Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Krishna Gomes Tavares

A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós

São Paulo
2011

Universidade de São Paulo
Escola de comunicação e Artes

A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós

Krishna Gomes Tavares

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais da
Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais.
Área de Concentração: Meios e
Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total e parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

T231L Tavares, Krishna Gomes
A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós / Krishna
Gomes Tavares. - - São Paulo : K. G. Tavares, 2011.
145 p.

Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes/USP,
2011.

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau.
Bibliografia

1. Cinema militante - Brasil 2. Documentário - Brasil 3. Movimento
sindical - Brasil 4. Educação sindical - Brasil 5. História do Brasil
6. Cineastas brasileiros 7. Tapajós, Renato I. Gervaiseau, Henri Pierre
Arraes de Alencar II. Título

CDD 21.ed. - 791.430981

Nome: TAVARES, Krishna Gomes

Título: A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais
da Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Meios e Processos
Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Dedicatória

*À minha mãe, pelo exemplo de luta.
Às minhas filhas Yasmin e Helena, por existirem.
Ao Erich, por tudo.*

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau, sou muito grata por ter me orientado e incentivado a refletir sobre diversas questões de ordem metodológica e do conteúdo dessa dissertação, que agora apresento. Certamente, essa experiência serviu de grande contribuição para o meu amadurecimento intelectual.

À banca examinadora da qualificação, composta pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano e pelo Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, pelas sugestões oferecidas.

Aos meus colegas de orientação e de estudo.

Aos amigos, Danielle, Tatiana, João e André, que são muito mais que amigos e, souberam cada um a seu modo, me alegrar, me confortar e me ajudar mesmo em meio a grande tensão.

Aos meus pais, Carolina, Francisco e Nilton pelo incentivo aos estudos e, sobretudo, pelo caminho oferecido.

Ao meu irmão Estevão, pelas conversas e debates.

Ao meu irmão Lucas, pelo cuidado e interesse.

Às minhas filhas, por estarem sempre ao meu lado e por serem o que são.

Ao Erich, por tudo e, especialmente pelo seu olhar.

Restituir àqueles que lutam – ao mesmo tempo que o sentido estratégico de seu combate – o ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar? Pergunta inescapável para todo o cinema que se pretende militante. Questão que o obriga a não ser unívoco, unilateral, monológico. Porque se uma luta fala, ela não diz jamais eu.

Serge Daney

Resumo

Este trabalho de pesquisa pretende desenvolver uma análise de cinco documentários realizados pelo cineasta Renato Tapajós, entre 1977 e 1982, em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: “Acidente de Trabalho” (1977), “Trabalhadoras Metalúrgicas” (1978), “Greve de Março” (1979), “A luta do Povo” (1980) e o longa-metragem “Linha de Montagem” (1981). O objetivo é refletir sobre essa experiência de produção de filmes militantes, destinada à educação sindical, durante a Ditadura Militar no Brasil.

Para isso, procuraremos identificar como se configura o ponto de vista dos documentários. Partiremos da análise da relação entre as temáticas apresentadas e as diferentes locuções que os filmes articulam, para investigar como o aspecto político e ideológico da representação da afirmação da identidade sindical, de contestação social e de rearticulação do movimento sindical no ABC durante o regime militar é elaborado e organizado. Finalmente iremos relacionar algumas das referidas obras de Renato Tapajós com outros modos de representação do operariado paulista presentes na produção cinematográfica brasileira no fim da década de 70.

Palavras-chave: cinema militante, documentário, educação sindical, movimento sindical, história do Brasil.

Abstract

This research aims to develop an analysis of five documentaries made by filmmaker Renato Tapajós, between 1977 and 1982, in partnership with the Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (Metalworkers Union): “Acidente de Trabalho” (Labour Accident) (1977), “Trabalhadoras Metalúrgicas” (Women Metalworkers) (1978), “Greve de Março” (Strike in March) (1979), “A luta do Povo” (The struggle of the People) (1980) and the feature film “Linha de Montagem” (Assembly line) (1981).

For this, we will identify how the point of view configures itself on those documentaries. Based on the analysis of the relationship between the issues presented and the different voices that the films articulate, we intent to investigate how the political and ideological representation of the union identity statement, social contestation and the rearticulation of the union activity on ABC during the military regime was prepared and organized. Finally, we will relate some of these films of Renato Tapajós with other modes of representation from the metalworkers present in São Paulo Brazilian films in the late 70's.

Keywords: committed cinema, documentary, union education, union activity, Brazilian history.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - A Trajetória documentária de Renato Tapajós nos anos 70 e o Movimento sindical do ABC paulista	16
Capítulo II - Articulação das vozes e o ponto de vista nos documentários de Renato Tapajós	50
Capítulo III - <i>Linha de Montagem</i> e a filmografia operária contemporânea	106
A greve de 1979 e sua continuidade	110
A intervenção no sindicato e a prisão de Lula	115
A desarticulação do movimento grevista após a intervenção	118
A volta de Lula e a decretação da trégua de 45 dias	122
O 1º de maio de 1979 e o período de trégua	125
O fim da trégua	127
<i>Braços Cruzados, Máquinas Paradas</i>	134
Considerações Finais	140
Referências Bibliográficas	143

Introdução

Entre os anos de 1970 e 1980, o movimento operário nascido na região do ABC paulista experimentou um crescimento singular. Após o golpe militar de 1964, preocupadas com as atividades de educação sindical e em defesa de seus interesses no Brasil, as lideranças sindicais em de São Bernardo do Campo, empenharam-se em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Naqueles anos, ao procurar organizar a categoria, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo instituiu o campo da educação sindical como uma estratégia de luta decisiva.

O cineasta Renato Tapajós, recém saído da prisão em função de seu envolvimento com a guerrilha urbana, aproxima-se do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, através de um curso de cinema ministrado para a diretoria no Centro Educacional Tiradentes e desenvolve, a partir de então, uma experiência de cinema militante que buscava compreender e participar do processo político-social da época.

Em seus anos de militância, o cineasta registrou algumas das mais importantes etapas da luta operária no Brasil e, em particular, no estado de São Paulo. Dos movimentos grevistas às assembleias de moradores, da panfletagem aos comícios partidários, Tapajós buscou, através do cinema, expressar sua solidariedade participativa aos trabalhadores do ABC.

A compreensão do contexto de militância política de Tapajós junto ao movimento operário-sindical do ABC paulista, durante os anos mais duros da repressão política da ditadura militar no Brasil, a qual, em nome da ordem e do desenvolvimento, promoveu uma desenfreada exploração econômica da classe trabalhadora, pode contribuir para compreendermos de que maneira o conflito entre empresários e trabalhadores foi abordado pelo cineasta em seus filmes realizados naquela fase.

Em parceria com o sindicato Renato Tapajós realizou, então, seis filmes: *Acidente de Trabalho* (1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), *Teatro Operário* (1979), *Greve de Março* (1979), *A Luta do Povo* (1980) e o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981).

Consideramos que os filmes citados constituem documentos importantes, porque permitem o desenvolvimento de uma reflexão acerca da elaboração e produção de significados sobre o mundo do trabalho daquele período histórico e,

também, por não se enquadrarem nas normas ideológicas e estéticas dominantes da época. Além disso, eram destinados a ter uma circulação restrita, em função das dificuldades colocadas pelos órgãos de censura do governo militar.

O entendimento dessa filmografia oferece subsídios para revisão e elaboração de técnicas e procedimentos audiovisuais voltados para a educação popular, bem como para uma melhor compreensão dos modos diferenciados de expressão dos cineastas frente aos conflitos ideológicos e estéticos na representação da temática popular.

O objetivo deste trabalho é mostrar como os cinco documentários constroem, por meio das temáticas apresentadas e dos diferentes modos de articulação da narrativa nos filmes, os propósitos políticos e ideológicos do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, quanto a afirmação da identidade sindical, contestação social e rearticulação do movimento sindical durante o regime militar. Portanto, a análise dos filmes também contribui para que possamos compreender o posicionamento dessa importante entidade no decorrer da década de 70.

