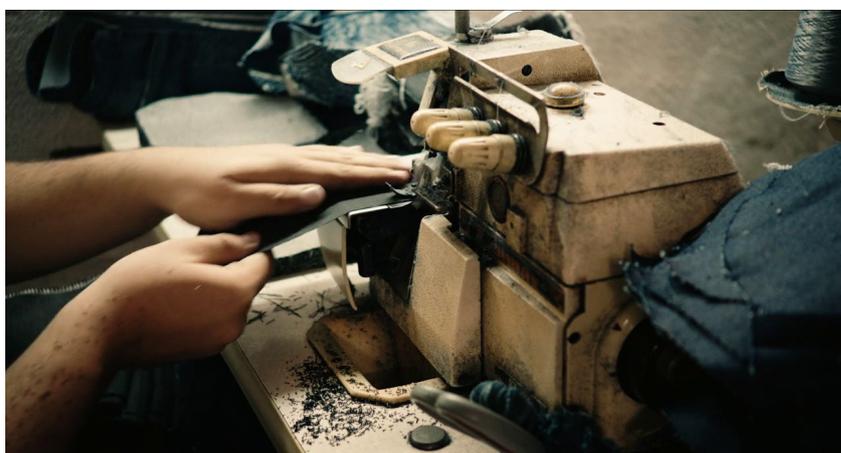


Fig. 4.2 Segundo plano detalhe do gesto repetitivo das mãos

⁵² O plano dura do minuto 27:41 ao 29:33

⁵³ Concerto Para Piano e Orquestra No. 5 em Fá Menor, BWV 1056: V. Largo, de Johann Sebastian Bach. Executada por João Carlos Martins

Percebe-se nesta sequência, uma maior explicitação dos processos filmicos adotados. A voz do diretor reflete sobre o próprio processo de fabricação do filme, anuncia os artifícios da edição sonora, da filmagem e da montagem da sequência. Para além do retrato da atividade enfocada pela câmera, emerge à atenção do espectador o trabalho do próprio cineasta na produção de discursos e imagens. Essa produção imagética pode, por vezes, ter uma orientação que vá deliberadamente de encontro à realidade que é registrada, munindo-se dos artifícios de criação fílmica para conceber os sentidos pretendidos pelos cineastas.

No caso da sequência do “balé das mãos”, o que marca o conflito entre realidade e criação de sentido pela montagem é o ponto em que o diretor assume não conseguir contornar a angústia que a atividade registrada lhe causa, mesmo usando de artifícios filmicos diversos. Nem a associação da frequência constante do movimento das mãos com a marcação temporal de uma música serena, nem a variação de perspectiva da decupagem são suficientes para tornar aquele acontecimento palatável ao olhar do cineasta. A realidade traz um impasse ao diretor e este recorre à voz *over* para deixar ainda mais nítido seu posicionamento oposto à naturalização da rotina de trabalho incessante.

Quando Comolli fala em utilizar-se do cinema para subverter a *mise-en-scène* que é imposta pelo trabalho através de um conjunto de dispositivos de organização espacial, gestão do tempo e restrição de movimentos (COMOLLI, 1996), ele crê na adesão espontânea do trabalhador a esse gesto de subversão. Um novo dilema surge quando Gomes se depara com trabalhadores que se não mostram dispostos a largar seus postos, mesmo que momentaneamente, e que ainda preconizam sua rotina laboral. É como se o cinema perdesse a força que tinha de fazer parar as máquinas, a realidade compele-o a reelaborar estratégias de conjuração com os operários.

O insucesso em ressignificar as imagens do contexto laboral do *jeans*, leva o cineasta a desviar o percurso do centro urbano para a zona rural de Toritama. No contexto rural, o filme traz três personagens que não estão inseridos diretamente na cadeia produtiva do *jeans*: Seu João, que observa o movimento das nuvens e das chuvas, Dona Adalgisa, agricultora aposentada e Canário, guardador de rebanhos (sobre o teor das entrevistas trataremos adiante). O plano que introduz esse segmento no meio rural é o da silhueta de seu João olhando para o céu, a narração ressurgue sobre essa imagem: “Tento escapar desse ritmo acelerado. Resolvo percorrer a área rural da cidade e encontrar paisagens como as que vi na minha infância. É onde conheço Seu João”. Mais uma vez o cineasta verbaliza um gesto de arbitragem sobre os rumos

da obra, a equipe se encaminha para o cenário agrário para fugir do movimento apurado da cidade. Novamente, o realizador faz menção à Toritama guardada na memória, um lugar bucólico que existe no filme basicamente por meio de suas palavras. Em momento algum vemos filmagens ou fotografias de Toritama no passado, nem os relatos de entrevistados descrevem o cenário anterior da cidade. Também não há comentário algum do diretor sobre a escolha de não usar material de arquivo na montagem. A dinâmica pregressa do sossego é uma paisagem imaginada que, pelo contraste, faz a dinâmica fabril de hoje soar ainda mais proeminente.

À medida em que o diretor/narrador expõe algumas estratégias do extracampo e impressões sobre determinados cenários e motivações pessoais que levam a adotar determinado procedimento fílmico, ele coloca o próprio ofício do cinema em evidência, inclusive como objeto de avaliação dos espectadores. Fica nítida uma preocupação de expor na narração a existência de divergências na forma como realizador e trabalhadores compreendem a natureza das atividades e da dinâmica urbana inseridas na cadeia de produção do *jeans* em Toritama.

No segmento em que se registra a feira de roupas em Caruaru, popularmente conhecida como “Feira da Sulanca”, a voz *over* traz à tona impressões sobre as pessoas que observam a equipe de filmagem na feira. A voz de Gomes revela que os feirantes têm suas expectativas frustradas quando descobrem que os cineastas não são uma equipe de emissora televisiva: “Explico que estamos fazendo um filme sobre trabalho para ser exibido nos cinemas, mas isso não desperta nenhum interesse.”. A percepção do desinteresse não vem exclusivamente dos sujeitos filmados. Há planos de pessoas escondendo o rosto e/ou olhando de lado, assim como há um momento em que um dos entrevistados pede para cortar a gravação. No entanto, ninguém declara explicitamente esse sentimento, o que sugere a inclinação subjetiva das conclusões que o diretor transmite.

Chama atenção neste ponto a forma como o trabalho é reiterado como grande tema de interesse do filme. Ao passo que a afirmação do tema condiz com o percurso observado ao longo da obra, percebemos que o diretor não menciona diretamente aos sujeitos, na ocasião das entrevistas, as suas motivações próprias, tão presentes na narração. O fato de o diretor não revelar o pretexto de seu passado na cidade aos entrevistados (ao menos não diante das câmeras), informação que está presente ao longo de toda projeção do filme editado, dá contornos de fragilidade à cumplicidade entre diretor e personagens. Essa aproximação frouxa é mais perceptível na ocasião das entrevistas, em que o diretor acaba recebendo respostas pouco diversas às perguntas que faz.

A quase todo momento está presente uma tensão na relação entre cineastas e sujeitos filmados. Essa tensão põe em xeque os termos da ética da relação construída entre as partes e a capacidade que o filme tem de acessar faces menos previsíveis dos sujeitos que encontra. Os pesquisadores César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima analisam a dimensão ética nos documentários contemporâneos enfocando a abordagem singular da alteridade:

Para o cineasta Hartmut Bitomsky, "as pessoas são apenas máscaras, as quais se parecem com elas mesmas. O que fazem no filme são tentativas de alcançar uma fisionomia - poderia se dizer: tentativas de dar ao mundo um rosto"". O que fazer, porém, quando a máscara com a qual nos parecemos, aquela que nos dilui na massa indistinta dos outros sem Rosto, é a única alcançada pelo documentário? Parece não haver resposta para a questão. Não existe uma fórmula a ser seguida pelos documentários. No entanto, parece-nos que é na própria relação entre cineastas e sujeitos filmados que deve se estabelecer os parâmetros éticos do filme, isto é, no próprio modo como realizadores e sujeitos filmados, juntos, dão prosseguimento à interação, escolhendo os elementos que darão o tom da narrativa, elegendo o que deve ou não aparecer e ganhar maior ou menor relevo na escritura fílmica.

(GUIMARÃES & LIMA, 2007. p. 160)

Na visão dos autores supracitados, a dimensão ética do documentário não se restringe à relação entre quem filma e quem é filmado, para além dessas partes existe a representação em si, que tem vida anterior e posterior ao filme: “Disseminada na vida social, a representação - mais do que um repertório de enunciados no qual se encarnam valores e visões de mundo - é uma forma viva da mediação, um terceiro simbolizante que se interpõe entre o um e o outro” (GUIMARÃES & LIMA, 2007. Págs. 146 e 147). Em *Estou me guardando*, a complexidade da representação, envolta por um contexto produtivo preponderante – o polo de confecção de jeans – apresenta um desafio ao cineasta. Como realizador e aqueles que estão diante da câmera podem operar em conjunto na “escolha de elementos que darão o tom da narrativa”? Essa necessidade da operação criativa em conjunto – cooperação entre os cérebros (LAZZARATO, 2006), dentro de uma ética contemporânea, aproxima cada vez mais o âmbito relacional do cinema com criação coletiva do trabalho. Em ambos os casos, se discute o compartilhamento dos meios de produção, a autonomia dos sujeitos envolvidos e os objetivos comuns possíveis de se estabelecer entre os que trabalham. No caso do documentário de 2019, a atitude mais contundente no sentido de estimular essa cooperação criativa é quando o cineasta cede uma câmera aos trabalhadores.

Já na parte final do filme, o diretor entrega uma filmadora digital a Leo e sua família, que partem para curtir o carnaval no litoral pernambucano. Adentrando novamente na dimensão

do extracampo documental, o texto da narração revela: “Léo não conseguiu vender a moto e decidimos então fazer um acordo. Colaboramos com a viagem de toda a família e, em troca, eles nos passam as imagens gravadas no Carnaval. Filmamos o trabalho e eles o lazer”. Aqui a voz é a instância que registra o contrato estabelecido entre sujeito filmado e cineastas e que assume a participação direta dos realizadores na conversão da rota dos eventos que estão sendo documentados.

A forma como essa intercessão é colocada deixa implícito o entendimento de que família de Léo conseguiria outra forma de bancar a viagem à praia se não fosse o auxílio da produção do filme. A ação de registrar o período de folga é colocada como proposição dos realizadores do filme, os sujeitos partem para o lazer tendo a incumbência de fazer as gravações como contrapartida pela viabilização do passeio. Os trabalhadores tornam-se produtores diretos de conteúdo, nos termos de uma espécie de “dívida”. É importante fazer a ressalva de que a tarefa não chega a ser desagradável de realizar, ao menos isso não transparece no material que é incluído na montagem. Filmar as férias têm um grau de engajamento físico e captura da atenção e tempo de vida muito menor do que o fluxo das façções têxteis.

4.2 O trabalho nosso

A outra instância de enunciação verbal fundamental em *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* são as falas dos toritamenses proferidas ao longo das entrevistas dadas a Marcelo Gomes. Há mais de 20 cenas de entrevistas ao longo do documentário, incluindo interlocuções individuais e coletivas. O espectro dos entrevistados é diverso no que diz respeito ao sexo, faixa etária e à função exercida na cadeia de produção do *jeans* (incluindo quem não exerce nenhuma).

O recorte de depoimentos inseridos no filme é marcado pela concordância de opiniões sobre vários aspectos da vida no contexto fabril da cidade. Essa convergência faz, por um lado, com que a reunião de depoimentos se assemelhe ao recorte por *amostragem* de pesquisas orientadas por métodos anacrônicos de levantamento sociológico, servindo para respaldar uma visão de mundo comum entre os que integram aquele contexto comunitário. Por outro lado, a comunidade que compartilha impressões semelhantes sobre a dinâmica de Toritama acaba compondo uma relação de polarização no âmbito do discurso verbal do documentário, polarização essa em que o eixo oposto é formado pela perspectiva do cineasta. Apesar da aparente trivialidade de abordagem que as primeiras constatações possam indicar, há uma série

de circunstâncias a serem consideradas na forma como o trabalho é trazido à tona, seja nas perguntas, nas respostas e na dinâmica cênica dos depoimentos.

Nota-se, em primeiro lugar, que o diretor aborda os entrevistados com um repertório de perguntas e temas de interesse que são retomados em diversas ocasiões, com algumas variações de termos e dinâmicas de interação. No quarto inicial do filme, as entrevistas se concentram mais nos trabalhadores das facções urbanas. Logo na primeira entrevista, com uma costureira que trabalha numa facção estabelecida na própria casa, o diretor pergunta sobre a rotina da entrevistada: “Que horas você começa a trabalhar?”; “Não cansa, né?” “Trabalha de domingo a domingo?”. A costureira conta que acorda às cinco ou seis horas da manhã e trabalha até dez horas da noite, chegando a exercer as atividades durante os sete dias da semana.

