

# Quatro cineastas e diferentes visões das greves do ABC<sup>1</sup>

*Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues<sup>2</sup> (Doutor – UFPE)*

---

1 - Trabalho apresentado no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), na sessão “Documentário: Revisitando a História”.

2 - Doutor em Multimeios pela Unicamp e professor do Depto. de Com. Social da UFPE.

**Resumo:**

Através da análise de quatro filmes, o trabalho investiga o diálogo entre o cinema documentário e o movimento operário do ABC paulista, destacando as afinidades e peculiaridades de cada obra.

**Palavras-chave:**

Cinema e História, Documentário brasileiro.

**Abstract:**

Through the analysis of four films, this paper investigates the link between the documentary filmmaking and the union movement of "ABC Paulista", highlighting the similarities and peculiarities of each work.

**Keywords:**

Cinema and History, Brazilian documentary.

O objetivo deste trabalho é refletir como o documentário dialogou com o movimento operário do ABC paulista. Proponho uma análise dos filmes *Greve* (1979), de João Batista de Andrade; *ABC da Greve* (finalizado em 1990), de Leon Hirszman; *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, ressaltando suas afinidades e singularidades. Embora produzidos em circunstâncias diferentes – os três primeiros no calor dos eventos e o quarto 25 anos após o desfecho das greves –, me parece haver entre eles um diálogo fecundo. Ao avaliar os três primeiros títulos, desejo discutir as práticas de representação no cinema (suas limitações e níveis de engajamento) e a urgência política que, na leitura de Comolli (2008), permanece como prioridade do documentário. Já o filme de Coutinho, em virtude do arco de melancolia que dele emana, pode ser lido como obra de inspiração Benjaminiana.

### **Três cineastas no ABC paulista**

Em sua tese, Granato (2008) nos alerta para o vínculo que se estabeleceu entre três cineastas e os movimentos grevistas que, em fins de 1970, eclodiram no ABC paulista, o epicentro da indústria automobilística brasileira. Contrariando a suposta indiferença do *Cinema Novo* à luta operária nos anos de 1950/1960 (BERNARDET, 2007), Granato aponta um movimento inverso: um certo fascínio dos cineastas com a causa sindical.

Como entender tal aproximação? Leon Hirszman, Renato Tapajós e João Batista possuíam uma trajetória vinculada à esquerda e inclinada à causa metalúrgica. No entanto, à época, cada um dos três se encontrava num ponto diferenciado do tabuleiro cinematográfico, defendendo posições nem sempre convergentes; do mesmo modo, ao voltar suas lentes para o ABC, parecem ter atendido a um “chamado vocacional” particular.

Com o silêncio da grande mídia ante os eventos no ABC, cada um destes diretores elaborou a sua versão da greve. Todavia, acredito que tais filmes nos informariam mais sobre os cineastas e os valores por eles partilhados à época do que sobre as greves em si. Mais relevante, porém, é o reconhecimento da complementaridade que os conecta: visto que nenhum dos títulos apreende a complexidade dos eventos, apenas o conjunto deles nos possibilita uma compreensão mais sólida do fenômeno.

De Leon Hirszman, podemos apontar sua relação com o CPC-UNE e o Cinema Novo, bem como a aproximação com o partido comunista. Batista, também ex-militante do partido comunista, se notabiliza em final dos anos de 1960 pelo teor político de sua cinematografia e por sua “estilística da intervenção” (BERNARDET, 2003). Seus documentários da época se destacam pela câmera participativa, distante da postura observativa, e pelo papel dramático vivenciado pelo cineasta na tomada; em outras palavras, o diretor intervém na cena, produzindo fissuras no “real”.

Posição diferente, mas não oposta, pode ser vislumbrada na obra de Tapajós. Ex-integrante da *Ala Vermelha* (dissidência do PC do B), Tapajós é um cineasta cujo legado se confunde com a resistência à ditadura. Antes de *Linha de Montagem*, o diretor se aproximara do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, ministrando oficinas para alguns de seus integrantes; posteriormente, em 1977, fora recrutado pela entidade para realizar três curtas protagonizados por operários<sup>3</sup>. Nos títulos deste período, ao contrário de Batista, Tapajós investe numa *dramaturgia da transparência*, onde a observação se sobrepõe a interação e a subjetividade do realizador é minimizada<sup>4</sup>.

## Linha de Montagem

Ao contrário dos curtas anteriores, cujo propósito era manter o ânimo do movimento operário, produzindo as imagens que as emissoras de TV ocultavam, *Linha de Montagem* é um filme avaliativo, que concilia tomadas da greve com os depoimentos de algumas lideranças sindicais. Neste título, o modelo adotado por Tapajós destoa do padrão observativo das primeiras obras.