Nesse sentido, procuramos identificar como se configura o ponto de vista exposto nos documentários, a partir da análise da relação entre as temáticas apresentadas e as diferentes locuções que os filmes articulam, para investigar o modo pelo qual é elaborado e organizado o aspecto político e ideológico da representação da afirmação de identidade sindical, de contestação social e de rearticulação do movimento sindical no ABC durante o regime militar. Finalmente, cotejamos algumas das referidas obras de Renato Tapajós com outros modos de representação do operariado paulista, presentes na produção cinematográfica brasileira no fim da década de 70.

As realizações daquela época de Renato Tapajós fazem parte de uma experiência de resistência ao autoritarismo do regime militar e de rearticulação das entidades sindicais do ABC. Podemos neles perceber a preocupação em discutir as condições de trabalho do operariado brasileiro daquele momento, bem como de viabilizar, através dos documentários, um espaço de exposição das diretrizes do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. Esses filmes constituem uma iniciativa do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, a qual promoveu, dentre tantas outras, o reconhecimento da importância política do movimento sindical-operário.

Todavia, consolidar um quadro teórico de referência, o qual possibilitasse estudo bibliográfico o mais adequado possível aos objetivos desse trabalho, constituiu

um dos mais importantes desafios da pesquisa. Dentre os principais obstáculos, encontrava-se a necessidade de recorrermos a estudos produzidos na década de 70, pois, nos dias de hoje, são escassas as referências sobre a temática. Assim, tivemos que nos referir a obras de difícil acesso, as quais, apesar de exigirem uma releitura crítica quanto aos modos de investigação científica da época, ainda se revelam pertinentes.

Para compreendermos os conflitos ideológicos e estéticos enfrentados por Renato Tapajós em sua busca pela representação da voz operária, nas décadas de 60 e 70, quando então o intelectual-cineasta se encontrava em processo de reflexão sobre seu lugar na relação com a temática popular, recorremos a Jean Claude Bernardet. As contribuições desse autor foram extraídas da obra “Cineastas e Imagens do Povo” e nos auxiliaram, tanto no estudo das questões relacionadas à representação do “outro de classe”¹, quanto na identificação das diferentes formas de locução e hierarquia das vozes presentes nos documentários que compõem o foco dessa pesquisa.

Outro aspecto importante para a escolha dessa obra, é a definição do modelo de ‘intervenção’ ou ‘transparência’² apresentados nas análises específicas de filmes sobre operários e as greves de 78/79. Essa problematização da função do narrador ao filmar operários em greve, coloca em discussão a dimensão política da representação e nos ajuda a refletir sobre a postura política de Tapajós frente a realização dos documentários analisados.

Durante o processo de análise dos filmes nos deparamos com questões a respeito da relação do enunciador com o espectador, em busca por alternativas para a representação das questões e dos diferentes agentes sociais, que se diferenciavam das estratégias utilizadas no documentário clássico britânico. Nesse sentido, recorremos ao pensamento de Julianne Burton, pois, a partir da análise de documentários militantes na América Latina do final dos anos 50, a autora coloca em discussão as estratégias utilizadas pelos cineastas para remover, substituir ou subverter o modo anônimo e onisciente da voz-over (tipo *voz de Deus*).

Para discutir a definição de cinema político e militante no Brasil, buscamos subsídios no estudo de Ana Maria Amado “*Cine Argentino y Político: La imagen justa*”. Essa obra, além de situar o trabalho de Renato Tapajós no cenário geral da época, contribuiu para o questionamento da dimensão política nos filmes analisados nessa

¹ Termo utilizado por Jean-Claude Bernardet em seu livro “Cineastas e Imagens do Povo”.

² Jean-Claude Bernardet descreve esses modelos para analisar a função do narrador dentro da estrutura de “Greve”, de João Baptista de Andrade e “Braços Cruzados, Máquinas Paradas” de Roberto Gervitz e Sérgio Segal.

dissertação. A autora enfoca manifestações que podem ser qualificadas como “políticas”, tanto nas produções do cinema argentino contemporâneo como no das últimas décadas do século passado. As relações estabelecidas pela autora entre épocas e obras, permitem aludir às transformações entre o mundo filmado e suas referências na realidade sociopolítica, histórica e cultural. As diferentes formas de manifestação desses aspectos da sociedade exibidas nos filmes auxiliaram na compreensão do processo de deslocamento da categoria “do político” no decorrer da década de 1970 no Brasil.

Para entendermos como, a partir da análise da situação ocupada de fato pelo cineasta e sua equipe durante a filmagem e da relação estabelecida com os atores sociais envolvidos, Renato Tapajós procurou elaborar um ponto de vista político em seus filmes, nos apoiamos nos ensaios de Serge Daney, publicados em *A rampa*. De fato, este autor traz contribuições significativas para a discussão sobre cinema militante nos anos 1970. Escritos no calor dos acontecimentos políticos daquela década, alguns textos da coletânea colocam em discussão a suposta dimensão política dos filmes.

Entendemos que os documentários realizados por Renato Tapajós, produzidos em um contexto de militância, a partir de *intencionalidade*, determinada pelas propostas de educação sindical desenvolvidas naqueles anos, compõem o quadro das diferentes estratégias desenvolvidas pelo movimento operário do ABC. Buscamos examinar nos documentários, como essa intencionalidade, compreendida dentro dos objetivos ideológicos almejados pelas atividades educativas e sindicais, permeia os modos de articulação da narrativa, em busca por uma linguagem persuasiva, que seja capaz de gerar, ao mesmo tempo, a construção de significados para a mobilização da classe trabalhadora e a intervenção social. A compilação de artigos "*Theorizing Documentary*" - em especial o artigo "*Towards a Poetics of Documentary*" de Michael Renov, favoreceu-nos uma reflexão sobre as diferentes formas e funções de como as abordagens da temática nos documentários tratam o esforço de persuasão dos cineastas para nos convencer de uma determinada visão de mundo. Possibilitou, igualmente, o estudo das diferentes funções que constituem o gênero documentário.

Portanto, cabe indicar a maneira pela qual os assuntos propostos serão abordados em cada capítulo. O Capítulo “A Trajetória documentária de Renato Tapajós nos anos 70 e o Movimento sindical do ABC paulista” se debruça, inicialmente, sobre a história do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, nas décadas de 60 e 70, com o objetivo de salientar o modo como a estrutura sindical se desenvolveu em função da conjuntura política, social e econômica

durante o regime militar no Brasil. Para tanto, o exame das propostas de educação sindical elaboradas pelos metalúrgicos do ABC, serão pontuais para essa pesquisa, na medida em que possibilitam contextualizar e compreender a importância dada às iniciativas culturais e educativas na formação política dos trabalhadores, assim como o surgimento de uma prática de cinema militante dentro do sindicato.

No Capítulo II, intitulado “Articulação das vozes e o ponto de vista nos documentários de Renato Tapajós” consiste na análise interna dos cinco documentários selecionados. A partir da análise da relação entre as temáticas apresentadas e a articulação dos recursos da imagem e do som, procuraremos investigar de que maneira o aspecto político e ideológico da representação daquele contexto é elaborado e organizado. Para tanto, qualificaremos as diferentes locuções apresentadas, no intuito de compreendermos a relação interna existente entre elas, de que forma legitimam um discurso nos filmes, assim como as articulações que estabelecem com as propostas de educação sindical do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema nos anos 70. O objetivo é examinar, a partir da análise do lugar ocupado pelo enunciador nos documentários, de que modo se constitui o ponto de vista sobre a causa operária. Também procuraremos elucidar, na articulação dessas diferentes locuções, como são estabelecidos os limites entre educação e persuasão. Tendo em vista verificar a maneira pela qual os modos de articulação das diferentes locuções vão se modificando, realizamos uma análise comparativa entre os filmes, identificando como se inscrevem, naquele momento, na elaboração da filmografia de Renato Tapajós, o desenrolar dos acontecimentos históricos no decorrer dos anos 70,

No terceiro capítulo, “*Linha de Montagem* e a filmografia operária contemporânea”, a pesquisa buscou estabelecer relações entre *Linha de Montagem* e outras três obras cinematográficas brasileiras do mesmo período que abordam a mesma temática: *ABC da Greve* (Leon Hirzman, 1991), *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (Roberto Gervitz e Sergio Toledo Segall, 1979) e *Greve* (João Baptista de Andrade, 1979). O objetivo da análise foi investigar qual o tratamento dado às greves e aos operários na construção das imagens nos diferentes filmes, para identificar o que há de específico nos filmes de Renato Tapajós.