O tema da agenda diária super preenchida pelo trabalho se repete, em termos muitos semelhantes ao da primeira conversa, na sétima entrevista do documentário (aprox. aos 17 minutos de filme). A costureira revela uma jornada de trabalho que também se estende por mais de 12 horas, findando após as 22h. Apesar de viverem uma jornada até maior do que aquela prevista pelo modelo de emprego celetista e estarem incumbidas de ocupações mecânicas na linha de produção - operar máquinas de costura, manusear tecidos, fazer acabamento de roupas, ..., as entrevistadas não se assumem como simples operárias fabris. “Somos as donas, a gente entra e sai a hora que a gente quer”, assim se define a entrevistada, enquanto maneja o jeans na linha da agulha da máquina de costura.

Nessas duas entrevistas citadas, já ficam claros dois entendimentos que são pertinentes a todo retrato da comunidade do *jeans* de Toritama no filme. Um é o de que aqueles que se submetem a longas jornadas diante dos instrumentos de costura o fazem por “livre vontade” e pelo ímpeto de faturar mais. Não havendo vínculo contratual rígido estabelecendo os horários de chegada e saída do trabalho, associado ao fato de que as facções são de propriedade dos próprios opífices da produção jeans. O trabalhador vira gerente de sua própria jornada, precisando levar em consideração que o rendimento é determinado pela quantidade de itens que produz.

O segundo entendimento colocado deriva justamente da noção de que se ganha de acordo com o quanto se produz. Partindo-se dessa premissa, aquele que dedica seu tempo a trabalhar com agilidade e eficácia será recompensado financeiramente à altura de seu esforço. Dentro dessa lógica, o esquema de produção caseiro das facções é visto como uma alternativa de ocupação que gera rendimentos que são, senão abundantes, ao menos justos. Essa justiça de

viés meritocrático e fundamentada na fragmentação difusa da produção, que possibilita a mensuração do valor de cada unidade que se produz.

Essas noções de que não há patrão impondo o horário de trabalho - você é livre para estabelecer sua jornada - e de que se ganhará mais, conforme trabalhar mais, serão os principais argumentos reiterados no discurso proferido pelos operários da cadeia produtiva do jeans em apologia à lógica produtiva do setor em Toritama. Se ao longo da historiografia nacional, percebemos uma diluição da figura do patrão a ponto dela se tornar invisível, aqui a vemos praticamente se confundir com a figura do trabalhador.

Nas entrevistas deste primeiro segmento do filme - dos trabalhadores do contexto urbano toritamense -, por três vezes há dinâmicas coletivas diante da câmera, em que mais de um sujeito tem interlocução com o diretor ou com outro entrevistado. Na primeira entrevista, com a costureira proprietária de uma facção sediada em sua própria casa, a cena é “invadida” pelo genro da mesma, que passa a dar sugestões sobre o que ela deve falar na entrevista. O diretor comenta que o rapaz “tomou a entrevista” e eles passam a conversar se a tomada ficou boa e se aquele trecho será incluído no filme. Nesse primeiro momento, destaca-se a maneira como a costureira se refere ao genro: sem estar respondendo diretamente a um questionamento do diretor, ela diz que o genro é uma “cobrinha”, expressão que significa ser ágil, bom de serviço.

Nas duas outras entrevistas coletivas desse primeiro segmento do filme temos uma dinâmica semelhante: o dono da facção fala sobre subordinados, estando ambas as partes em cena. A primeira dessas entrevistas, se dá numa facção cuja força de trabalho é composta de rapazes muitos jovens - aquele que revela a idade diz ter 19 anos -, a outra entrevista é concedida por Léo, acompanhado à distância, pelo dono da facção em que trabalha. Nos dois casos, o enquadramento é composto de forma a colocar a dispor os sujeitos numa relação de profundidade pictórica. Na primeira ocasião, o responsável pela facção está em primeiro plano, enquanto, no segundo caso, o superior de Leo está posicionado no plano de fundo (Figs. 4.3 e 4.4).

Nessas duas entrevistas, é o próprio cineasta que indaga àqueles que estão numa posição de hierárquica superior se os trabalhadores de suas respectivas facções são esforçados. Diante do questionamento, os donos de confecção elogiam os operários e enaltecem a disposição que tem para trabalhar. O elogio ao esforço laboral constitui uma das principais expressões de cumplicidade e solidariedade do conjunto de trabalhadores que fala em *Estou me Guardando*. A compreensão de que os trabalhadores da cidade concordam com as condições de produção e rendimento e compartilham da vontade de trabalhar são as percepções que compõem de forma

mais incisiva a ideia de comunidade toritamense. Dessa comunidade deriva o contexto que parece permitir a própria sensação de pertencimento social. O trabalho tem esse aspecto de não só fonte de rendimento, como figura como uma condição fundamental de inclusão social, tanto em termos produtivos como em termos afetivos.



Fig. 4.3 Cristiano concede entrevista com o seu colega dono de facção ao fundo



Fig. 4.4 Dono de facção, em primeiro plano, fala sobre seus jovens funcionários, como os mesmos interagindo ao fundo.

Outro tema que está presente já na primeira entrevista, entre o diretor e a costureira que tem seu depoimento atravessado pelo gênero, é o do histórico de trabalho dos sujeitos filmados. No encontro em questão ouvimos a entrevistada contar que trabalhou sete anos numa fábrica que veio a falir, diante da falência do negócio, ela e outros colegas “pegaram seu rumo”, compraram máquinas de costura e montaram sua própria facção. O gênero chega a repreender a sogra por ela ter contado da falência do ex-chefe. Aqui surge pela primeira vez no filme a história de alguém que passou da condição de operária à dona do próprio negócio.

Léo é o personagem de maior tempo de tela entre os entrevistados, figurando em diversos trechos do documentário. Ele e sua família protagonizam, nos segmentos finais do

filme, uma viagem ao litoral no período do carnaval. Ele conta que começou a trabalhar com 13 anos no corte cana-de-açúcar, ganhando R\$ 12,00 reais por semana, diz também que exerceu diversas atividades e se aperfeiçoou no trabalho de derrubar árvores, apesar de não gostar de desmatar espécies frutíferas. Ele considera o trabalho de “arrancar tocos” o ofício mais pesado que já executou e afirma que não acha o trabalho no *jeans* difícil.

A concepção de que a rotina de trabalho de Toritama não é tão difícil é desdobrada ainda nas entrevistas de outras duas costureiras. Uma delas, personagem da nona entrevista do filme, trabalha numa facção com outras mulheres - no filme é possível contar mais cinco funcionárias no plano aberto do local. Ela explica que em Toritama há oportunidade para qualquer um que esteja disposto a trabalhar, mesmo para quem não tem formação; neste aspecto, seria uma cidade diferente de outros lugares, como São Paulo, para onde muitos migraram no passado à procura de emprego. “Toritama foi uma mãe...foi não, é uma mãe ainda”, nesta frase dita pela costureira há uma rara referência ao passado da cidade no discurso dos entrevistados.

Em consonância com o que diz a costureira supracitada, outra entrevistada - Franciele da Silva, a nona conversa do documentário -, afirma que quem acha que a condição deles (trabalhadores do jeans em Toritama) é ruim, está enganado. Franciele trabalha numa máquina instalada num pequeno cômodo da própria casa, contíguo ao ambiente da cozinha. Ela detalha valores que são pagos por cada tipo de peça - 100 bocas de bolso, a dez centavos cada, geram um rendimento de dez reais; 1.000 braguilhas produzidas em um dia, a vinte centavos cada, valem duzentos reais -. Ela argumenta que a situação em que vivem é boa, levando-se em conta que, em outros lugares do mundo, as pessoas passam por guerras e fome e que, no seu caso, há saúde e dinheiro para feira. Ela não faz menção à sua trajetória pessoal ou à trajetória econômica da cidade.

Estou me guardando pra quando o carnaval chegar é um filme que não contém material de arquivo em sua montagem. Não há fotos de como era a paisagem da Toritama de décadas atrás, nem filmagens ou mesmo arquivos fonográficos registrados em tempos pregressos. Praticamente não há menção ao contexto anterior da cidade nas falas daqueles que depõem, se abordam trajetórias pessoais e experiências de vida sem, no entanto, enveredar em detalhes de como era a realidade produtiva da cidade antes do fenômeno do jeans. A instância do filme que acaba dominando a construção da Toritama de antigamente é a da voz do diretor. Gomes menciona a realocação de finalidade de casas antigas para virarem facções, aponta que o silêncio era a paisagem sonora recorrente onde hoje predomina o som das máquinas e que o

cenário econômico era composto majoritariamente por atividades rurais. Como já vimos, o diretor expõe que o panorama atual da cidade provoca mais angústia do que gera bem-estar.

As duas entrevistas citadas anteriormente vêm em ordem consecutiva na montagem, em ambas se registra a presença de crianças em meio ao ambiente das máquinas de costura. Vemos um dos filhos de Franciele mexendo em uma máquina que está inoperante no momento, sua mãe o manda retirar-se dali e ir brincar em outro lugar. Na sequência da costureira que trabalha na facção, a vemos retirar de seu posto um menino que também está pondo as mãos na máquina de costura, mandando o ir para casa sob ameaça de não ceder mais o celular para que ele mexa.

A imagem das crianças em meio a máquinas expande ainda mais o panorama etário do documentário e reforça o quanto a atividade de confecção atravessa a vida de todos na cidade, independentemente de idade. A costureira da facção afirma que em Toritama não há opção de piscinas públicas, lugares para comer fora ou outras alternativas de divertimento. Esses elementos apresentam uma nuance hostil da cidade, em que não falta trabalho para quem o busca ao mesmo tempo em que não apresenta opção de lazer para quem quer descansar do trabalho. Na prática, a própria ausência de entretenimento já torna a escolha pelo trabalho menos espontânea, uma vez que a alternativa do ócio não encontra muitas vias práticas para se concretizar.

Os três personagens do filme que mais se diferenciam do modelo de hiper trabalhadores do jeans pertencem ao contexto rural de Toritama. São eles Seu João, que vaticina sobre as chuvas, Dona Adalgisa, agricultora que sempre viveu na zona rural toritamense e que concede entrevista sentada numa cadeira de balanço em uma casa onde outras pessoas estão costurando *jeans* e Canário, que é guardador de rebanho de caprinos. Na entrevista de Seu João, há menção a qualquer tipo de trabalho fabril, ele se detém sobre observações em torno da dinâmica das chuvas, a voz *over* o introduz dizendo que a chuva que cai depois do carnaval é um dos fenômenos que não mudou em Toritama. Dona Adalgisa é questionada sobre o fato de não estar envolvida com o trabalho de confecção, uma vez que, mesmo na zona rural, todos ao seu redor se dedicam à atividade. Ela demonstra estar tranquila na sua condição de agricultora. Canário é a voz que reforça a concepção do diretor de que o cenário econômico anterior de Toritama era composto por atividades ligadas à agricultura e à pecuária, bastante diferente da situação atual.

Canário defende seu modo de ganhar a vida como uma escolha que é guiada pelo gosto pela criação de animais e não pela simples aspiração de ganhar dinheiro, criticando a ganância de quem só pensa em acumular riqueza material e chega ao ponto de ter o dinheiro como uma espécie de Deus. No filme, Canário e seus animais compõem com a paisagem do meio urbano

imagens que configuram antíteses bastante representativas das concepções que Gomes verbaliza no próprio filme. Podemos citar o plano em que o pastor atravessa uma rodovia movimentada com as cabras, num plano geral em que se veem totens publicitários de moda ao fundo (Fig. 4.5), junto da narração que conta que ele já perdeu alguns animais ao fazer essa travessia.

O filme traz também uma cena em que o criador tange o rebanho pelas ruas da cidade, durante o crepúsculo, passando por entre motos e diante de facções a pleno vapor. Nesta sequência, há um plano em que a câmera se posiciona num ângulo frontal à calçada de uma casa com a porta aberta, por onde se veem duas mulheres trabalhando em máquinas de costura. O rebanho passa diante da câmera, havendo uma fusão entre o som das máquinas com o dos sinos e balidos dos caprinos, a passagem do rebanho vai revelando uma menina sentada na calçada com uma criança menor no colo (Fig. 4.6 e Fig. 4.7).



Fig. 4.5. Canário atravessa a rodovia com seu rebanho, ao fundo, vemos totens publicitários de moda.



Fig. 4.6 e Fig. 4.7. Canário passa com seu rebanho em frente à uma facção, uma menina está sentada na calçada com uma criança menor no colo.