Todavia, ainda que Tapajós altere sua estilística, trata-se de um documentário comprometido com a categoria operária e vinculado ao Sindicato, seu principal financiador. Nas tomadas, é evidente a cumplicidade entre a câmera e os metalúrgicos; em conseqüência, percebemos certa glorificação do operariado e é ressaltado o espírito de união dos grevistas (é nítido o esforço para não aviltar a categoria).

3 - São eles: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978); e *Teatro Operário* (1978). Tapajós filmou ainda *Greve de Março*, documentário sobre as grandes paralisações de 1979, espécie de balão de ensaio para *Linha de Montagem*.

4 - As categorias *intervenção* e *transparência* associadas a estes realizadores são formulações de Bernardet (2003). Ambas podem ser entendidas como variações do cinema-verdade francês e do cinema direto norte-americano.

Todavia, o curioso no documentário é que, apesar de investir na imagem heróica do operariado, a maioria das opiniões é emitida pelas lideranças sindicais – em raras ocasiões, temos acesso à avaliação do metalúrgico efetivo. O parecer é quase sempre proferido pelo grupo dirigente, com destaque para a figura pública de Lula. O que nos leva a pensar na possibilidade de *Linha de Montagem* ser um filme que representa mais a opinião de um segmento do que de uma comunidade. Isto não minimiza sua relevância histórica; afinal se trata de um importante testemunho da revitalização do movimento sindical brasileiro. Mas, ao priorizar a comunhão dos operários e o papel do sindicato, o filme apresenta uma leitura parcial dos eventos no ABC.

## **Greve!**

Ao contrário do filme de Tapajós, *Greve!* não manifesta adesão irrestrita aos trabalhadores; aqui, o laço fraterno se dilui em benefício de uma postura investigativa que se insere nos acontecimentos para avaliar suas contradições e ambigüidades. Principais protagonistas, os operários, e não os dirigentes do sindicato, são convocados a falar sobre as paralisações, sendo abordados muitas vezes no ambiente doméstico (situações que esvaziam o ideal de comunhão das cenas coletivas). O foco na intimidade, porém, nos possibilita um melhor acesso às suas aflições e fragilidades.

Produção menos esmerada que *Linha* (e sem financiamento sindical), o curta de Batista restringe seu foco à paralisação de 1979. A conduta do realizador, porém, é menos parcial: no curta, Batista não hesita em questionar a adesão integral à greve, vislumbrando brechas na suposta unificação da categoria e flagrando instantes de dispersão. O contraste entre os dois filmes também se evidencia na seqüência final, que nos apresenta Lula discursando para a multidão. Esta é sua primeira inserção direta; mas a equipe de Batista não parece interessada no sindicalista, preferindo se deslocar pela multidão irmanada. Emblemático, o plano final exhibe a massa operária de mãos dadas, mas desloca o sindicalista do quadro. É como se o diretor nos advertisse: o culto ao líder não é prioridade; a força do movimento reside na categoria e, não, na entidade que lhes representa. Em outras palavras, Batista dialoga com a militância sem se submeter ao sindicato.

## ABC da Greve

Finalizado postumamente, *ABC da Greve*, em alguns momentos, adota uma postura investigativa interessada nas contradições dos eventos, conduta que o aproxima do filme de Batista. Contudo, em outras tomadas, seu olhar parece partilhar da adesão evidente na produção de Tapajós. Perfazendo este duplo movimento – aproximação e distanciamento –, Hirszman nos apresenta um filme singular à compreensão das greves.

Diferentemente da altivez reiterada em *Linha de Montagem*, Hirszman prefere nos mostrar que, entre os grevistas, havia incerteza e hesitação na hora de avançar às ruas e encarar os policiais. O documentário também privilegia os momentos de tensão que emergem no seio da categoria ou provocados por intervenção externa (caso da interdição do estádio da Vila Euclides). Porém, ao contrário de Batista, que enfatiza a dispersão e o arrefecimento dos trabalhadores, a equipe de Hirszman é mais complacente com o movimento. Assim, em vez de sugerir desorientação ou esvaziamento, a edição parece indicar certa falta de objetividade – o desejo de continuar a greve é evidente, mas, sem os líderes, o caminho a seguir é incerto.

Ampliando a comparação entre os títulos, o filme de Hirszman tangencia outros temas ausentes nas obras anteriores, como a exploração da mão-de-obra adolescente e a desigualdade entre homens e mulheres no cotidiano fabril. O diagnóstico, todavia, não é aprofundado. Em outra sequência, a exemplo do que Batista fizera de forma enfática, Hirszman e sua equipe desmistificarão a bravata de que os metalúrgicos do ABC ocupariam posição privilegiada frente a outros trabalhadores brasileiros. Com o auxílio de um taxista, a equipe percorre os bairros periféricos da região, atestando sua crescente favelização. Numa curta entrevista, uma moradora deixa escapar sua origem de imigrante. A frase é uma das poucas referências à migração que formou a mão-de-obra majoritária do ABC. Em *Linha de Montagem* e *Greve!* não há interesse pelas origens do operariado; já em *Peões*, a procedência nordestina será reafirmada pelos entrevistados. Tal ênfase nos permite reavaliar qual o contingente que, de fato, alavancou as paralisações do ABC.