I. A Trajetória documentária de Renato Tapajós nos anos 70 e o
Movimento sindical do ABC paulista

As lideranças sindicais de São Bernardo do Campo, preocupadas com as atividades de formação sindical, empenharam-se em mobilizar os metalúrgicos através de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação em defesa de seus interesses no Brasil após o golpe militar de 1964. Ao procurarem organizar a categoria, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo instituiu o campo da cultura e da educação como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Entre os anos de 1970 e 1980, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, desenvolveu um modelo de educação sindical, identificado com as propostas do *novo sindicalismo*³, pautado por uma perspectiva autônoma, do ponto de vista político-ideológico e organizativo.

Analisar a importância da formação sindical na elaboração das experiências operárias⁴, através das práticas culturais e educacionais instituídas pelos metalúrgicos do ABC paulista, nas décadas de 70 e 80, nos permitirá compreender como tais práticas, potencializadas pela conjuntura política da época possibilitaram ao cineasta Renato Tapajós o desenvolvimento de uma proposta de cinema militante dentro do sindicato.

Nesse sentido, denominamos educação sindical⁵ como, dentro outras, aquelas práticas educativas mais sistemáticas, intencionalmente programadas, como por

³ As lideranças sindicais de São Bernardo do Campo preocupadas em incentivar a organização da categoria no sindicato e na fábrica desenvolvem algumas estratégias pontuais de mobilização no decorrer dos anos 70, que são identificadas como ações de um *novo sindicalismo*. De acordo com Kátia Paranhos, tais ações compreendem a edição e veiculação do jornal a Tribuna Metalúrgica, ampliação da sindicalização, apoio efetivo às campanhas salariais, participação em congressos operários, e ainda pela condução de processos contra as empresas e as respectiva orientação aos metalúrgicos sobre a legislação trabalhista, pelo incentivo à luta nas fábricas Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo. O discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo – 1971/1982*. Campinas: Unicamp, 1999, p. 148.

⁴ Para Eder Sader as atividades educativas desenvolvidas pelos dirigentes de São Bernardo e que se gestava dentro das fábricas, do sindicato e pelos bairros onde moravam os metalúrgicos, contribuía para a edificação de “um efetivo centro de elaboração das experiências dos operários (...) moldando uma linha de resistência que terminou por alterar profundamente as relações de trabalho nessas empresas e por influenciar o conjunto do país”. Ver SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena – Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paula, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.277.

⁵ Silvia Maria Manfredi aborda a questão da educação da classe trabalhadora a partir de duas vertentes. A primeira, tomando o termo educação em sua acepção mais ampla, pode-se falar do processo de auto-educação que a própria classe operária se propicia, na família, no trabalho, através de sua participação em organizações de classe (associações, partidos, sindicatos) e em movimento sociais de natureza variada, tais como greves, campanhas salariais, movimentos de reivindicação de direitos sociais e políticos, etc. A segunda, inclui aquelas atividades educativas mais sistemáticas, intencionalmente programadas para garantir a realização de determinados objetivos. De acordo com a autora, as atividades educativas desenvolvidas para tal objetivo envolvem um nível maior de intencionalidade na medida em que são programadas tendo em vista determinados fins e / ou objetivos, circunscrevem os

exemplo, os congressos, cursos, seminários, etc. Caberia ainda incluir entre as atividades de formação sindical aquelas iniciativas de formação político ideológico que se destinam a grandes grupos de trabalhadores – a imprensa sindical, programas de rádio e televisão, boletins, teatro, cinema, etc⁶.

Entretanto, é fundamental ressaltar que essas práticas instituídas pelo sindicato, forjaram-se, sobretudo, na luta travada cotidianamente no interior das fábricas e na solidariedade desenvolvida nos bairros operários, a partir das ações de resistência, criadas pela que a própria classe trabalhadora criou. Isso em função de sua participação nos movimentos grevistas e reivindicatórios, contra as formas de dominação a que eram submetidos. Nesse contexto, no decorrer dos anos 70, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema buscou romper com o modelo de formação sindical adotado nas décadas anteriores⁷. A partir de então, defendeu, entre outras bandeiras de luta, a liberdade e a autonomia sindical, a organização dos trabalhadores no local de trabalho, o fim do controle do Ministério do Trabalho sobre os sindicatos, o direito de greve e a negociação direta entre patrões e trabalhadores sem a interferência do Estado.

Desde seu surgimento em 1959, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema contava com uma base de 40 mil trabalhadores e seus dirigentes já os estimulavam a participarem das *manifestações e greves por reivindicações tais como o abono de Natal, o qual seria transformado, que seria transformado em julho de 1962, na conquista do 13º salário; contra a carestia; pela nacionalização das indústrias estrangeiras; pelas reformas de base (Reforma Agrária, Reforma Urbana, Reforma Educacional, entre outras.) prometidas pelo presidente*

grupos de trabalhadores que delas participaram e requerem a potencialização de recursos humanos e financeiros para a sua efetivação. Essa intencionalidade está estritamente vinculada à direcionalidade, na medida em que requer uma tomada de decisão quanto ao tipo de conteúdo a ser veiculado, a utilização de determinadas estratégias metodológicas para levar a contento os objetivos almejados e, principalmente, porque exige que alguém assuma a atividade do ponto de vista de sua condução e controle. Verificar MANFREDI, Silvia Maria. *A educação sindical entre o conformismo e a crítica*. São Paulo, Edições Loyola. 1986, p.25-26.

⁶ MANFREDI, Silvia Maria. *Formação Sindical: História de uma prática cultural no Brasil*. São Paulo: Escritura Editora, 1996, p.24.

⁷ Segundo Manfredi, durante o Estado Novo gestou-se um modelo de educação sindical articulado e conduzido pelo Estado, dentro de uma estrutura sindical corporativista, que concebia as atividades educativas como recreacionais e assistenciais, sem caráter político ou intenções ideológicas explícitas. Esse modelo de educação sindical, inaugurado nesse período sobreviverá até a década de 60, combinando-se com outras iniciativas conduzidas por partidos e organizações de esquerda, que se norteariam por uma perspectiva mais classista. Idem p. 41.

*Goulart (1961-1964)*⁸. De acordo com Kátia Paranhos, é possível constatar, desde a sua fundação e a partir das lutas empreendidas pelas lideranças pré-64, a intenção de combatividade do Sindicato e a luta desenvolvida com o intuito de organizar os trabalhadores metalúrgicos.

Até as vésperas do golpe de 1964, somadas a tantas outras, essas iniciativas de luta revelam o interesse do Sindicato pelas discussões políticas e participação democrática de base, além de situar a questão sindical e operária no centro da vida política brasileira. No entanto, tais iniciativas foram insuficientes, conforme afirma José Álvaro Moisés, “para criar, de modo permanente, a autonomia e a liberdade sindical tão reclamadas pelas lideranças sindicais que emergiram nos anos 70 contra a estrutura sindical corporativista, atrelada ao Estado, herança deixa pelo Estado Novo”⁹.

Todavia, as questões relacionadas à autonomia e liberdade sindical não teriam voz após o golpe civil-militar de 1964. A classe trabalhadora sofreu a mais dura repressão política da história do país¹⁰. Além das medidas repressivas e das intervenções, o Estado impôs as mais severas rédeas ao movimento sindical, ao definir uma política salarial que estabelecia um salário mínimo por região, a determinação de tetos para reajustes salariais e a implementação de leis que cercearam os direitos dos trabalhadores¹¹. O governo militar também extinguiu na prática qualquer possibilidade de garantia de estabilidade de emprego através da criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS)¹².