Se na sequência acima temos uma invasão do universo urbano por elementos da paisagem rural, o exato oposto é constatado nas sequências que mostram o sítio de Dona Rosilda, onde Dona Adalgisa concede entrevista, e na casa filmada logo em seguida, em que vemos três homens trabalhando no acabamento de peças de jeans dentro de um espaço cujas paredes estão repletas de pássaros em gaiolas. No sítio de Dona Rosilda, o galinheiro dá lugar a um depósito de tecidos, Sarajane é a única galinha que resta da criação que antes era a principal atividade no local. A montagem inclui uma sequência de planos em que gatos perambulam pelos tecidos e mesas de trabalho, sendo afastados pelas costureiras. O ambiente da confecção, que anteriormente se mostrou pouco receptivo à presença de crianças, se mostra hostil também à presença de animais. Os corpos que não são aptos ao trabalho no jeans encontram raros ambientes convidativos em Toritama.

Dois personagens trazem ao filme, de forma mais representativa, a dimensão imaterial da valoração do jeans na cidade do agreste Pernambucano. São eles o “Véio do ouro” e Gisely, que apostam de maneira mais incisiva na produção de peças exclusivas, dentro de uma lógica de marca, de grife. O Véio do ouro é um dono de facção que atua principalmente na divulgação de suas criações, servindo-se de manequim vivo de suas roupas exclusivas, representando sua grife *Star Jeans*. Conforme a própria narração dessa sequência descreve, o personagem é filmado posando com um figurino criado por ele mesmo, em que se destaca um colete de jeans estilizado; na mesa próxima, encontram-se uma garrafa de uísque, um saco de gelo e um copo cheio. Ele conversa com o diretor e explica que ele não se encarrega do trabalho pesado, que fica a cargo de seus funcionários, e que se satisfaz em “luxar”, ou seja, expor seu estilo de vida extravagante e ostentatório. O Véio do ouro aparece como essa instância que produz valor a partir da comunicação de uma ideia de estilo de vida: o estilo de roupa *jeans* que ele traja condiz com hábitos de consumo luxuosos, melhor dizendo, a roupa em si já é um artigo de consumo

de luxo, o Véio serve como exemplo vivo disso. A imaterialidade da produção reside nesse caso numa instância eminentemente publicitária de viés ético - formas de vida, comportamentos, convenções que circulam no imaginário social.

No caso de Gisely, que se encarrega de criar e gerenciar o processo produtivo de sua grife, não consta no filme uma ocasião de entrevista entre ela e o diretor. O documentário a acompanha primeiro quanto está acertando o serviço com operárias da confecção e, posteriormente, quando leva algumas peças para serem estilizadas na lavanderia. A personagem tem um perfil dinâmico e está em contato ativo com setores operacionais da produção. Ela é a pessoa do dinheiro, o segmento que protagoniza no filme é único em que vemos alguém recebendo pagamento em espécie pelo trabalho. Ela possui um carro que serve também como escritório, em que passa a maior parte do tempo.

Gisely leva algumas peças de roupa à lavanderia e solicita a Severino, funcionário do local, que estilize os itens utilizando os recursos industriais que a empresa tem. O funcionário lhe pergunta se ela deseja realizar procedimento a *laser* e Gisela aceita fazer um teste em um *short*. O diálogo entre Severino e Gisela parece ter sido previamente combinado com os cineastas, tendo em vista o quão oportunista é ao filme, antecipando a sequência de imagens impressionantes das gravações que o *laser* realiza no *jeans*.

Vemos a máquina de laser em ação, a operação tem um ar de fantasmagoria uma vez que observamos a pirografia têxtil acontecer diante da câmera sem ficar muito evidente na imagem feixes de luz ou rastros do tipo que deixem nítidos a tangibilidade espacial dos raios *laser*. Gisely é uma agente imaterial do trabalho naquilo que ela funciona enquanto instância de dinamismo da cadeia de produção. Ela não só cria o design das peças como faz a intermediação entre modos de produção analógica convencionais e novas tecnologias de precisão de acabamento de produtos. Seu campo de atuação é justamente o da circulação de saberes e materiais entre os diversos setores da rede produtiva do jeans.

Quem opera o sofisticado maquinário de texturização a laser da lavanderia é Robson, um jovem que se revela fascinado pela transformação tecnológica que acompanhou, uma vez que já havia operado modelos mais antigos e de menor porte. Gomes pergunta a Robson qual é seu sonho, o jovem trabalhador responde que sonha em ser rico, como tantos outros. Num momento posterior, entendemos que a pergunta sobre os sonhos é uma constante dos encontros entre cineasta e trabalhadores entrevistados. Esse entendimento se dá quando ouvimos diferentes vozes revelando aspirações e pretensões, sobre uma sequência de tomadas de planos

detalhe de manequins prateados. As superfícies dos manequins são de material especular e refletem as luzes da feira de tecidos.

Ver a empresa crescendo, ter o próprio negócio, ter uma casa confortável, ser feliz, estar próximo da família e até mesmo trabalhar. Esses são os sonhos elencados pelas vozes, timbres que conseguimos identificar como pertencentes aos entrevistados que vimos anteriormente: Léo, Gisely, Franciele, a dona de facção da primeira entrevista, entre outros. O tema do sonho dos trabalhadores tem uma abordagem direta, o diretor formula a pergunta aos entrevistados, ao mesmo tempo, nota-se um grau de opacidade no que os personagens respondem pois, ainda que se apontem objetivos materiais razoáveis (casa, negócio, dinheiro), não se manifesta o desejo de se mudar daquele lugar. Fica no ar um questionamento sobre como fruir de uma vida mais confortável em Toritama, uma vez que o cenário da cidade só favorece quem tem a finalidade de trabalhar. Como desejar algo para além do trabalho, estando em Toritama? Curiosamente, trabalhar é o desejo que ouvimos da voz de Leo.

4.3 Toritama e a APL de confecções no Agreste

As controvérsias sintetizadas na confrontação entre a perspectiva de Marcelo Gomes e a dos trabalhadores de Toritama não são decorrentes apenas do momento histórico flagrado pelo documentário de 2019. Todo processo de formação do que hoje se denomina Polo de Confecções do Agreste Pernambucano é envolto por discussões sobre as forças políticas que atravessam o núcleo produtivo na região, que tem como cidades principais Santa Cruz do Capibaribe, Caruaru e Toritama.

A transformação econômica da localidade já foi tema de títulos da filmografia pernambucana de décadas passadas, dentro da qual é possível se destacar o trabalho de Kátia Mesel. Na década de 1980, Mesel produziu uma série de filmagens na região do agreste de Pernambuco, especialmente em Santa Cruz do Capibaribe. Dentre os filmes que a cineasta realiza se destaca a obra intitulada *Sulanca: A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe*. Esse projeto, lançado em 1986, foi distribuído em versões com diferentes cortes, sendo mais difundida no circuito de festivais uma versão com 12 minutos, que inclusive é a que consta no banco virtual de dados da Cinemateca Brasileira⁵⁴. Essa versão de curta-metragem condensa registros do trabalho das costureiras, da feira de Santa Cruz e depoimentos

⁵⁴ Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026927&format=detailed.pft>, Acessado em 30/04/2022

sobre como se deu a transição econômica que consolidou a produção têxtil como atividade principal da região.

Uma edição alternativa deste documentário, com aproximadamente 40 minutos de duração, também circula em canais de televisão e em plataformas de vídeos na internet (Canal Curta, Youtube, ...). A versão de média metragem inclui outros depoimentos e situações, como entrevistas de empresários donos de confecções e temas paralelos como a afetividade das mulheres costureiras. Há também sequências com registros de shows da cantora Cátia de França à época falando sobre as filmagens da obra em questão para o público de Santa Cruz. Cátia é a compositora e intérprete da música original do filme de 1986.

Com abordagem sensivelmente distinta do filme de Marcelo Gomes, o projeto de Mesel é concebido no sentido de enaltecer o fenômeno da disseminação da cultura das confecções têxteis no agreste. Como o próprio título revela, as mulheres são apresentadas como protagonistas da incorporação da atividade da costura e comércio de tecidos na cidade que hoje é a segunda maior produtora de confecções do Brasil, atrás apenas de São Paulo. O som das entrevistas figura ora em sincronia com a imagem da tela e ora como voz *over*, trazendo relatos da experiência particular dos indivíduos naquele contexto fabril e também depoimentos sobre curiosidades e histórias da Sulanca. A trilha sonora é uma espécie de narração alternativa, uma vez que a letra faz referência direta ao conteúdo que se vê na tela e chega a parafrasear frases ditas pelas entrevistadas.

O filme de 1986, na versão de curta ou média-metragem, orienta seu discurso em grande parte por meio de registros da história oral. A obra traz uma entrevista com Augustinho Rufino de Melo, prefeito da cidade na época, que conta que, nas décadas de 1950, o que se destacava no meio comercial de Santa Cruz eram os calçados de couro, especialmente a alpercata. O carvão e o cultivo de galinhas são outras atividades que ele destaca. Augustinho diz ter participado, enquanto vice-prefeito, da institucionalização da feira em 1974, via decreto municipal. O filme chega a gravar homens trabalhando na confecção dos calçados de couro, função conhecida na época como “lambe-sola”, a trilha denota a raridade da cena: “Um homem chega calçado. É uma lambe sola, isso é um achado”. Um lambe-sola concede entrevista, explica que a partir da década de 1970 a grande maioria dos sapateiros migrou para o ramo da Sulanca e se diz interessado em mudar para esse segmento também.

Em outro trecho, ouvimos a voz do comerciante José Pereira Diniz contar uma espécie de mito fundador da feira: a história de que seu pai, Pedro Diniz, assim como Dedé Moraes e Manuel Caboclo, todos comerciantes, negociavam galinhas, ovos e carvão em Recife, passando

a aceitar sobras de tecidos de confecções como pagamento. A entrevistada que se apresenta como primeira *sulanqueira* de Santa Cruz conta que começou a fazer coberta aos 11 anos de idade, costurando cobertas com os retalhos. As cobertas eram vendidas no sertão do estado por comerciantes de galinhas. Ela conta ainda que certa vez foi parada por um fiscal na Bahia que lhe perguntou o que eram as cobertas que ela trazia consigo, ao que a costureira respondeu “é sulanca”, sendo liberada em seguida, uma vez que o material não constava nas tabelas de imposto.

O filme traz várias *sulanqueiras* mais idosas contando o trabalho que tinham para confeccionar itens com os retalhos disponíveis que, por vezes, mediam menos de um palmo de área. O termo *Sulanca* é usado naquela região do nordeste brasileiro ainda hoje, uma versão muito disseminada popularmente sobre a origem da designação diz que a mesma seria uma corruptela de “helanca”, tecido oriundo de confecções de São Paulo, as sobras dessa produção oriunda do Sul, tornando-se, portanto, “sulanca”. Essa designação já foi muito usada de forma pejorativa, associando *sulanca* à confecção de baixa qualidade, feita de sobras. No entanto, ainda hoje a própria feira de Santa Cruz de Capibaribe assume esse nome, assim como muitas peças publicitárias de negócios locais, buscando associar o termo à popularização e ao sucesso comercial do polo produtivo.

Uma ressalva importante é a de que não é possível fazer uma comparação taxativa entre os documentários de Mesel e Gomes, por motivos óbvios tais como a diferença de período histórico em que foram filmados e a ausência da cadeia específica do *jeans* no filme de 1986. Não obstante os traços peculiares aos processos fabris de cada cidade, é possível afirmar que a explosão da produção têxtil em Santa Cruz do Capibaribe tem relação direta na consolidação do cenário econômico atual de Toritama. Não é à toa que ambas as cidades formam junto com Caruaru o Arranjo Produtivo de Confecções de Pernambuco (ou APL de Confecções do Agreste Pernambucano).

De forma resumida, é possível definir os APLs como aglomerações produtivas em torno de determinada atividade econômica. Esses ajuntamentos são compostos de agentes multilaterais que potencializam a produção relativa à determinada atividade em região. É uma ideia muito próxima a de *clusters*⁵⁵, tendo como particularidade a valorização maior do capital social do que os últimos, que tem como foco principal o ganho de capital financeiro.