## Peões

Planejado em sintonia com *Entreatos* (2002), de João Moreira Salles, *Peões* integra um projeto conjunto, conectado à candidatura do ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva à presidência da República àquele ano. Assim, *Entreatos* focaria os bastidores da campanha de Lula à frente do Partido dos Trabalhadores (PT), nos inserindo no circuito de encenações e veleidades que permeia a arena política; *Peões*, por sua vez, privilegia a memória dos operários que alavancaram as greves, com ênfase nos anônimos que não contabilizaram ganhos políticos ou sindicais com as paralisações.

Para efeito analítico, cotejemos *Peões* e os três filmes já abordados. Em todos estes títulos, malgrado suas diferenças estilísticas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Na tríade anterior, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de mobilização e aprendizado político; já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração dos sindicatos e das relações de trabalho, de esvaziamento da categoria e realinhamento político – a automação nas fábricas restringiu a presença metalúrgica nos galpões. Os entrevistados exibem, portanto, a prudência e o pragmatismo da maturidade, mas também um menor otimismo. De um lado, o entusiasmo e a convicção se aliam ao esforço de reivindicação e ao desejo de transformar, se não a sociedade, pelo menos o cotidiano na fábrica; do outro, vislumbramos um excesso de nostalgia que, por vezes, se traduz em desencantamento, onde o presente parece não ter materializado os sonhos da juventude e a solidão se converte em provável sina.

Embora Coutinho, em sua cinematografia, prefira escavar subjetividades, em vez de priorizar categorias ou tipos sociais, é preciso ressaltar que, em *Peões*, a existência de um passado comum conecta os entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Isto não implica afirmar que a experiência pretérita é evocada de modo análogo pelos personagens. Na verdade, esta herança comum é ressignificada pelo transcender do tempo e pela trajetória de cada operário. Em outros termos, cada personagem, ao lembrar o passado de militância, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva. Encontramo-nos diante de uma obra que atualiza o procedimento vislumbrado em *Cabra Marcado para Morrer* (1984) – colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam ecos da memória individual e social, com suas teias de ambigüidades. Em ambos os títulos (*Cabra* e *Peões*), a memória oficial é minimizada em benefício da memória dos derrotados ou “subterrânea” (Pollak, 1989).

*Peões*, por exemplo, confere visibilidade a trajetórias que se encontravam dispersas e silenciadas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas.

Mas as diferenças entre os filmes são evidentes. Em *Cabra*, Coutinho também é personagem, sua memória se entrelaça às narrativas (a força do filme deriva deste passado comum posto em sinergia). Pouco afeito ao universo de *Peões*, neste documentário ele é um agenciador que estimula a emergência da fala sitiada. Em *Cabra*, imagens do passado, fotografias e recortes de jornais contextualizam a memória dos depoentes; em *Peões*, estamos às voltas somente com os relatos dos antigos grevistas (não há cotejamento de fontes para ratificar/retificar o que foi dito). Além disso, neste título, os depoimentos são mantidos numa certa cronologia – os personagens não vão e voltam em cena, a exemplo do que verificamos no *Cabra*, em virtude de sua natureza investigativa. Por fim, uma última observação: embora reconheça o hiato entre os filmes de Coutinho e um projeto acadêmico, creio que sua arte se aproxima de um exercício de *história oral*. E, na sua cinematografia, *Peões* talvez seja a obra onde melhor vislumbramos tal vínculo. Parafraseando Verena Alberti, sua virtude consiste em “privilegiar a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. (1990, p.5; grifos originais).

Portanto, ao priorizar os anônimos que fizeram as greves do ABC, Coutinho nos apresenta uma história oral deste episódio recente. Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979/1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos; todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados num contexto distante da projeção capitalizada por seus antigos líderes. Alguns se orgulham deste passado, outros fazem apreciações críticas; há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. *Seriam os esquecidos da história*, para usarmos a terminologia de Benjamin. Aliás, em virtude da aura de melancolia que circunscreve *Peões*, talvez este seja o mais *benjaminiano* dos filmes de Coutinho. Neste documentário, o cineasta é sensível aos “ecos das vozes que emudeceram”. Em *Peões*, os olvidados do tempo rememoram sua trajetória, se debatem contra o esquecimento e se voltam para o *anjo da história* na esperança de serem resgatados do desterro... Mas os ventos do progresso impulsionam o arcanjo para o futuro, deixando os vencidos entre as ruínas do passado (2012, p. 245 e 246). Assim, o filme pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços nas fábricas e plenárias do sindicato.



## Referências

- ALBERTI, V. *História oral – a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1990.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, J. C. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- KONDER, L. *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.
- RODRIGUES, L. R. de A. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- GRANATO, M. C. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.