Além das medidas implementadas, no intuito de ter um forte controle dos sindicatos, o governo afastou os dirigentes sindicais comprometidos com as lutas e mobilizações do período, nomeando interventores vinculados ao governo militar, os quais tinham como tarefa afastar da vida sindical os trabalhadores envolvidos com o

⁸ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo. O discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo – 1971/1982*. Op. cit., p. 32.

⁹ MOISÉS, José Álvaro. *Lições de liberdade e opressão: os trabalhadores e a luta pela democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.35.

¹⁰ Segundo dados citados por Kátia Paranhos, entre 1964 e 1970, o Estado efetuou 536 intervenções sindicais, sendo 483 em sindicatos, 49 em federações e 4 em confederações. PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.32.

¹¹ A lei nº 4.725, de 1965, determinou que os percentuais de reajustes salariais, outrora fixados por acordos entre sindicato patronal e de empregados, passassem a ser estabelecidos pelo governo; a lei nº. 57.637, de 13/01/66, proibiu as delegacias regionais do Ministério do Trabalho de homologarem contratos coletivos de trabalho que propusessem divergências das normas estabelecidas; o decreto-lei nº 229, de 28/2/67 estabeleceu a anulação de qualquer convenção ou acordo que, direta ou indiretamente, contrariasse as normas da política econômica do governo e a lei nº 4.330, de 1/6/64, cerceou o direito de greve, garantido pela Constituição de 1946. Ver MANFREDI, Silvia Maria. *Educação Sindical entre o conformismo e a crítica*. op, cit., p. 88.

¹² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.32.

governo de João Goulart ou os que demonstrassem qualquer comprometimento com a classe trabalhadora¹³. A intervenção direta do Estado na arrecadação de impostos sindicais e na fiscalização dos recursos providos dessa fonte obrigou os sindicatos a restringir o uso desses recursos à compra de imóveis e à assistência médico-dentário, tornando-os cada vez mais assistencialistas¹⁴.

Os anos que se seguiram após o golpe silenciou a classe operária brasileira. Eram anos de recessão e desemprego, resultados da política econômica. De acordo com Kátia Paranhos, “a repressão policial era constante, as campanhas salariais eram esvaziadas e meramente homologadas, pois os índices de reajustes eram decretados pelo governo militar, sem qualquer possibilidade de negociação direta com as empresas”¹⁵.

Tornou-se necessário redimensionar as formas de lutas sindicais, consolidar novas estratégias de organização, de mobilização e de demandas operárias, longe das vistas do aparato repressivo do Estado e do controle das empresas. No início da década de 70, distante dos sindicatos, a classe trabalhadora, por sua vez, desenvolvia silenciosamente uma experiência de resistência no interior das fábricas. De acordo com Amnéris Maroni, a compreensão das greves pode ser assimilada como “a explicitação no social de uma ‘prática invisível’ de resistência, organização e criação de formas de luta e sociabilidade que teve sua gênese na vivência de determinadas condições de trabalho e desenvolvimento, durante toda a década de 70, no interior das empresas”¹⁶.

Após o golpe militar de 1964, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo perdeu sua função política entre os trabalhadores, entretanto soube se transformar “em uma agência de mobilização e organização dos trabalhadores na defesa de seus direitos”¹⁷. Para isso, mobilizou os metalúrgicos, a partir de temas relacionados ao cotidiano dos trabalhadores, tais como; condições de trabalho e salário, custo de vida, etc. O que possibilitou consequentemente, modificar a estrutura sindical a partir da problematização do local de trabalho.

Cabe mencionar que, nesse mesmo período, Renato Carvalho Tapajós filmou o seu primeiro documentário, *Vila da Barca* (1965) em Belém (PA), onde nasceu em 1943. O documentário é uma produção independente, a respeito de uma favela construída sobre palafitas nas margens do rio Amazonas. Montado e editado em São

¹³ Idem, p. 34.

¹⁴ MANFREDI, Silvia Maria. Educação Sindical entre o conformismo e a crítica, op. cit., p.33.

¹⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.32.

¹⁶ MARONI, Amnéris, *A estratégia da recusa – análise das greves de maio de 78*. São Paulo; Editora Brasiliense, 1982, p. 16.

¹⁷ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena. Op. Cit., p.285.

Paulo, o filme ganhou o prêmio de melhor documentário do Festival Internacional de Curta-Metragem de Leipzig (RDA), em 1968. Após a premiação de Vila da Barca, Tapajós entrou para o movimento estudantil, na Universidade de São Paulo:

Fui ser militante do movimento estudantil, e produzi dois documentários financiados pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia chamados *Universidade em Crise*, e o outro *Um por Cento*, sobre os vestibulares. Num certo sentido aprendi a fazer cinema elaborando esses filmes. Nesse período, até 1969, eu não era um profissional de cinema. Na verdade, o trabalho que desempenhei foi um free-lancer de jornalismo, porque escrevi para vários dos pequenos jornais de imprensa alternativa que estavam surgindo na época, como o jornal da UNE, União Nacional dos Estudantes, dirigido pelo Raimundo Pereira. Fazia free-lancer de crítica de cinema e ao mesmo tempo militava politicamente¹⁸.

Seu segundo filme, *“Universidade em crise”* (1966), tinha como proposta inicial realizar um registro sobre o movimento estudantil, tendo em vista mobilizar os estudantes. Entretanto, no processo da montagem, a equipe constatou que as imagens tomadas não traduziam a proposta inicial e perceberam que não tinham conseguido evidenciar o clima do movimento. A montagem final do documentário mostra justamente o oposto, pois a filmagem captou a falta de perspectiva do movimento estudantil e a possibilidade eminente de seu esvaziamento.¹⁹

Em 1968, Renato Tapajós realiza *“Um por cento”*, seu último documentário antes de entrar para a clandestinidade em decorrência a sua adesão à Ala Vermelha. Em 1969, aos 26 anos, engajado nas propostas da Ala Vermelha, Renato Tapajós lança-se na clandestinidade ao lado de companheiros do seu agrupamento. Neste mesmo ano foi preso pela Oban (Operação Bandeirantes) e posteriormente, entre 1969 a 1974²⁰, encarcerado no Presídio Tiradentes e na Penitenciária do Carandiru.

Voltando a trajetória do sindicato, cabe ressaltar que, no final dos anos 60, as lideranças sindicais debatiam-se com o desafio de reinventar o lugar do sindicato, arraigado a uma estrutura corporativista extremamente desgastada e corrompida pelas intervenções do regime militar. Nesse sentido, é fundamental compreender a atuação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo no decorrer da década de 70, e sua complexa relação com os movimentos surgidos no interior das empresas, os quais

¹⁸ SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991*. Tese (Doutorado), Niterói: Instituto de Ciências Humanas -, Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 66.

¹⁹ *“A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”*. *Filme e Cultura* (FC) 46. Rio de Janeiro: Embrafilme, abril de 1986, p. 76.

²⁰ Idem, p. 32.

desembocaram na deflagração das greves no ABC e resultaram no surgimento de um novo tipo de ação sindical²¹.

Durante os anos 1970, as condições de vida dos trabalhadores metalúrgicos se deterioravam drasticamente ao mesmo tempo em que a indústria automobilística sediada na região do grande ABC prosperava enormemente, contribuindo para o fortalecimento do parque industrial brasileiro, o qual tornava-se cada vez mais moderno e complexo²². A economia crescia, eram os anos do “milagre econômico”. Segundo Luís Flávio Rainho, o setor automobilístico, considerado a locomotiva da economia brasileira, reunia na época, operários com características bastante heterogêneas: “mais idosos, de idade média e jovens. Homens e mulheres. Migrantes de todos os estados do Brasil, do interior de São Paulo e operários que já nasceram na região. Alfabetizados e analfabetos. Altamente especializados, especializados, semi-especializados, sem nenhuma especialização, e assim por diante”²³. Não obstante, apesar da grande diversidade de características, os metalúrgicos de São Bernardo estavam concentrados espacialmente, o que permitiu ao sindicato um papel muito importante na articulação e progressiva elaboração da experiência que se produzia nas bases²⁴.