⁵⁵ Aquino e Bresciano formulam o conceito de APL a partir da convergência de conceituação de diferentes instituições e teóricos: “Nas definições de APL do BNDES (op cit.), de Lastres e Cassiolato (op. cit.) e de Arbix (op. cit.), encontram-se similaridades, que são: 1) aglomerações geográficas de empresas que exploram a mesma atividade econômica; 2) envolvimento e cooperação entre as organizações em contexto, empresas exploradoras da mesma atividade econômica, quer sejam, fabricantes de produtos finais, produtoras de insumos, fabricantes de

Segundo Tabira de Souza Andrade, as APLs são caracterizadas, dentre outros aspectos, por um avizinhamo geográfico que permita o compartilhamento de saberes e valores culturais e socioeconômicos; pelo conhecimento tácito, ou seja, o conhecimento incorporado pelos indivíduos e instâncias coletivas regionais em função da experiência prática, inovação interativa e aprendizado adquirido; pela governança, que consiste na articulação e coordenação das ações e dos agentes particulares e institucionais envolvidos e pelo enraizamento de determinada atividade na coletividade, considerando a intensidade e a persistência das relações econômicas estabelecidas ao longo do tempo (ANDRADE, 2008, p. 64-65)⁵⁶.

Da definição e das características das APLs, duas chamam atenção no contexto de nossa pesquisa: ser fundamental que a atividade se baseie em habilidades e conhecimentos já profundamente assimilados pelos sujeitos envolvidos e a necessidade de operação conjunta de diversas instâncias em convergência de interesses dentro de determinada região. Dentro do que já foi discutido no presente texto, é inevitável fazer a associação da ideia de cooperação entre forças e saberes da produção com o caráter colaborativo do *General Intellect*. Essa identificação também se dá pela historicidade que permite o enraizamento dos valores associados a determinado trabalho por uma cultura social determinada.

O caráter de cooperação que impulsiona as APLs faz com que a crítica quanto ao viés exploratório de lógica capitalista não se possa dar de forma cabal, ao menos não nos termos tradicionalmente postos por movimentos sindicais. Ainda que não deixe de ser associada a instâncias de crédito financeiro, a rede produtiva das ALPs é atravessada por meandros de relativa autonomia das forças produtivas, incluindo a força de trabalho.

Em artigo que trata de *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar*, Márcio Serelle defende que os trabalhadores que enaltecem suas condições atuais em Toritama são na realidade sujeitos inconscientes da submissão que o regime neoliberal das relações econômicas os impõe: “O regime neoliberal promove o estreitamento entre liberdade e exploração, o sujeito

máquinas, fabricantes de equipamentos ou prestadoras de serviço; 3) participação de entidades governamentais e políticas; 4) participação de entidades de apoio, públicas ou privadas, com fins para o desenvolvimento setorial ou para o desenvolvimento regional; 5) instituições financeiras”. In AQUINO, A.L. E BRESCIANO L. P. **Arranjos produtivos locais: uma abordagem conceitual**. Organizações em contexto, Ano 1, n. 2, dezembro de 2005. Disponível em https://pesquisa-eaesp.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/arquivos/arranjos_1.pdf (acessado em 30/04/2022)

⁵⁶ ANDRADE, Tabira de Souza. A estrutura institucional do APL de confecções do agreste pernambucano e seus reflexos sobre a cooperação e inovação: o caso do município de Toritama. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Economia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

acredita-se livre por, à diferença do proletário, não se submeter ao empregador, mas como o sujeito é ele próprio uma empresa, totaliza-se o trabalho, sem coerções” (SERELLE, 2020)⁵⁷.

A visão de Serelle está em consonância com uma tradição teórica marxista muito presente no campo das Ciências Sociais no Brasil, tradição essa que influenciou inclusive recentes projetos governamentais de esquerda no país. Tais projetos tiveram desempenho positivo no campo do emprego e renda a curto e médio prazos, alcançando progressões estatísticas tais como o aumento de postos de trabalho formais, a expansão do acesso a políticas de seguridade social e maior distribuição de riqueza. Não obstante, o declínio desses índices ocorreu de maneira súbita, dada a posterior ascensão de políticas laborais de projetos de governo conservadores, a exemplo da Reforma Trabalhista na era Temer e a Reforma da Previdência na gestão bolsonarista. Essas duas reformas legislativas viraram símbolo das políticas de precarização das condições de trabalho e contribuíram na dessolidarização de parte da opinião pública para com os sujeitos na condição de empregados com vínculo estável e assalariados em geral.

Apesar da pertinência das inclinações marxistas em apontar as mazelas, assimetrias e o caminho de precarização que a dissolução do modelo do emprego assalariado traz para os trabalhadores, é importante que se façam algumas ressalvas à mesma. Dilemas contemporâneos apontam a necessidade de atualizar o pensamento que se volta às relações laborais. Faz-se necessária a astúcia de assumir que o mundo do trabalho não se transforma apenas por iniciativa espontânea do “sistema capitalista” ou dos setores mais ricos das sociedades. O conjunto de forças que opera sobre o contexto do capital inclui também os trabalhadores, que tem seu grau de contribuição para que a dominação do Capital, não exerça controle absoluto da vida, ainda que esteja presente em todos seus segmentos.

O capitalismo hoje, enquanto instância desterritorializada de dominação da vida, coloca duas esferas passíveis de sediar a confrontação: ou nas manifestações palpáveis de suas forças e assimilações cotidianas (esfera material), ou observando-se a pluralidade dos indivíduos enquanto potência de desterritorialização dos espaços de luta, de expansão de suas forças para além de seu alcance corporal imediato (esfera imaterial). Verifica-se um risco em se tomar o discurso dos trabalhadores de Toritama como uma demonstração de falta de consciência de sua

⁵⁷ SERELLE, Marcio. **Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em Estou me guardando para quando o Carnaval chegar**. XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS. Junho de 2020. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_OZMCIQOCYZIEN3H75E3P_30_8414_21_02_2020_11_02_56.pdf. Acessado em 30/01/2021

própria condição ou como o resultado de uma dominação irresistível, sorrateira e invisível do neoliberalismo sobre as mentes. Esse entendimento acaba desconsiderando a capacidade crítica e a potência criativa dos próprios operários.

Na intenção de se desenhar um quadro mais apurado das interações e pressões que desencadeiam cenários como os observados no contexto das confecções do agreste pernambucano é necessário se dar a devida relevância a questões tais como: Qual a participação dos operários do *jeans* no *Ethos* do trabalho que abrange o núcleo de confecções do agreste pernambucano e que tipo de lição esse exemplo pode trazer para o campo das lutas operárias? Como o cinema opera no campo de forças que constitui a realidade produtiva desta comunidade de trabalhadores?

O regime clássico de trabalho assalariado compreende uma fonte de tensão que é o próprio motor dos movimentos operários nascidos no seio desse modelo de relação: de um lado os burgueses, donos do capital e dos meios de produção, do outro, os proletários, donos de sua força de trabalho, que é vendida para ser explorada pelo primeiro grupo. A luta marxista tem como horizonte de conquistas justamente a subversão da propriedade dos meios de produção pelos próprios operários, ou seja, que estes sejam donos do resultado do próprio trabalho e se livrem da figura do chefe. As *facções*⁵⁸ de Toritama concretizam transformações neste sentido: por mais que os trabalhadores se submetam a rotinas hiper desgastantes para obter renda que o valha, eles podem sim se dizer trabalhadores sem relação formal de patrão-empregado, portanto autônomos.

Quando se fala em termos como “uberização do trabalho”, para além dos retrocessos da perda de benefícios previdenciários e de seguridade social, é importante admitir que o trabalhador também adquire uma autonomia de escolha, de planejar sua rotina de trabalho. Essa faculdade de escolha não significa que o indivíduo irá necessariamente escolher trabalhar em jornadas menos extenuantes. Certamente o trabalho continua a ser massacrante, exploratório, com divisões desiguais de lucratividade e responsabilidade, porém, o horizonte de luta para esse novo operariado tem pontos vitais bem distintos daqueles dos movimentos dos operários das fábricas e de postos assalariados. Há uma dissolução da figura do patrão, daquele que põe para trabalhar, o agente que explora o trabalho deixa de ser diretamente nominável e se manifesta de maneira abstrata, para Lazzarato,

A jornada de trabalho fica porosa, não no sentido de sua diminuição quantitativa, mas no sentido de que “os trabalhadores autônomos trabalham sempre”. De fato, o trabalhador autônomo, dentro da sua jornada de trabalho, não tem mais a possibilidade

⁵⁸ Assim são chamadas as pequenas confecções de *jeans* instaladas em casas de Toritama

de separar espaços de não-trabalho, de “refúgio”, de resistência, como a continuidade da relação salarial permitia.

(...) Se a continuidade da disciplina da fábrica exercitava-se sobre uma parte, definida contratualmente, da vida, hoje o controle indireto se exercita sobre a totalidade da vida e do trabalhador autônomo. Numa época de retomada da iniciativa capitalista, a ‘liberdade’ do trabalhador da ‘maldição da fábrica’ assumiu essa forma.

Essa nova “autonomização” do processo produtivo não tem nenhuma relação com aquela contra a qual o taylorismo se constituiu (o operário profissional) e que expropriou e destruiu. A definição dessa renovada “autonomia” do trabalho deve ser qualificada, porque é em torno dela que podem ser abertas as alternativas políticas.

O “trabalho autônomo”, se queremos utilizar essa definição, possui uma grande capacidade de cooperação, de inovação organizativa e comercial e possui, portanto, capacidade empreendedora (LAZZARATO, 2001, p. 109).

Como o cinema aborda o abandono dos postos formais de trabalho nas fábricas de costura do agreste de Pernambuco? Voltemos ao filme de Kátia Mesel. Na edição de média-metragem do documentário de 1986, constam entrevistas com dois proprietários de fábricas convencionais de tecido, em ambos depoimentos, os empresários reclamam da falta de mão-de-obra para trabalhar em suas instalações. O primeiro conta que precisa levar matéria-prima até a zona rural, numa distância que às vezes chega a 60 km do perímetro urbano de Santa Cruz, para achar uma costureira apta e disposta a realizar o serviço. Sua entrevista é ilustrada por imagens de uma mulher inicialmente recebendo o tecido na janela de uma casa situada em meio à uma plantação de palma forrageira (espécie que serve de alimento ao rebanho em períodos de estiagem) e, posteriormente costurando à céu aberto um tecido numa máquina de costura à manivela com pedal adaptado (Fig. 4.8).



Fig. 4.8. Costureira da zona rural costura à céu aberto em *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe*

O segundo dono de fábrica entrevistado é mais categórico quanto ao futuro que vislumbra para o empreendimento:

(...) É o material humano que não tem. As meninas quando aprendem um pouco na máquina saem para trabalhar nas pequenas fábricas, que nós chamamos de fundo de quintal. Então elas trabalham por produção, é onde elas vão trabalhar sem carteira assinada. Outras vão ao banco, compram uma máquina financiada, vão aos armazéns que fornecem os tecidos, inclusive eu forneço também. Esse é o motivo pra fábrica se encontrar da maneira que se encontra e a tendência é fechar (...), nós trabalhávamos com uma base de 150 a 200 funcionários, hoje estamos com uma faixa de 40 a 50 e não temos nenhum resultado em trabalhar da maneira que estamos trabalhando.

O filme de Mesel, para além desses relatos do processo de recusa ao trabalho formal nas fábricas por parte das costureiras, traz ainda depoimentos que ilustram os graus de atravessamento de setores comunitários pelo fenômeno da Sulanca. Uma mulher que fala em nome de um colégio do município (não fica claro se é professora ou tem algum outro cargo pedagógico) relata que algumas mães de alunos eram prostitutas e deixaram de exercer essa profissão para passar a viver da costura e venda dos tecidos. A mesma entrevistada diz que há problema de falta de professores pois os mesmos preferem se dedicar à confecção. Até a frequência dos alunos diminui nos dias de feira, uma vez que eles estão ajudando os pais na produção. Essa segunda informação é reiterada por uma voz (supostamente de uma mãe de aluna) que diz que não pode forçar a filha a estudar pois a renda da filha chega a ser maior do que algumas pessoas que possuem nível superior. Durante essa sequência, vemos um plano de crianças utilizando ferramentas para pregar botões, um plano em que duas crianças levam carrocinhas para a feira e o plano de uma menina trabalhando numa máquina de costura. O documentário traz ainda a fala de uma menina que diz ter 15 anos e que já trabalha em confecção e loja próprias. A infância e juventude são completamente abaladas pela alternativa promissora de rendimentos que não exige educação formal avançada.

As pequenas confecções de fundo de quintal, a opção pelo trabalho por demanda que se torna atrativo pelo seu potencial de ganhos, a invasão do campo pelo barulho das máquinas, a infância que habita as instalações dos instrumentos de costura, todos esses são enunciados compartilhados entre o filme de Mesel e o filme de Marcelo Gomes. Essas convergências ajudam a entender até que ponto seus temas se complementam e contribuem para formar concepções das realidades laborais retratadas. As particularidades de abordagem que cada um dos documentários possui, dizem muito sobre o lugar ocupado pelos realizadores em cada contexto histórico, em cada território e junto a cada indivíduo e coletividade.