Além das perdas salariais sofridas durante a década de 1970, em seu cotidiano, os trabalhadores vivenciavam uma rotina que degradava sua condição de ser humano. A política salarial das empresas alinhada com a política de reajuste salarial do governo conseguiam controlar o salário real de cada trabalhador ou grupo de trabalhadores no interior das fábricas, por meio de um conjunto de normas, funções, carreiras e faixas salariais, que dificultavam qualquer possibilidade de

²¹ ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p. 37.

²² De acordo com Abramo, a deterioração das condições de trabalho nas fábricas na região do grande ABC paulista deve-se, em um primeiro momento, pela defasagem entre os índices de crescimento da indústria e a evolução dos salários dos trabalhadores. No início da década de 70, as conseqüências das modificações na política salarial introduzidas em 1964 pelo regime militar foram rapidamente sentidas pela categoria dos metalúrgicos de São Bernardo. Entre 1972 e 1975, ocorreu uma nova redução salarial, devido a manipulação governamental dos índices do custo de vida. Somente em 1978, com os reajustes salariais conquistados por meio das greves, os níveis de remuneração do início da década puderam ser recuperados e superados. ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*, op. cit., p.56-59.

²³ RAINHO, Luís Flávio. *Os peões do Grande ABC*. Petrópolis: Vozes, 1980, p.24.

²⁴ De acordo com dados apresentados por Laís Abramo, em 1978, a base territorial do sindicato da categoria estava composta por menos de 600 fábricas. Apenas cinco empresas de grande porte, todas elas automobilísticas, eram responsáveis pelo emprego de quase 50% da categoria. Nesse mesmo ano, 65% da categoria, composta então de 125 mil trabalhadores, concentravam-se em fábricas com mais de mil empregados e 72% em fábricas com mais de 500. ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p. 55.

negociação por reajustes para a categoria. Além de constituir, também, um fator de promoção da desigualdade e da competição entre os trabalhadores, da aceitação da disciplina e da hierarquia nas relações de trabalho²⁵.

De acordo com Eder Sader²⁶, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo teve a capacidade de assimilar e estimular as múltiplas e difusas formas de resistência operária que ocorriam nas empresas, em geral à margem do sindicato. Para diminuir a distância existente entre a fábrica e o sindicato, este mantinha-se presente através dos diretores sindicais de base que permaneciam ligados à produção. O trabalho dos diretores de base consistia essencialmente na distribuição de material, e na sindicalização do maior número possível de trabalhadores, oferecendo, além de um apelo menos assistencialista, maior apoio a categoria. Entretanto, essa atividade não era fácil, pois colocava os diretores de base frente a desconfiança geral dos trabalhadores e o clima repressivo das fábricas²⁷.

Para se aproximar dos trabalhadores e demonstrar apoio a categoria, as lideranças sindicais de São Bernardo começaram a desenvolver, a partir 1971, atividades educativas. Inicialmente de forma desarticulada e sem um projeto explícito, que tinham como objetivo a realização de congressos operários, dar ênfase às programações culturais, aos planos de formação sindical e política, ao desenvolvimento da imprensa sindical, a implantação do departamento cultural e do Centro Educacional Tiradentes (CET) – a escola de madureza e posteriormente de supletivo do sindicato.

Tais iniciativas, no âmbito da cultura e da educação, nas eleições em 1969, foram impulsionadas pela vitória de Paulo Vidal para a presidência do Sindicato o qual já havia participado da gestão anterior. Luis Inácio Lula da Silva compôs a diretoria de 1969 como suplente do conselho fiscal. Por não fazer parte da diretoria executiva, continuou trabalhando na fábrica até 1972, quando foi eleito primeiro secretário.

Com muitos desafios, a diretoria eleita esforçou-se para que o sindicato fosse assumido pelos trabalhadores como um órgão de luta e não somente como uma sede

²⁵ Outros fatores concorriam para agravar as condições de trabalho no interior das empresas, tais como: a adoção por parte das empresas de uma política de alta rotatividade no emprego, em decorrência da instituição do FGTS e o fim de qualquer possibilidade de estabilidade no emprego; os trabalhadores, em função da crescente perda do seu poder aquisitivo, viram-se obrigados a intensificar o ritmo e a extensão da jornada de trabalho através do cumprimento de horas extras. Consequentemente, esse quadro levava a degradação das condições de saúde e segurança do trabalhador metalúrgico, provocando um aumento nos índices de acidente de trabalho e doenças profissionais. RAINHO, Luís Flávio. *Os peões do Grande ABC*. Op. cit., p. 25.

²⁶ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena. op. cit., p. 288.

²⁷ ABRAMO, Laís Wendel. O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária. op. cit., p. 124.

com seus serviços assistenciais. Todavia, a atividade sindical no período de 1969 até 1972 estava centralizada no empenho para dotar o sindicato de uma infra-estrutura que atraísse os trabalhadores pelos serviços prestados. Embora a diretoria reafirmasse que sua função principal consistia na defesa dos interesses dos trabalhadores nas relações de trabalho - o que de fato acontecia, na medida em que o sindicato mostra sua eficácia no campo das causas trabalhistas levadas à justiça do trabalho²⁸ - ela aparentava dar-se conta de que a necessidade de atrair os operários também envolvia outros procedimentos, os quais deveriam corresponder à expectativa dominante entre eles.

Assim, preocupados em mobilizar os trabalhadores para a luta política, em 1971, o sindicato lança a primeira edição do jornal *Tribuna Metalúrgica*, tarefa assumida por Antonio Carlos Felix, redator-chefe do jornal, e pelos advogados do sindicato, dentre eles, Antonio Possidônio Sampaio, militante desde os anos 60 na Universidade de São Paulo e no PCB²⁹. Em sua primeira edição, a escola profissional, a construção da nova sede do sindicato e o próprio jornal seriam as principais notícias daquele número. A inauguração da nova sede em 1973 foi diversas vezes anunciada na *Tribuna Metalúrgica*, como a expressão da grandeza da própria categoria³⁰. De acordo com Kátia Paranhos, o jornal representava uma iniciativa que revelava uma estratégia fundamental de veiculação das “vozes operárias”, com o objetivo de atrair os trabalhadores a participarem efetivamente do sindicato³¹.

A criação do personagem *João Ferrador* no jornal a *Tribuna Metalúrgica*, o qual se tornará o símbolo da categoria, será mais uma tentativa de aproximação com os trabalhadores metalúrgicos. As cartas dirigidas às autoridades brasileiras, através do personagem abordavam de forma irônica e sutil o cotidiano cruel dos operários³². A utilização do personagem João Ferrador possibilitava ao sindicato driblar a censura para tratar de assuntos essenciais para a categoria, como o custo de vida, as políticas salariais e habitacionais e os acidentes de trabalho.

Em 1971, outra iniciativa importante foi a abertura da sub sede em Diadema. Nas páginas do jornal do sindicato, o serviço odontológico é apresentado como “o maior do sindicalismo paulista”. A diretoria apresenta, ainda, no quadro de suas realizações: a instalação de um laboratório de análises clínicas; a compra de uma

²⁸ Idem, p. 290.

²⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado), Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2002, p. 30.

³⁰ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.39.

³¹ Idem, p. 29.

³² Idem, p. 38.

ambulância; a instalação de enfermaria; além da farmácia, a ampliação de serviços jurídicos, médicos, odontológicos e de prótese, a ampliação de um posto de abastecimento de gêneros alimentícios, funcionando como um supermercado com preços abaixo dos praticados pelo comércio³³.

Além do jornal, as lideranças sindicais utilizaram outros meios para atrair e mobilizar os trabalhadores. Nas campanhas salariais, distribuíam massivamente nas fábricas boletins informativos, panfletos e os suplementos com o objetivo de veicular cotidianamente as notícias internas, a formação de quadros, realização de assembléias e encontros no portão das empresas. Enfim, um arsenal de informações, que focalizavam divulgar as propostas e objetivos dos líderes sindicais de São Bernardo³⁴.

Em agosto deste mesmo ano, o sindicato de São Bernardo empenhado em promover atividades culturais e educativas, organiza um ciclo de conferências, realizado na Colônia de Férias da Federação dos Metalúrgicos, na Praia Grande. Contou com a participação de diretores e associados da entidade. Os temas discutidos foram: Sindicalismo e Perspectivas futuras, Política Salarial e Convenção Coletiva, Legislação Trabalhista e Previdência Social no INPS³⁵.

Outra instância importante no cenário da educação sindical foram os Congressos da categoria, destinados a organizar os trabalhadores frente às reivindicações, a promover a aproximação entre os líderes sindicais e a base e o desenvolvimento de propostas, no intuito de fortalecer as ações sindicais a partir dos cursos de capacitação sindical para formação de quadros. Embora, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo tenha realizado o seu primeiro congresso em 1974, suas lideranças mantinham presença constante nos principais congressos nacionais e internacionais da categoria. Essas lideranças realizavam palestras e, nos primeiros anos da década de 70, ofereceram com certa regularidade, cursos de capacitação sindical, trabalhista e previdenciária³⁶. Os cursos, ministrados para as lideranças sindicais, contavam com o apoio desenvolvido pelos técnicos do Dieese³⁷ e tinham

³³ Ver SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op. cit., p. 288.

³⁴ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op. cit., 261.

³⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Mentres que brilham: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo. op. cit., p. 42.

³⁶ Em janeiro de 1973, o sindicato promove uma série de cursos cujos temas eram Fundo de Garantia (FGTS), Programa de Integração Social (PIS), Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), Banco Nacional de Habitação (BNH), Leis trabalhistas e sindicalismo. A autora localizou essas informações na edição nº 15 da *Metalúrgica Tribuna*, de 1973. Idem, p. 43

³⁷ O Dieese – Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos é uma sociedade civil, criada em 1955, por setores do movimento sindical para a sistematização, produção de conhecimento técnico-científico e assessoria. O Dieese é composto por um

como objetivo promover à análise da conjuntura econômica e, particularmente, da realidade do trabalho nas fábricas. Segundo Kátia Paranhos:

Paulo Vidal, juntamente com outros líderes sindicais, entre os quais, Luis Inácio Lula da Silva, que veio a sucedê-lo na presidência do sindicato, procuraram os técnicos do Dieese e inauguraram uma estreita parceria, na qual existia a preocupação por parte desses técnicos com a “emergência de um novo sindicalismo” e posicionavam-se como “instrumentadores do processo de renovação sindical”(...) mediante a preparação de cursos, seminários, onde deveriam ser propiciadas não só a formação da consciência sindical, mas inclusive a formação de uma consciência política³⁸.

Além do jornal *T.M* e das iniciativas já citadas, as lideranças sindicais de São Bernardo procuraram constantemente ampliar as possibilidades de ação da educação sindical. Nesse sentido, desde 1971, atendendo a demanda de seus associados, dão início à oferta de cursos de madureza na sub sede de Diadema, no período noturno.

Em 1972, a chapa situacionista, encabeçada por Paulo Vidal, vence uma vez mais as eleições ao reivindicar a necessidade de um sindicalismo autêntico, que não primava pelo corporativismo, na medida em que buscava denunciar a dureza das leis trabalhistas e sua inadequação para a classe operária³⁹. Ao abordar questões delicadas tais como contrato coletivo de trabalho, arrocho salarial, salário mínimo profissional, liberdade sindical, a chapa vencedora pretendia expressar para os trabalhadores o posicionamento de uma categoria.

As questões abordadas no programa da chapa vencedora na eleição sindical de 1972 expressam o início das transformações significativas que ocorrerão no discurso e nas ações do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo no decorrer daquela década. Essas transformações revelam a ruptura progressiva da entidade com o discurso desenvolvimentista da ditadura militar. De acordo com Abramo⁴⁰, essa ruptura será o resultado da elaboração coletiva da idéia de que os metalúrgicos de São Bernardo, por meio do seu trabalho, constituem um sujeito fundamental para o

quadro dirigente e de sócios (de base sindical), ou seja, dirigentes eleitos nas respectivas instâncias sindicais e um quadro técnico. Ver MANFREDI, Silvia Maria. Formação Sindical no Brasil: história de uma prática cultural. op. cit., p. 117.

³⁷ MANFREDI, Silvia Maria. Educação Sindical entre o conformismo e a crítica. op. cit., p. 110.

³⁸ Idem, p. 45.

³⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.42.

⁴⁰ ABRAMO, Laís Wendel. O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária. op. cit, p. 154.

desempenho econômico do país, assim como de que seu esforço nesse sentido não estava sendo devidamente reconhecido e recompensado.

Nesse sentido, o sindicato irá desenvolver um grande esforço na defesa dos interesses dos trabalhadores, em um primeiro momento nos dissídios salariais. Todavia, a atuação do sindicato não se resumia à demanda de reajuste salarial por ocasião da renovação dos convênios coletivos de trabalho. Procurava, igualmente, catalisar e transformar as situações vividas no interior das empresas que prejudicavam os trabalhadores em vários aspectos, com vistas a desenvolver, por um lado a “noção de direito” e, por outro, formas de defesa desses direitos, mobilizando-os na construção de um movimento de resistência coletiva aos abusos patronais e da legislação trabalhista adotada pelo regime militar⁴¹.

Ao procurar abrir um espaço de negociação, bloqueado pela legislação salarial vigente, o sindicato buscou, para explicar como transcorriam os dissídios, mobilizar cada vez mais a categoria através do jornal *Tribuna Metalúrgica*, das assembleias e das atividades educacionais. As campanhas salariais ocorridas no início da década (1970-1974) tinham como principal objetivo negociar com os patrões, para flexibilizar a política salarial em vigor. O mais importante argumento utilizado nessas primeiras campanhas era a existência de uma grande defasagem entre os reajustes salariais recebidos, o aumento do custo de vida e a lucratividade das empresas.

Por outro lado, com a inauguração da nova sede, o sindicato cumpre a promessa de criar uma escola que tivesse cursos de madureza para atender aos trabalhadores metalúrgicos. A nova escola, nomeada Centro Educacional Tiradentes (CET), em homenagem ao patrono da categoria, dá início as suas atividades em dezembro de 1973. O CET funcionava nos períodos matutino, vespertino e noturno, com classes preparatórias aos exames de madureza para o 1º e o 2º graus. Mais de 500 alunos freqüentavam o curso. As turmas funcionavam em esquema de revezamento, para atender aos metalúrgicos que trabalhavam em diferentes turnos.

De acordo com Kátia Paranhos, a criação do CET, foi uma iniciativa de membros da base sindical da diretoria como Luiz Inácio Lula da Silva e Rubens Teodoro. Eles mesmos, estudavam no nível madureza de 1º grau, assim como Djalma Bom, da Mercedes e Luis dos Santos, o Lulinha da Volks. Para a criação do CET, o sindicato contou com a ajuda de José Roberto Michellazo, militante da Ala Vermelha, o qual trabalhou como professor e também como coordenador do centro, desde sua fundação até sua extinção em 1979.

⁴¹ Idem, p. 159.

O CET constitui um veículo de educação de extrema importância, que possibilitou o encontro de professores de esquerda com o universo operário. Segundo Paranhos, além de José Roberto Michellazo, militantes de outras organizações clandestinas de esquerda, tais como a Ação Popular (AP), o Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), a Convergência Socialista (CS) e a Ala Vermelha, procuraram lecionar na escola do Sindicato dos Metalúrgicos, pois tinham como objetivo de alguma forma, fazer da educação sindical, uma prática de resistência ao avanço das forças conservadoras do regime militar⁴².