Do ponto de vista das transições no mundo do trabalho, o modelo verificado nas cidades que compõem a APL de Confecções traz o paradigma da passagem do lugar de operário para o

de empreendedor. Cláudia Freire, em sua pesquisa publicada sobre o título *Da condição de trabalhador à condição de empresário*⁵⁹, apresenta uma série de constatações extraídas dos dados obtidos em seu trabalho de campo, que inclui entrevistas com 11 empresários das cidades do polo têxtil do agreste que iniciaram a trajetória como funcionários de fábricas.

As conclusões da autora corroboram o retrato típico da trajetória dos trabalhadores discutida até aqui, inclusive a partir do que é mostrado pelos filmes: são oriundos de condições precárias, seja do cenário árido do meio rural, seja do meio urbano, onde já tiveram contato desde cedo com funções da produção têxtil; adquirem conhecimentos do fazer têxtil trabalhando em fábricas de grande porte ou pequenas facções; as relações de parentesco e amizade são determinantes na forma como entram e administram seus negócios; a capacidade de produzir peças completas (calças, saias, jaquetas,...) é fundamental na conquista de posições de maior relevância no mercado, junto a essa capacidade, condições institucionais atrativas tais como o regime fiscal do Simples Nacional (implantado em 2006 pelo governo federal) contribuem para consolidar a formalização enquanto empresários; o capital social tem peso grande nessa ascensão econômica, uma vez que os empreendedores atribuem seu sucesso a compreensão da dinâmica do comércio e das tradições locais, ao compartilhamento de experiência com os mais antigos e à experiência prévia em funções (FREIRE, 2019, págs. 147 a 152)

Destaca-se também que fatores endógenos também contribuíram para que atividades como a agricultura e pecuária fossem relegados ao segundo plano, neste sentido, a seca é um fator emblemático. Toritama, assim como as demais cidades da região a que pertence, apresenta baixos índices pluviométricos anuais, assim como um clima semiárido, que faz a atividade agrícola ser desafiadora, passando inclusive por recorrentes períodos de seca. Diante desses fatos, é questionável o quão sustentável é a ideia de que a agricultura poderia ter se estabelecido como atividade principal na região, como na impressão que Marcelo Gomes guarda do passado.

Como é constatável de forma científica, em dados de órgãos de pesquisa e institutos de estatística, e de forma fenomênica, em obras filmicas, inclusive em títulos da filmografia de base desta dissertação (Viramundo, ABC da Greve, Peões, ...), houve uma forte migração de sujeitos vindos do interior do nordeste em direção ao sudeste à procura de emprego a partir da metade do século XX. Antes da consolidação da Sulanca e de todo complexo de produção têxtil, o agreste era região de proveniência de muitos desses migrantes justamente por ser um lugar difícil de se prosperar nas atividades que dependiam das condições climáticas. Hoje, as três

⁵⁹ Freire, Cláudia. *Da condição de trabalhador à condição de empresário: estratégias de sobrevivência em um contexto de subdesenvolvimento* / Cláudia Freire. - 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

idades que compõem a APL têxtil seguem tendência de aumento populacional expressivo devido ao fluxo de pessoas que vêm para trabalhar. Segundo o IBGE, Toritama teve um acréscimo de mais de 60% no número de habitantes entre os anos 2000 e 2010 (Dados do Censo 2010)⁶⁰.

Uma visão rápida dos dados permite inferir que o *jeans* permitiu a reversão de uma tendência migratória histórica e possibilitou o estabelecimento de um grande número de trabalhadores na região sob uma estrutura econômica sólida. Por outro lado, essa metamorfose histórica demonstra que condições precárias de vida já existiam antes da chegada do *jeans*. O que a cultura do trabalho nas confecções fez foi deslocar o lugar da precariedade do contexto da seca para o contexto das *facções*. Essa transição trouxe algumas vantagens do ponto de vista das alternativas de sustento econômico, ao passo que foi achatando a gama de visões de mundo e pluralidade de formas-de-vida que encaixam naquela realidade. Voltando a *Estou me guardando*, temos também as estratégias sensíveis dos trabalhadores que, visando ao sustento econômico, são submetidos à precarização nos moldes atuais da política laboral. O documentário nos ajuda a construir um entendimento sobre como o cinema faz ver modos criativos de subjetivação em meio ao barulho incessante das máquinas.

4.4 Imagens do alheio

Como vimos ao longo do presente texto, *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* mergulha na representação do trabalho desde seu segmento inicial, em que se filma a produção no contexto urbano de Toritama. Nos primeiros minutos, temos uma sequência que mostra a chegada do *jeans* na garupa de motos e carroças de mão que o transportam pelas ruas da cidade. Ao longo de todo o filme, a presença do *jeans* confere um cromatismo característico à fotografia. Seja no material da manufatura, seja na vestimenta dos próprios trabalhadores ou mesmo nas paredes e objetos cênicos, tons de azul e ciano predominam na paleta de cores. Essa paleta inspira inclusive o design dos títulos e material de divulgação (cartazes, postagens virtuais e afins). Os pigmentos chegam a impregnar a pele de quem trabalha no trato direto do brim tingido de anil.

Logo após a primeira entrevista, temos uma sequência rápida, que dura aproximadamente um minuto, composta de planos que enfocam detalhes da operação de máquinas e opífices nas funções de corte, costura e acabamento dos tecidos. Num total de 17 planos, a sequência constrói uma ideia de sucessão de atividades dentro da linha produtiva: há

⁶⁰ Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/toritama/panorama>. Acessado em 27/04/2022

o corte do jeans ainda em estado rudimentar, seguido do corte de camadas de tecido amontoado de acordo com a modelagem desenhada, a junção das peças em máquina de costura, o acabamento por meio de lixas e micro retíficas e ajustes finais na máquina. Esse trecho dura aproximadamente um minuto, predominando imagens de máquinas e das mãos que as operam, montadas por vezes com *jump cuts* e em com alguns *raccords* de movimento reforçados pela continuidade dos ruídos diegéticos. O rosto de quem trabalha só é visto no início - o homem que rasga o *jeans* bruto - e no final, quando vemos um plano do rosto impassível de um rapaz que trabalha numa máquina de costura.

A maneira de se gravar os gestos sem rosto do trabalho lembra bastante os filmes tayloristas de Frank Gilbreth, citados no primeiro capítulo⁶¹. Em ambos os casos, o personagem é a eficiência, a precisão dos gestos na intenção de produzir mais num menor tempo. Essa sequência de planos de trabalho, assim como as demais que são flagradas em diversos momentos do filme, compõem o rol de *imagens de trabalho maquínico*, que são os principais registros que constituem o discurso da angústia em face do trabalho do outro no filme.

Ainda no início do filme, em que totens publicitários se projetam sobre a paisagem semiárida do agreste, *Estou me guardando* assume que é inviável filmar em Toritama sem enquadrar o *jeans* e/ou o trabalho que o produz. O documentário registra a rotina extenuante e repetitiva do trabalho em Toritama, reiterando a incontornabilidade do tema, conforme é possível se observar em sequências como a do balé das mãos - não há para onde desviar o olhar do gesto laboral incessante. Os próprios operários não interrompem suas funções durante as entrevistas, as mãos ocupadas não impedem de estabelecerem uma conversa. Não obstante, a persistência de manter a atenção voltada para aqueles sujeitos detidos em suas funções laborais também flagra pequenas brechas e sopros de espontaneidade que teimam em reafirmar a humanidade intrínseca ao corpo máquina de trabalho. São imagens que, diante da ubiquidade do trabalho no *jeans*, configuram verdadeiros alheamentos figurativos, gerando microfissuras no rígido tecido laboral. A montagem do filme insere esses flagrantes de forma sutil. A seguir, procedemos de forma preliminar a classificação dessas imagens desviantes.

Um primeiro grupo de imagens que causa ruído no paradigma da eficiência produtiva capitalista é o grupo das *imagens de desgaste*. Assim designamos as imagens que produzem representações do corpo enquanto instância passível de esgotamento, de deterioração, necessitada de repouso, aclimatação, manutenção e cuidados de preservação. No documentário de 2019, é possível citar o exemplo de um plano presente numa das sequências do segmento

⁶¹ Ver págs. 30, 31 e 32

inicial do filme, em que um movimento de *tilt* das mãos ao rosto de um trabalhador revela que o mesmo está suando bastante enquanto corta sobras de *jeans* com uma tesoura (Fig. 4.9). Neste caso, a ideia de extenuação é realçada pelo plano estar avizinhandando, na montagem, por outros planos de operários do jeans performando gestos de coreografia maquínica e repetitiva, somado ao som do motor das máquinas de costura ativas ao fundo

Assim como o suor transparece um desgaste corporal, abastecer-se de água e comida são ações vitais para a manutenção do vigor do organismo. Essas ações são flagradas em trechos como o que um operário bebe água de uma garrafa em meio a uma fileira de homens que passam ferro em tecidos. O gesto é mostrado em um único plano médio (Fig. 4.10), inserido em meio a uma sequência que retrata a dinâmica do movimento dos passadores diante da câmera posicionada frontalmente à fileira, enfatizando no quadro a dinâmica de vai e vem horizontal.

A hora do almoço é mostrada em um plano de um operário comendo sua marmita sentado diante de uma máquina de costura inativa, nessa hora a voz *over* do diretor diz: “Silêncio em Toritama somente na hora do almoço, desse silêncio eu lembro muito bem, ele durava o dia inteiro” (Fig. 4.11). Esse plano vem logo após uma sequência de planos que enfocam gestos ágeis de mãos e detalhes da operação de máquinas de corte e costura na confecção do *jeans*, ele dura relativamente mais que os outros e, como indica a própria narração, tem uma ambiência sonora bem mais suave.



Fig. 4.9. Trabalhador suando enquanto corta sobras de uma calça jeans.



Fig. 4.10 Trabalhador bebe água numa rápida pausa em meio ao movimento de homens enfileirados passando roupa.



Fig. 4.11 Trabalhador almoça durante intervalo na fábrica.

A necessidade de se hidratar e se nutrir gera uma urgência que interrompe o trabalho, ainda que por um curto espaço de tempo. As necessidades biológicas sobrepõem às tarefas laborais e pontuam a humanidade daqueles corpos demarcando os limites impostos pela sua condição de animal. São imagens associadas também à fragilidade latente daqueles corpos, cuja capacidade de engajamento físico e mental é posta à prova. Em *Arábia*, como mencionado no capítulo anterior, o tema da alimentação está presente de forma específica numa sequência de conversa em que o personagem de Luizinho fala aos outros colegas no refeitório sobre as preferências de paladar. No documentário de 2019, os temas dessa natureza não estão presentes no discurso verbal, mas não passam despercebidos pela câmera e pela edição.

Também associadas ao desgaste do corpo, só que dessa vez manifestado em gestos de salvaguarda de energia, o filme traz dentro de sua estratégia política do visível um conjunto de *imagens do repouso*. Tais imagens constituem-se basicamente de tomadas dos trabalhadores

dormindo em meio ao próprio local de trabalho. A primeira cena dessa natureza no filme é a de Léo dormindo apoiado em uma pilha de calças *jeans* (Fig. 4.12), vê-se uma grande quantidade dessas peças também no cenário de fundo. O primeiro plano dessa situação se dá antes da primeira entrevista do documentário e logo após uma primeira sequência de imagens da dinâmica de trabalho fabril. Num plano posterior da montagem, após três entrevistas, vemos o plano de Léo levantando, nessa ocasião, o diretor sugere que ele dorme porque não aguenta a intensidade do trabalho, Léo acena com a cabeça e se põe de pé num salto, fazendo chacota da situação.



Fig. 4.12 Léo dorme em meio a peças de *jeans* na entrada da facção.

No segmento da feira do *jeans*, conforme avança a madrugada são flagrados vários comerciantes cochilando por cima das mercadorias. Nesta sequência revemos Franciele, que aparece anteriormente no filme dando entrevista enquanto costura em sua casa e que sonha em ter uma residência melhor. Há uma sucessão de seis planos de pessoas dormindo encostadas nas peças de roupa em exposição nas barracas. A própria Franciele assume que a maioria dos permanece na feira até as primeiras horas do dia, no entanto, o movimento ao longo da madrugada é tão baixo que muitos vendedores dormem. Como Cristiano, protagonista da ficção de 2017, os feirantes de Toritama dormem de “qualquer jeito”, em condições desconfortáveis e dentro das instalações onde trabalham. Em *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, as mesas são as camas dos operários que dormem na fábrica dos acessórios de cabeça. Os trabalhadores que dormem são corpos que desafiam espaços constituídos para a atividade e dispositivos

voltados à vigília produtiva. J. Crary, em seu livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*⁶², investiga dispositivos voltados à manutenção de estados de vigília ininterruptas em contextos que vão do campo de batalha da guerra à fábrica. Na perspectiva de Crary, o capitalismo força cada vez mais a expansão do tempo de atenção para o consumo e a produção, fazendo do sono uma das últimas barreiras para o engajamento pleno dos corpos e mentes em atividades não-produtivas do ponto de vista do capital (CRARY, 2014). Neste sentido, o repouso é quase que um gesto de resistência natural por parte de quem trabalha.