Havia, portanto, o interesse da diretoria em criar o curso de madureza para atender às demandas dos metalúrgicos de sua base, oferecendo-lhes a oportunidade de resgatar o nível da escolaridade perdida, assim como atraí-los para as atividades do sindicato. Além do curso de madureza, o CET, em convênio com a escola Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) Almirante de Tamandaré de São Bernardo, passou a oferecer também, no segundo semestre de 1974, cursos profissionalizantes.

Para as lideranças sindicais, a educação do trabalhador envolvia aspectos culturais e políticos, na medida em que propiciava as ferramentas necessárias para a compreensão das demandas da categoria, ao mesmo tempo em que demonstravam uma prática de fortalecimento da organização sindical.

Dessa forma, ao procurar avançar no desenvolvimento das práticas educativas, o sindicato organiza, em 1974, o I Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, com o objetivo de promover o debate entre a direção e os militantes da base. Os temas levantados durante a realização do Congresso, que contou com a assessoria do Dieese, possibilitou o levantamento de questões fundamentais com relação à situação do sindicalismo brasileiro e sua dependência estrutural do Estado, assim como a pouca representatividade dos sindicatos e seu distanciamento das fábricas⁴³.

As resoluções finais desse primeiro congresso reafirmam a necessidade de redefinir a estrutura sindical e reforçar a preocupação com atividades educativas, que pudessem ser utilizadas como espaços para atrair e estimular a participação dos trabalhadores em seus sindicatos. Ressaltou-se, ainda, a necessidade de encaminhar

⁴² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Op. cit., p. 66. Ver SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*, op., cit., p. 167-168 e p. 176-177.

⁴³ MANFREDI, Sílvia Maria. *Formação Sindical no Brasil: história de uma prática cultural*. Op. cit., p. 110. A autora recorreu ao documento apresentado no I Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, realizado em setembro de 1975, p. 6.

para possíveis soluções os temas debatidos no encontro⁴⁴. Para concretizar esse trabalho, e com vistas a fortalecer e ampliar a estrutura destinada a educação sindical, duas propostas foram deliberadas em sessão plenária:

- 1) Implantação e manutenção de cursos de capacitação sindical, destinados a todos os associados. Os cursos tinham como objetivo ampliar a visão do trabalhador com referência aos problemas enfrentados em seu cotidiano, propiciando conhecimentos mínimos para uma efetiva participação na vida sindical
- 2) Realização de assembleias mensais, sem caráter deliberativo, nas quais seriam esclarecidos assuntos de interesse dos trabalhadores, além de oferecer palestras proferidas por personalidades do mundo econômico, social e político do país

De acordo com Manfredi, “o que há de novo nas propostas de encontros, congressos e cursos de capacitação neste período é o surgimento de uma perspectiva de educação nascida da iniciativa dos próprios dirigentes e militantes sindicais, tendo em vista as necessidades específicas do próprio movimento”⁴⁵.

A realização do I Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo contribuiu para afirmar a importância do sindicato entre os trabalhadores e distingui-lo como “novo sindicalismo”, pois representou uma iniciativa que iniciou o estreitamento das relações entre a fábrica e o sindicato⁴⁶. Segundo Laís Abramo, “essa iniciativa apontava para o aprofundamento do trabalho de base e da democratização da entidade (...), e, além disso, o congresso representará mais um esforço de autoconhecimento dos metalúrgicos de São Bernardo e de elaboração coletiva das representações acerca da sua especificidade e identidade como categoria”⁴⁷.

Após essa digressão, que permitiu descrever brevemente a efervescência das lutas do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, durante a conjuntura opressiva dos governos militar da época, retomamos a trajetória de Renato Tapajós e sua inserção no contexto como militante de esquerda, através dos filmes que produziu.

O período passado na cadeia permitiu a Renato Tapajós e aos seus companheiros, aprofundar o contato com a literatura marxista e dos textos clássicos⁴⁸, o que possibilitou a elaboração do documento de autocrítica da Ala Vermelha. Tal

⁴⁴ MANFREDI, Sílvia Maria. Educação Sindical entre o conformismo e a crítica. São Paulo: Edições Loyola, 1986, p. 110-1.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 115.

⁴⁷ ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p.168-9.

⁴⁸ Idem, p. 35.

documento, intitulado *Autocrítica, 1967-1973*⁴⁹ é fruto de uma análise realizada pelos presos políticos, mediante a necessidade de refletir sobre os motivos da derrota. Em entrevista, Renato Tapajós afirma que a necessidade de elaboração da autocrítica não consistia em uma condenação do enfrentamento armado como forma de luta, “mas que nós estamos abandonando aquele projeto de luta armada e recomendando aos militantes que se liguem às massas, ou seja, vão morar em bairros operários, entrem nos sindicatos, façam trabalho junto às organizações de bairro (...)”⁵⁰.

Ao sair da prisão, nesse mesmo ano, Renato Tapajós se aproxima do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, por causa da realização do documentário, *“Fim de Semana”* (1975), produção da Escola de Comunicação e Artes da USP⁵¹. O filme retrata os problemas de moradia enfrentados pelas classes mais pobres, usando como exemplo a situação de alguns municípios de São Paulo. O filme mostra o esforço independente de trabalhadores que, nos finais de semana, empenham-se em construir as próprias casas e pavimentar as ruas. No processo de produção, montagem e exibição do filme, surgem problemas semelhantes àqueles identificados na produção do documentário *Universidade em Crise*, cuja tese previamente formulada, confronta-se com a realidade diversa registrada nas imagens e nas falas captadas dos estudantes. A produção do documentário *Fim de Semana* coloca novamente o cineasta frente aos mesmos dilemas com relação ao filme documentário, o qual abandonou ao optar pela luta armada nos anos anteriores.

Quando o filme ficou pronto eu fiquei profundamente chocado com o resultado na medida em que o que tinha força no filme não era a tese. Ela atrapalhava. O que conferia ao filme algum tipo de vitalidade era justamente o que corria à margem da tese. Essa experiência me levou a tentar conciliar duas coisas: de um lado estar aberto para o que está acontecendo no instante da filmagem e procurar uma visão descomprometida e propositadamente ingênua diante dos acontecimentos. E, ao mesmo tempo, ter alguma coisa capaz de nortear uma filmagem⁵².

Em entrevista⁵³, Renato Tapajós relata que a produção desse documentário o levou a se contrapor ao “documentário de tese” e constituir seu estilo profundamente

⁴⁹ Título Original PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL – ALA VERMELHA. Autocrítica, 1967-1973. Cópia doada à Eloisa Aragão Maués por Renato Tapajós, em 28/11/2007.

⁵⁰ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. Op, Cit., p 68.

⁵¹ Idem Ibidem.

⁵² Idem, p.76.

⁵³ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”. Op, cit., p.76.

marcado por militância política e pelo processo de elaboração da *Autocrítica* na Ala Vermelha. Esses primeiros filmes, produzidos em um contexto de militância, revelam os dilemas enfrentados pelo realizador, na busca por uma linguagem cinematográfica específica, que evolua em torno do contexto social retratado e seja capaz de romper com as armadilhas das formas ideológicas tradicionais desenvolvidas ao longo da história do documentário

Fim de Semana foi exibido em Santo André e na USP, e segundo o cineasta teve boa repercussão entre o público operário: “o pessoal de Santo André apreendeu do filme o que não vi em nenhum outro local ou platéia. Sacaram bastante e nas discussões eles foram bem mais longe que o filme”⁵⁴.

Na cidade de Salvador, no mesmo ano de 1975, o documentário conquistou o prêmio Vasp da Jornada Brasileira de Curta Metragem, mais o valor de vinte mil cruzeiros e duas passagens nacionais. Com esses recursos, Renato Tapajós em sociedade com Francisco Ramalho, abriu a OCA, produtora co-responsável pelas primeiras parcerias entre o cineasta e o Sindicato⁵⁵. Contudo, iremos abordar um pouco mais adiante como ocorreu o desenvolvimento dessa parceria, assim como os fatores que a possibilitaram.