A presença que produz o terceiro regime de imagens desviantes do paradigma do labor toritamense é a dos seres inábeis às funções da confecção, mais especificamente dos animais domésticos e das crianças pequenas. As imagens que representam o cerceamento da presença do mundo do trabalho a esse conjunto de sujeitos são as *imagens dos inaptos ao trabalho*. Esse rol imagético tem no filme uma função de representar a ingenuidade dos sujeitos, assim como da hostilidade do ambiente da confecção para quem não trabalha. Conforme a confecção migra cada vez mais para dentro casa, a hostilidade e a admoestação são constantes no convívio domiciliar. Como foi exemplificado anteriormente, temos nesse grupo as sequências em que as crianças são repreendidas por estarem mexendo nas máquinas de costura, assim como o plano das crianças que ficam na calçada olhando a passagem das cabras enquanto a confecção segue a pleno vapor no interior de casa (Fig. 4.7) e dos gatos que são retirados de cima dos tecidos.

Há uma ressalva a se fazer no sentido de que não necessariamente a presença de crianças ou animais em cena produz automaticamente uma imagem de inaptidão. Na sequência em que se filmam trabalhadores que fazem a limpeza do *jeans* nas calçadas é possível ver uma criança com uma tesoura realizando o trabalho em meio a outros adultos (Fig. 4.13). Na mesma sequência em que os gatos são retirados de cima da matéria prima na confecção instalada no sítio de Dona Rosilda, a galinha Sarajane tem seu recinto próprio: uma espécie de ninho feito de retalhos de *jeans* (Fig. 4.14).

⁶² CRARY, Jonathan. *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014



Fig. 4.13 Criança trabalha na limpeza do jeans em companhia dos adultos



Fig. 4.14 Galinha Sarajane em seu ninho de retalhos de jeans

O tema do trabalho infantil e o tema da transição da criação de galinhas para a atividade têxtil são pontos de convergência entre o documentário de Gomes e o *Sulanca* (1986). O filme de Mesel explora nas entrevistas e em trechos encenados o entendimento da história oral de que se trocavam galinhas pelos tecidos, num modelo de negociação que foi introduzindo a confecção nos sítios. As crianças que trabalham não são naturalizadas no universo do filme de 2019 e nem são um tema de expressão no filme. É importante considerar a grande diferença de termos em que o assunto é tratado socialmente no contexto histórico dos dois filmes: dos anos oitenta para o século XXI foi introduzida uma série de dispositivos institucionais para combater o trabalho infantil (ECA, Conselho Tutelar, campanhas de conscientização e etc.)

Para finalizar os grupos de imagens de atravessamento do *status* hegemônico do trabalho, temos as *imagens de digressão*. Tais imagens expressam momentos em que os

trabalhadores abrem brechas de atenção em meio ao trabalho, se permitindo distrair das funções laborais e fruir momentos de recreação, devaneio, jocosidade e euforia. Uma sequência de destaque neste conceito é o do crepúsculo na cidade, que se dá logo em seguida à passagem de Canário e seu rebanho pelas ruas. A voz *over* de Gomes conta que no passado se ouvia Ave Maria no rádio às seis horas da noite. Nas filmagens da Toritama contemporânea, vemos as facções em atividade nesse horário, em uma destas se escuta o som de *rap Vida Loka (versão 1)*, dos Racionais Mc's. A música toca ao longo de todo esse segmento, que intercala diversos flagras de trabalho dentro das pequenas confecções e do transporte do *jeans* pelas ruas.

Na facção de onde vem o som do *rap* vemos vários jovens envolvidos em funções junto às máquinas ou dobrando peças de roupa no chão, um desses jovens passa a cantar e dançar conforme a música, despreendendo-se de seus encargos na produção (Fig. 3.15). Ele performa enquanto os companheiros continuam na labuta, nas paredes do interior da *facção* lê-se uma pixação: Jesus. Racionais Mc's também pertencem ao repertório de Cristiano em *Arábia*, assim como na ficção de 2017, a letra da música reproduzida dá pistas da vivência daqueles sujeitos, especialmente no campo religioso, numa referência à disseminação de práticas evangélicas na cidade do *jeans*⁶³.

Um elemento disparador de *imagens de digressão* é Leo. O personagem se deixa levar por devaneios durante as entrevistas, em digressões que surpreendem quando, por vezes, expõem críticas à ganância por dinheiro e ao capitalismo. Em outros momentos, ele demonstra astúcia motora ao fazer movimentos audazes, como o salto que dá ao despertar do sono e a manobra que faz com uma pá nas mãos. É justamente Leo, junto com seu núcleo familiar, o responsável por produzir as imagens do carnaval, momento ápice do despreendimento do trabalho no filme.

⁶³ A letra da música tem uma passagem que diz:

Fé em Deus que ele é justo!
 Ei, irmão, nunca se esqueça
 Na guarda, guerreiro, levanta a cabeça, truta
 Onde estiver, seja lá como for
 Tenha fé, porque até no lixão nasce flor
 Ore por nós, pastor, lembra da gente
 No culto dessa noite, irmão, segue quente
 Admiro os crentes, dá licença aqui
 Mó função, mó tabela, pô, desculpa aí
 Eu me sinto às vezes meio pá, inseguro
 Que nem um vira-lata, sem fé no futuro. (Racionais Mc's, Vida Loka Parte 1)

4.4.1. Carnaval e o contemporâneo

No último quarto de duração do filme de 2019, Marcelo Gomes conversa com um grupo de trabalhadores que estão parados na porta de uma *facção*, falta energia elétrica no endereço e eles se veem forçados a parar o trabalho. Esse grupo revela ao cineasta que o carnaval é período em que o trabalho na cidade é interrompido de forma mais categórica: os moradores se mobilizam para curtir o festejo em cidades litorâneas, trabalhadores que não tem recursos monetários suficientes vendem seus bens para poder custear a viagem. O filme acompanha em seguida Dior, um comerciante que negocia máquinas usadas e que vê o movimento se multiplicar no período do carnaval. Dior conta que vê as pessoas que vendem seus bens para bancar as férias no período festivo movidas pelo desespero de perceber os demais habitantes deixando a cidade. O documentário também acompanha uma feira de itens usados na semana anterior aos festejos de momo: o primeiro plano dessa sequência mostra um homem trazendo de carroça uma máquina de costura, estacionando o veículo num local onde lê-se numa placa os dizeres “Bazar do Carnaval”.

No Bazar do Carnaval, o realizador encontra Isabele, que leva uma geladeira para vender. Geladeiras são um dos itens cuja venda é mais retratada no filme, assim como as máquinas de costura. Isabele não tem sucesso em vender seu eletrodoméstico, no entanto, ela reafirma que irá conseguir o dinheiro nem que tenha que pedir a uma agiota, seus amigos exibem um celular e uma televisão, aparelhos que estão colocando à disposição para negociar. O dono do bazar diz que costuma comprar os bens e revender para as mesmas pessoas por um preço mais caro e que gostaria de ter ainda mais dinheiro para poder ajudar na viagem das pessoas aos destinos carnavalescos.

Todas as sequências que retratam a apreensão dos toritamenses mais pobres em sair vendendo bens de importância para si, tais como as próprias máquinas de costura que são o instrumento fundamental de seu trabalho, abalam a concepção de prosperidade construída ao longo das entrevistas e outras instâncias de enunciação do filme. A prerrogativa de que o ramo têxtil gera oportunidades e possibilita o crescimento financeiro até de quem não tem formação profissional avançada cai por terra diante da incapacidade dos trabalhadores de arcar com os gastos de um curto período de férias que não apresenta contornos luxuosos. O itinerário típico inclui a viagem a cidades litorâneas (Tamandaré e Maragogi são alguns dos exemplos citados) que ficam à distância de pouco mais de três horas de carro (caminhonetes de cabine tripla que vão lotadas, muitas vezes com mais de dez passageiros), hospedagem em casas e apartamentos de veraneio em que se aglomeram grupos numerosos de pessoas, o consumo de comidas, bebidas e passeios na praia.

O próprio Leo, que é filmado trabalhando não só nas *facções* como também na construção de uma casa que sediará uma nova facção, cogita vender sua moto para bancar seu carnaval. No caso dele e de sua família, há uma interferência direta do filme no sentido de arcar com os custos do passeio, esse acordo se dá sob a condição de que eles gravem imagens do período festivo com uma câmera cedida pela produção. As imagens de Léo e sua família no carnaval configuram na montagem um regime de relativa autonomia criativa dos trabalhadores na produção de conteúdo para o documentário, tendo em vista que, apesar dos realizadores terem ainda o controle sobre a edição, são dos toritamenses as escolhas acerca do que é filmado e como. Essa transição de regime de imagens é marcada por um corte entre um plano de Léo e seus parentes se acomodando na caminhonete que irá levá-los à praia e um plano captado pela câmera dos viajantes que mostra a equipe e o aparato técnico do filme (câmera, microfones, ...), enquanto se despedem (Figs. 4.15 e 4.16). A equipe do filme permanece na cidade e filma as ruas semivazias e silenciosas, um cenário sobre o qual Gomes afirma: “É quando a produção de *jeans* é suspensa que me encontro com a Toritama que conheci há 40 anos atrás”.



Fig. 4.15 Equipe do filme filma Léo e familiares embarcando para a viagem à praia no período carnavalesco



Fig. 4.16 Contra plano filmado por familiares de Léo revelando a equipe do filme gravando e se despedindo dos personagens

Mikhail Bakhtin tem como um dos pontos centrais de seu pensamento a teoria da enunciação, teoria essa que destaca a circulação social na produção de valor e de sentido. Segundo Lazzarato, a perspectiva bakhtiniana possibilita buscar novos lugares do “trabalho vivo” sem se basear apenas na linguagem (LAZZARATO, 2013, p. 113-114). Nesse entendimento, o excedente na produção de enunciados, portanto da produção de novos valores, linguagens e novas formas de vida, dará a pista de onde encontrar as pulsões do trabalho vivo. Os recintos do trabalho vivo produzem não uma mais-valia financeira e sim uma "mais-comunidade" (LAZZARATO, 2013, p. 113-114). Onde o trabalho vivo é pulsante a produção de valor confunde-se com a fabricação da própria eticidade, da incorporação de multiplicidades às condutas, saberes e relações ativas na coletividade (Ibidem).

A ideia de eticidade em produção encontra terreno fértil na cosmovisão carnavalesca que Bakhtin esquematiza em sua análise literária sobre a obra de Dostoiévski. Segundo o autor russo, a subversão dá o tom da carnavalização; nela, tudo aquilo que se baseia na hierarquização e desigualdade social é rechaçado: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc.” (BAKHTIN, 2000, p.123)⁶⁴. A carnavalização é uma brecha na ordem sociocultural hegemônica, atuando contra a própria ideia de hegemonia, ordenamento, predeterminação vertical e códigos de conduta. Ao analisar a

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2002

transformação da literatura decorrente do espírito carnavalesco, Bakhtin cita como uma das peculiaridades dos gêneros do sério-cômico o ineditismo imanente de suas abordagens:

A primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia-a-dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Nesse gênero, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística (BAKHTIN, 2002, p. 107 -108).

Esse “contato familiar com a atualidade inacabada”, assim como a constante atualização que decorre da cosmovisão carnavalesca da realidade, posiciona o carnaval numa zona de constante fricção criativa do contemporâneo. Partindo-se dessa compreensão, as cenas imagens do carnaval de Leo e de sua família são um conteúdo valioso na perscrutação da potência criativa dos sujeitos que têm seus lugares de visibilidade reconfigurados em função da inversão carnavalesca dos ordenamentos sociais pré-estabelecidos.

A sequência das imagens do carnaval de Leo e família dura pouco menos de seis minutos no filme e tem início logo após o plano de uma avenida vazia da cidade, no meio da qual vemos uma estátua em formato de calça com um letreiro em cima onde lê-se: “Bem Vindos a Toritama, a capital do jeans”. Na voz *over* inserida nesse trecho o diretor relembra o pai lhe dizendo que o significado da palavra Toritama em tupi-guarani é “terra da felicidade”. O carnaval filmado por Leo e parentes tem um universo rico de acontecimentos em meio ao tom festivo da ocasião.

Um primeiro aspecto a se notar nas imagens é a forma como comportamentos e ações que figuram entre as performances mínimas do não-trabalho, aquelas que geram ruídos representativos à supremacia laboral no contexto *jeans*, compondo as imagens de desgaste, assumem no conteúdo gravado o primeiro plano figurativo. Comer e beber sem comedimento, ouvir, tocar, cantar e dançar a música em alto volume, fazer troça e contar piadas, deitar-se confortavelmente numa convidativa rede na varanda, agir de forma despreocupada e risonha, brincar com as crianças na praia. Aquilo que, nos ambientes de trabalho em Toritama, se presencia apenas em breves centelhas e brisas efêmeras é o espírito corriqueiro das imagens carnavalescas. O *jeans* quase some do vestuário dos personagens, que põem seus trajes de banho para dar um mergulho no mar.

Uma segunda característica dessas imagens carnavalescas é o lugar de destaque assumido pelas manifestações folclóricas (folguedos) e pela expressão de traços culturais típicos de práticas e saberes populares. Vemos os blocos com suas bandas de percussão e metais tocando frevo, o *Urso de Carnaval (Ala Ursa)* desfilando pelas ruas e pedindo dinheiro aos moradores e o agrupamento dos *papangus*: foliões mascarados oriundos de uma tradição muito forte do carnaval no agreste. As imagens dos festejos são um dos poucos, senão os únicos, no filme que remetem diretamente às festas tradicionais do estado de Pernambuco. Não há menção a esse assunto ao longo das entrevistas, nem diante das perguntas sobre os passatempos e opções de lazer, essa constatação é surpreendente tendo em vista que Bezerros, localidade muito próxima de Toritama, sedia um carnaval de muita expressão regional, sendo inclusive conhecida como *Terra do Papangu*, já em Caruaru, cidade vizinha de Toritama, ocorrem festejos juninos de muita fama pelo Brasil.

Um último aspecto da sequência carnavalesca, inferido pela perspectiva histórica das imagens dos trabalhadores, é o da redenção dos gestos e das feições dos trabalhadores fora do ambiente laboral. Ao longo da filmografia nacional levantada na presente dissertação, a representação dos operários fora da jornada de trabalho foi atravessada por sentidos pejorativos tais como a associação com o grotesco em títulos do início do século XX e a generalização em tipos homogeneizantes decorrentes de fórmulas documentais das décadas de 1950 e 1960. Os trabalhadores foliões de Toritama, ainda que de forma provisória na fantasia efêmera do carnaval, rompem com sentidos morais que coadunam a precarização de sua imagem e protagonizam as cenas como vetores da irreverência e do regozijo, alheios às repreensões das elites e abertos à dinâmica popular dos festejos.

A sequência das férias que interrompe momentaneamente o trabalho no *jeans* é construída a partir de um dispositivo recorrente no documentário nacional: a passagem da câmera aos personagens populares. Nesse caso, essa ferramenta é potencializada pela multiplicidade inerente ao carnaval, ocasião em que o extraordinário reside em cada instante. A aposta na alteridade da produção de imagens e na carnavalização diz muito sobre o diálogo do documentário de Gomes com o contemporâneo. Esse contemporâneo estabelece relações dialógicas com a filmografia do trabalho na trajetória brasileira ao passo que se liga à cosmovisão carnavalesca para estar em constante atrito com o presente, atualizando a realidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido na presente dissertação buscou desenhar uma abordagem de viés histórico, conforme ficou delineado já na introdução e no primeiro capítulo. Essa pretensa historiografia se fez por meio do mapeamento de obras que permitiram vislumbrar a emergência, a continuidade, a ruptura e a subversão de acepções de sentido derivadas dos enunciados manifestados nos filmes e no contexto sociocultural de produção dos mesmos. Essa descrição da pesquisa permite aproximar o método aqui pretendido do método genealógico, que objetiva uma análise de forças sensíveis que operaram para que certos enunciados do trabalho no cinema nacional tivessem mais visibilidade ou fossem mais apagadas em determinados períodos da filmografia brasileira, assim como a forma desses enunciados serem manifestados.

Para fomentar o gesto historiográfico proposto, julgamos pertinente trazer títulos da filmografia nacional que, preferencialmente, tenham notável menção em análises produzidas por estudiosos do cinema brasileiro. Neste sentido, os documentários produzidos das décadas de 1960, 70 e 80 - incluindo as obras orientadas pelo dito modelo sociológico e os filmes grevistas, estudados com afinco por autores como Jean Claude Bernardet -, se mostraram referências naturais e inevitáveis, uma vez que permitiram colocar em exercício dimensões diversas das questões que interessaram essa pesquisa: a análise de perspectiva plural que engloba a representação do trabalho e dos operários nas obras, o trabalho implicado no processo de produção das obras e os sentidos que circulam em torno de conceitos do mundo do trabalho a partir do conteúdo e da circulação dos filmes (aqui incluindo as análises, críticas e literatura publicada sobre as obras).

O conjunto de obras que constitui o panorama histórico do primeiro capítulo incluiu *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho e *Fim dos sem fim* (2001), de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi. Esses dois títulos também são objetos de pesquisas contundentes que enveredam pela representação do trabalhador no cinema; autoras como Consuelo Lins e Cláudia Mesquita os tomam como fonte de investigação de aspectos como a transformação do lugar do operariado e o papel da memória nas lutas trabalhistas percebida na comparação entre o contexto dos filmes grevistas no final dos anos 1970 com o cenário histórico dos filmes da retomada na virada do século XXI. Por outro lado, *Braza dormida* (1929) e *Ganga bruta* (1933), ambos dirigidos por Humberto Mauro, são filmes menos analisados sob o viés da representação cinematográfica do trabalho. Na realidade, foi percebido ao longo da presente pesquisa que publicações que esboçaram o esquadramento de percursos históricos do trabalho no cinema

nacional, seja no âmbito da ficção ou documentário - A exemplo dos textos de Alfredo Suppia⁶⁵ (2013) e Mariana Souto⁶⁶ (2020) -, não incluem basicamente nenhum título anterior à década de 1960. Considerando essa lacuna histórica, entendemos ter sido necessário o esforço de complementar o repertório audiovisual com obras lançadas nas primeiras décadas do século XX na intenção de conseguir olhar também o cenário de transição para o trabalho livre no Brasil após mais de 350 anos de regime escravagista. Os filmes de Mauro contêm narrativas com figurações da personagem operária ainda muito associadas à uma posição ignóbil, à qual são atribuídos trejeitos abjetos.

Portanto, temos, no capítulo inicial, quatro conjuntos de filmes compondo o rol do labor no cinema em seus respectivos períodos históricos, tanto na representação operária como no trabalho de fabricação de sentidos do cinema nacional. Na tarefa de atualizar o prisma teórico que norteia o estudo do trabalho no cinema, mostrou-se oportuno introduzir conceitos e abordagens de linhas heterodoxas do marxismo, principalmente do operaísmo e pós-operaísmo italiano, incluindo o pensamento de autores como Giuseppe Cocco, Maurizio Lazzarato e Antonio Negri. Ideia cara a esse referencial teórico, a passagem do paradigma material da produção de valor para o esquema do trabalho imaterial - em especial na descrição de Carlo Vercellone guiada pelo materialismo histórico⁶⁷ e de apreensão de longo prazo (*long term*) - embasa boa parte das análises dos filmes, que são objetos desta dissertação. A circulação de saberes, técnicas, experiências e afetos por meio de uma dimensão fisicamente intangível explica alguns jogos de verdade sobre o trabalho em diálogo entre uma obra e outra da cinematografia nacional. Esta circulação, quando circunscrita à experiência dos trabalhadores, se aproxima bastante da noção de *General Intellect*, muito cara ao modelo preponderante de produção cognitiva de valor hoje.

Os enunciados sobre o trabalho no cinema nacional circulam e se transformam na sua virtualização e atualização em diferentes períodos. Os gerentes dos filmes de Humberto Mauro, por exemplo, agentes da opressão nos anos XXXX à semelhança dos capatazes da produção latifundiária e escravocrata, concentram poderes numa hierarquia que polariza os saberes entre patrões e operários, operários esses de aspecto vil e ignominioso. Essa representação inicial no

⁶⁵ In MAZIERSKA, Ewa (org.). **Work in Cinema: Labor and the Human Condition**. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2013. Págs. 113 a 133.

⁶⁶ SOUTO, Mariana. **O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica**. Campo Grande. COMPÓS. 2020

⁶⁷ In VERCELLONE, Carlo. **The hypothesis of cognitive capitalism**. London, Birkbeck College and SOAS, United Kingdom. 2005.

Disponível em: [https://halshs.archives-](https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/273641/filename/The_hypothesis_of_Cognitive_Capitalismhall.pdf)

[ouvertes.fr/file/index/docid/273641/filename/The_hypothesis_of_Cognitive_Capitalismhall.pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/273641/filename/The_hypothesis_of_Cognitive_Capitalismhall.pdf)

cinema brasileiro do lugar de patrões e operários será reconfigurada radicalmente nos períodos posteriores, delegando ao patrão um lugar de quase invisibilidade - a exemplo dos filmes da *Retomada* - e aos trabalhadores uma posição cada vez mais em primeiro plano, passando pela tipificação sociológica, que será refutada por novas abordagens éticas da relação entre cineastas e trabalhadores. Em períodos mais recentes, verificou-se a ascensão do dispositivo como recurso de compartilhamento criativo, conferindo aos próprios trabalhadores a função de produzir imagens. Da mesma forma, as faces da luta são reformuladas profundamente: vê-se o auge da ação coletiva coesa nos filmes grevistas do final da década de 1970, mas o conjunto de trabalhadores coordenados pelos sindicatos já não é uma realidade pulsante no cenário da virada do último século. De fato, a própria identidade do proletariado entra em crise em face das metamorfoses do trabalho em sua fase pós-industrial. Em *Peões*, como vimos, a memória passa a ser o seio do engajamento de massa, manifestado na construção de um imaginário do qual os grevistas aposentados do ABC paulista compartilham. Em *Fim dos sem fim*, é a constante fricção com o obsoleto que questiona o nível da penetração das novas tecnologias maquinicas no cotidiano de formas-de-vida que desempenham seu trabalho de forma singularíssima.

O desencontro com a progressão cronológica, a anacronia, dá o tom de títulos recentes que tematizam o trabalho, como vimos ser o caso de *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso Uchôa, obra-foco do segundo capítulo. O filme vai de encontro à paisagem que condiz com os fenômenos da digitalização e informatização do trabalho, suas locações são fábricas e instalações de feitiço antiquado, alimentadas à lenha e carvão, os personagens se falam frente a frente ou por cartas, quase como se não houvesse celular. As faíscas, a poeira e a fumaça que sobem das máquinas e caldeiras envolve as silhuetas de operários impassíveis, efeitos visuais sem autoria humana desenham contornos fantasmagóricos ao funcionamento das estruturas. Não há drama convencional nas falas, o texto é recitado como num filme de Straub-Huillet, o engajamento coletivo figura num horizonte inalcançável. A solidão é a realidade do percurso errante de redenção e autoafirmação do protagonista, ainda assim, há o afeto, a amizade e a paixão genuína, essas são as armas de Cristiano contra a precariedade do mundo do trabalho.

Trazer *Arábia* como um dos objetos-chave na discussão do trabalho no cinema brasileiro hoje é um gesto que envolve as próprias concepções do contemporâneo que pesquisa visa tanger. No caso da ficção de 2017, o anacronismo associado à obscuridade - inerente tanto à estética fotográfica quanto ao tom taciturno dos personagens - está em diálogo com a ideia de contemporaneidade formulada por Agamben. O filósofo italiano entende ser necessário tomar distâncias do próprio presente para poder “receber em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64), ou seja, a contemporaneidade é registrada por vias

da obscuridade, do contato com aquilo que só há de se tornar claro após virar passado. *Arábia* lida com o presente de maneira tátil, dando protagonismo aos saberes somatizados nos corpos dos atores, que possuem a experiência do trabalho introjetada nos gestos.

O filme central do terceiro capítulo, *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, permitiu ver o trabalho de forma bastante diferente. O documentário concentra sua atenção no cenário da produção de jeans na cidade de Toritama, no Agreste pernambucano. Em face da intransponível ubiquidade do trabalho na localidade, Gomes manifesta angústia e lida com um impasse ético que envolve o lugar de fala tanto do cineasta quanto dos trabalhadores. A voz, essa instância que no cinema tem nuances expressivas que extrapolam a mera locução vocal, é novamente um foco de tensão nas relações de poder estabelecidas entre realizadores e sujeitos filmados. A realidade de Toritama mostra o paradigma da renda sobrepujando o paradigma do assalariamento, os trabalhadores alimentam o ímpeto produtivo sob a promessa de prosperidade financeira condizente com seu empenho laboral. O trabalho autônomo vigora, caracterizado por uma forte precariedade de condições de subsistência, ao passo que os trabalhadores se dizem contemplados pela liberdade de gerir sua jornada produtiva e ter uma alternativa de sustento que não envolve a migração para regiões distantes.

O impasse é amenizado pela chegada do carnaval. A produção do filme providencia meios para Leo, trabalhador da cadeia de jeans que não consegue juntar recursos suficientes para viajar, e sua família passarem o carnaval no litoral e gravar imagens do período de festejos. O carnavalesco que, segundo Bakhtin, é uma atribuição que inspira gêneros expressivos que estão na zona de constante “contato familiar com a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2002, p. 107), dá o tom da concepção de contemporâneo inerente ao documentário de 2019. Quando Leo e sua família filmam seu carnaval, eles estão subvertendo hierarquias sociais, convenções comportamentais e valores sociais em voga, colocando em práticas estratégias de resistência à precarização da vida imposta pelo capitalismo atual. A contemporaneidade em *Estou me guardando* reside mais destacadamente nessa abordagem carnavalesca dos acontecimentos que a câmera filma e nessa subversão de papéis na produção de sentidos no cinema.

Considerando os filmes recentes elencados e sabendo que, fatidicamente, os mesmos perdem o *status* de contemporâneo com a passagem do tempo, é possível voltar a atenção de forma retrospectiva e entender, por essa lógica, que os filmes do passado já foram contemporâneos em algum momento, portanto esse trabalho de produção do contemporâneo já foi exercido pelas imagens e enunciados destes. Essa constatação permite reformular a problemática inicial da pesquisa para termos da produção da atualidade. Ou seja, como o

trabalho dos filmes brasileiros produz o contemporâneo? De que maneira essa produção de sentido “envelhece”? São questões que vem na esteira das próprias transformações que se dão constantemente no próprio mundo do trabalho. A jornada percorrida aqui permitiu aferir as faces do anacronismo e do carnavalesco nessa fabricação do “hoje” e a experiência leva a crer que cada obra pode apontar sentidos plurais para a relação entre trabalho e cinema.

6 REFERÊNCIAS

AQUINO, A.L. E BRESCIANO L. P. **Arranjos produtivos locais: uma abordagem conceitual**. Organizações em contexto, Ano 1, n. 2, dezembro de 2005.

Disponível em

https://pesquisa-eaesp.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/arquivos/arranjos_1.pdf. Acessado em 30/04/2022)

ANDRADE, Tabira de Souza. **A estrutura institucional do APL de confecções do agreste pernambucano e seus reflexos sobre a cooperação e inovação: o caso do município de Toritama**. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Economia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008

ALVIM, L. **Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia**. In: ENCONTRO SOCINE, 23., 2019, Porto Alegre. Anais [...]: Porto Alegre: UNISINOS, 2020. p. 748-753.

Disponível em:

[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019(XXIII).pdf)

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

_____. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

ANTUNES, Ricardo. **O novo sindicalismo**. Campinas: Editora Pontes, 1995

_____. **O privilégio da servidão**. São Paulo: Boitempo, 2018

_____. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. São Paulo: Boitempo, 1999

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999

_____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. [1963]

BATISTELLA, A. **A Era Vargas e o movimento operário e sindical brasileiro (1930-1945)**. Unoesc; Ciência - ACHS, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 21-34, 2015. Disponível em: <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/achs/article/view/6555>.

BAUDRY, J.L. (1983). **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: Xavier, I. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal. 1983

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

BLÜMLINGER, Christa. **Mémoire de travail et travail de mémoire: Vertov/Farocki**, Intermédialités N° 11/printemps 2008, p. 53-68, disponível em: <http://id.erudit.org/revue/im/2008/v/n11/037537ar.html#fi1>

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016

_____. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2017

BRESSON, Robert (2008). **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo. Iluminuras, 2008

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Autêntica Editora: Belo Horizonte, MG, 2017

CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2020

COCCO, Giuseppe. **Trabalho e cidadania: produção e direitos na era da globalização**. São Paulo: Cortez, 2000

COMOLLI, Jean-Louis et al. Images documentaires. 24. **Filmer le travail**. Paris: 1º trimestre de 1996.

Disponível em: <https://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/Idoc24.pdf>. Acessado em 20/03/2021

COMOLLI, Jean-Louis et al. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, a televisão, a ficção, o documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2018

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005

_____. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2ª Ed. 1992

DIDI-HUBERMAN, G. **Peuples Exposés Peuples Figurants, L’œil de l’histoire**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. **“Technologies of the self”** in Luther H. Martin et al (orgs.). **Technologies of the self - a seminar with Michel Foucault**. Amherst, University of Massachusetts Press, 1988

FAROCKI, Harun. **A saída dos operários da Fábrica**. Catálogo de exposição realizada no Cinema do Dragão, no Centro de Narrativas Audiovisuais e outros. Trad.: Juliano Timbó Martins. In: PINHO, Virgínia (org). Fortaleza: Harun Farocki: o trabalho com as imagens, 2017

FELDMAN, Ilana. **“Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental**. Revista Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 50-65, out. 2012. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/03-ilana.pdf>

FREIRE, Cláudia. **Da condição de trabalhador à condição de empresário: estratégias de sobrevivência em um contexto de subdesenvolvimento**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2019

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

GORZ, André. **Metamorfoses do Trabalho**. São Paulo: Annablume, 2003

_____. **Adeus ao Proletariado**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987

_____. **O Imaterial**. São Paulo: Annablume, 2005

HAMRAOUI, Éric. (2014). **Trabalho vivo, subjetividade e cooperação: aspectos filosóficos e institucionais**. Cadernos De Psicologia Social Do Trabalho, 17 (spe1), 43-54. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-0490.v17ispe1p43-54>

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração: isto não é um manifesto**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: n-1 Edições, 2014

_____. **Império**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005

JAGUARIBE, Beatriz & LISSOVSKY, Mauricio. **The visible and the invisibles: Photography and social Imaginaries in Brazil**. Public Culture, v. 21, p. 175-209, 2009

JORGE, M. S. **Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro**. Artcultura, v. 12, n. 21, 25 mar. 2011

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e Vadiagem. A Origem do Trabalho Livre no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2019

LADOSKY, M. H.; OLIVEIRA, R. V. de. **O “novo sindicalismo” pela ótica dos estudos do trabalho**. Florianópolis: Revista Mundos do Trabalho., v. 6, n. 11, p. 147-170, 2014. DOI: 10.5007/1984-9222.2014v6n11p147. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2014v6n11p14>

LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

_____. **O governo do homem endividado**. Trad. de Daniel P. da Costa. São Paulo: N-1 edições, 2017

LAZZARATO, M. e NEGRI, A. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013a

LIMA, Paulo Santos. **Quando o fim não tem a ver com os meios**. Revista Cinética: cinema e crítica, 2013. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/fimdosemfim.htm>.

LIMA, C. S.; GUIMARÃES, César. **A ética do documentário: o Rosto e os outros**. Contracampo (UFF) , v. 17, p. 145-162, 2007.
DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.356>

LINS, Consuelo. **Cao Guimaraes: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019

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

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Trad.: Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007

MARX, K. **Grundrisse – manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Tradução: Maria Duayer e Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011

_____. **O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital [1867]**. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013

MAZIERSKA, Ewa (org.). **Work in Cinema: Labor and the Human Condition**. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2013.

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

MIGLIORIN, Cezar. **Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo**. Revista Cinética. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PASQUINELLI, Matteo. **On the Origins of Marx's General Intellect**. Radical Philosophy, 2019, disponível em: https://www.academia.edu/39905170/On_the_Origins_of_Marx_s_General_Intellect

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – arte e política**. São Paulo: EXO Experimental (org.); Ed. 34, 2005.

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

_____. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011

SERELLE, Marcio. **Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em Estou me guardando para quando o Carnaval chegar**. XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS. Junho de 2020. Disponível em

http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_OZMCIQOCYZIEN3H75E3P_30_8414_21_02_2020_11_02_56.pdf. Acessado em 30/01/2021

SOUTO, Mariana. **O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica**. Campo Grande. COMPÓS. 2020

STRAUB-HUILLET. **Straub-Huillet**. Organização de Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Patrícia Mourão, Pedro França, Mateus Araújo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: https://issuu.com/straub-huillet/docs/straubhuillet_catalogo – Acesso em 23/01/2022

TRONTI, Mário. **Operários e capital**. Porto: Afrontamento. 1976

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006

VERCELLONE, Carlo. **From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism**. Historical Materialism, v 15, n.1, p. 13-36, 2007.

_____. **The hypothesis of cognitive capitalism**. London, Birkbeck College and SOAS, United Kingdom. 2005. Disponível em: https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/273641/filename/The_hypothesis_of_Cognitive_Capitalismhall.pdf

WEEKS, Kathi. **The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries**. Durham: Duke University Press Books, 2011

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978

FILMOGRAFIA

ABC DA GREVE. Dir.: Leon Hirszman. São Paulo: Videofilmes. 75 min, 16mm, cor/P&B

ARÁBIA. Dir Affonso Uchoa e João Dumans. Brasil: Vasto Mundo, Katásia Filmes. 2017. 97 min, digital, cor.

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA (Arbeiter verlassen die Fabrik). Direção: Harun Farocki. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion, 1995. 36 min, Video-Beta Sp, cor/P&B

BRAZA DORMIDA. Dir.: Humberto Mauro. Minas Gerais: Phebo Brasil Filme. 1929. 65 min, 35mm, P&B.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil. 1984. 119 min, 35mm, cor/P&B

CHAPELEIROS. Dir.: Adrian Cooper. São Paulo: Tatu Filmes. 1983. 24 min, 16mm, cor

ESTOU ME GUARDANDO PRA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Dir.: Marcelo Gomes. Recife: Carnaval Filmes, 2019. 85 min, digital, cor.

DOMÉSTICA. Dir.: Gabriel Mascaro. Recife: Vitrine Filmes. 2012. 76 min, digital, cor.

GANGA BRUTA. Dir.: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Estúdios Cinédia S. A. 1933. 82 min, 35mm, P&B

GREVE! Dir.: João Batista de Andrade. São Paulo: Raiz Produções 1979. 36 min., 35mm, cor

JARDIM NOVA BAHIA. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil: Prod. Aloysio Raulino. 1971. 15 min, 35mm, P&B/cor

LINHA DE MONTAGEM. Dir.: Renato Tapajós. São Paulo: Tapiri Cinematográfica Ltda. 1981. 90 min., 35mm, cor.

MEMORÁNDUM. Dir.: Juan Miguel Millares. Espanha: M12. 21min., P/B.

O FIM DOS SEM FIM. Dir.: Lucas Bambozzi, Cao Guimarães, Beto Magalhães. Minas Gerais: BCA Produções, Bananeira Filmes e Diphusa - digital media + aRt. 2001. 92 min, digital/16mm/8mm, cor

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (AUTO-RETRATOS). Dir.: Paulo Sacramento. São Paulo: Imovision. 2003. 123 min, 35mm/digital, cor

PACIFIC. Dir.: Marcelo Pedroso. Recife: Vitrine Filmes. 2009. 73 min, digital, cor.

PEÕES. Dir.: Eduardo Coutinho. São Paulo: Videofilmes. 2004. 85 min, digital, cor

RUA DE MÃO DUPLA. Dir.: Cao Guimarães, Belo Horizonte: Videofilmes. 2003. 75 min, digital, cor

REPRISE. Dir.: Hervé Le Roux. França: JHR Films. 1995. 192min, 35mm, cor/P&B

RISTTUULES. Dir.: Martti Helde. Estônia. 2014. 87 min, Digital, cor

SAÍDA DO PESSOAL OPERÁRIO DA FÁBRICA CONFIANÇA. Dir.: Aurelio da Paz. Portugal. 1986, 35 mm P/B

SÃO BERNARDO. Dir.: Leon Hirszman. Brasil: Saga Filmes. 1971. 114 min, 35mm, cor

SULANCA. Dir.: Kária Mesel. Brasil: Arrecife Prod. Cinematográficas. 1986, 15 min e 40 min (duas versões) 35mm, cor

TARUMÃ. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil: Futura Filmes. 1975. 14 min, 16mm, cor.

VIRAMUNDO. Dir.: Geraldo Sarno. Brasil: Prod. Thomaz Farkas. 1965. 40 min, 16mm, P&B.

VIZINHANÇA DO TIGRE. Dir.: Affonso Uchoa. Brasil: Katásia Filmes. 2014, 95 min, digital, cor.