Além das atividades educativas e culturais desenvolvidas pelo sindicato, as campanhas salariais conduzidas junto aos outros sindicatos da categoria, no decorrer da década de 70, também tiveram importância significativa para unificá-la. A compreensão das estratégias utilizadas pelas lideranças sindicais nas campanhas salariais e de reposição pode contribuir para revelar nessa pesquisa, como as ações no campo da educação e da cultura contribuíram para a evolução das formas de condução de tais questões pelo sindicato.

Antes mesmo da criação do Centro Educacional Tiradentes, na campanha salarial de 1971, o sindicato recorreu, na campanha salarial de 1971, a um estudo do Dieese que revelava a existência de grande disparidade salarial, principalmente nas empresas automobilísticas. Com essa iniciativa, as lideranças sindicais pretendiam resgatar a importância das campanhas salariais para unificar e mobilizar a categoria frente aos seus interesses.

Nesse sentido, a diretoria propôs um aumento único, que consistiria na aplicação do reajuste decretado pelo governo sobre o total da folha de pagamento de cada empresa, dividindo-se o resultado pelo número de empregados. Dessa forma,

⁵⁴ Entrevista com Renato Tapajós, diretor do Fim de Semana. O filme parte sempre de um dado: o salário não dá: In Movimento, 27/9/76.

⁵⁵ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991.Op, Cit.,p.68.

seriam mais beneficiados os que recebiam salários mais baixos, que teriam maiores percentuais de reajuste. Essa proposta dividiu a categoria e vários outros sindicatos metalúrgicos, assim como a Federação dos Metalúrgicos do Estado de São Paulo, os quais não concordaram com a proposta apresentada por São Bernardo. Diante deste impasse, pela primeira vez desde a instituição da política salarial do governo militar (1965), o sindicato procurou desvincular-se do processo de negociação conduzida pela Federação, promovendo um dissídio em separado⁵⁶. Entretanto, não obteve nenhum efeito prático.

Em 1972, o sindicato retomou a proposta de reajuste único sobre a folha de pagamento apresentada dois anos antes. Dividido igualmente para todas as classes de salário, significaria o favorecimento dos que recebiam os menores salários, o que implicaria um índice de 102%. O sindicato propunha que essa fórmula fosse adotada pelo conjunto dos sindicatos do interior. Porém, o processo de negociação foi encaminhado em assembléia pela Federação dos Metalúrgicos do Estado de São Paulo em nome de 34 sindicatos, inclusive os do ABC, que aprovou entre outras coisas o reajuste de 32% com base na produtividade.

Preocupados em estimular uma maior participação das bases na preparação da campanha de 1973, a diretoria realizou uma campanha entre os trabalhadores para levantar as reivindicações e suas prioridades, e definir formas de encaminhar a campanha salarial daquele ano, se em conjunto com os demais sindicatos do interior ou em separado. Essa iniciativa do sindicato sinaliza para a categoria que para obter qualquer tipo de conquista, era necessário a participação de todos⁵⁷.

⁵⁶ A negociação em separado era uma possibilidade prevista em lei. Contudo, para cumprir as exigências da lei, era necessário realizar uma assembléia com pelo menos 1/8 dos sócios do sindicato. O quorum não foi atingido e, assim, a categoria foi novamente representada pela Federação. A negociação promovida pelo Tribunal Regional do Trabalho, sem a presença dos dirigentes de São Bernardo, chegou a um acordo festejado pelos dirigentes da Federação: reajuste salarial de 18% (1,5% acima do índice oficial); mesmo reajuste para os trabalhadores admitidos após a data-base; piso salarial de Cr\$ 368,16 para os empregados maiores; comprovante de pagamento de salários fornecido obrigatoriamente pela empresa; desconto de taxa assistencial de Cr\$ 10,00 em favor do sindicato; as recomendações às empresas para facilitar a jornada de trabalho do operário estudante; e a divulgação dos comunicados sindicais. A diretoria do sindicato considerou positivos alguns itens citados, observando, no entanto, que o reajuste salarial de 18% não condizia com os índices de produtividade e lucro das empresas da região. PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., 81. A autora consultou a TM, nº 22, 1974, p.7. Ver também ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p. 157.

⁵⁷ Além das reivindicações econômicas habituais – o reajuste, um piso salarial e abono de férias – o sindicato apresentou outros itens na negociação com os patrões: descontos de 10% referente à taxa assistencial; doação das empresas de Cr\$ 10,00 por empregado para o sindicato (para a construção da nova sede); delegado sindical com estabilidade; quadro de avisos do sindicato na empresa; linha especial de ônibus em dia de assembléia do sindicato; reconhecimento da bolsa de emprego do sindicato; liberação de meio expediente para o

Apesar do resultado da campanha não ter sido o esperado, o sindicato não podia perder a legitimidade perante as bases. Assim, Paulo Vidal ressaltava a necessidade de que a classe se mantivesse mobilizada em torno das reivindicações apresentadas durante a campanha salarial. Em razão das conquistas alcançadas pelo sindicato dos metalúrgicos da capital, tais como o piso salarial, o envelope de pagamento e o uniforme gratuito, o mesmo considerava já existir uma conjuntura mais favorável para que as reivindicações fossem atendidas na campanha salarial seguinte.

Em 1974, a pauta formulada para a campanha salarial de 1974 incorporava todas as negociações apresentadas no ano anterior, ressaltando como justificativa a lucratividade, extremamente favorável da indústria automobilística nos anos precedentes. Pela primeira vez em todo esse período, a campanha de 1975 se iniciou sem a clareza de qual seria o índice decretado pelo governo, já que tinham havido mudanças nos cálculos para os reajustes. Isso levou a diretoria do sindicato a convocar toda a categoria, pois percebia que tudo dependeria da disposição demonstrada pelos próprios trabalhadores⁵⁸.

O outro ponto estratégico de condução da campanha salarial continuava a ser a possibilidade de negociar em separado. A primeira assembléia, em janeiro de 1975, não deu quórum necessário para um encaminhamento legal independente da Federação, que assim assumiu a representação dos metalúrgicos de São Bernardo. A diretoria do sindicato recusou-se a encaminhar a discussão da pauta apresentada pela FIESP e pela Federação, pois a seu ver faltava legitimidade, já que não havia sido decidida em assembléia suficientemente representativa. Somente na campanha de 1976 o sindicato conseguiria fazer valer seus direitos, através de um encaminhamento independente da Federação.

Em fevereiro de 1975, foram realizadas novas eleições sindicais. Pela primeira vez na sua história não havia chapa de oposição e a chapa única, apresentada como de continuidade da gestão que se encerrava, recebeu 97% dos votos. No lugar de Paulo Vidal, assumia a presidência do sindicato Luis Inácio Lula da Silva.

No CET, José Roberto Michelazzo, incentivado por alguns trabalhadores, contribuiu para a criação do Grupo Ferramenta de Teatro. A primeira apresentação do

dirigente para sindical não afastado da produção; comissão partidária composta por representantes de empregados e empregadores nas empresas com mais de mil empregados, para decidir sobre litígios internos. No entanto, mais uma vez os empresários se recusaram a negociar, e o resultado do dissídio, julgado pelo TRT para o conjunto dos 34 sindicatos representados pela Federação, foi um reajuste salarial de 18%, seguindo o índice oficial do governo, piso salarial de 10% sobre o salário mínimo regional para todos os integrantes da categoria e desconto da taxa assistencial. ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p. 162.

⁵⁸ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op., cit., p. 187.

grupo ocorreu em abril de 1975, e a segunda, na festa da posse da nova diretoria, presidida por Lula, no mesmo ano. Na ocasião, o grupo apresentou duas comédias de Martins Pena: *O Caixeiro da Taverna* e *Quem casa quer casa*. De acordo com Kátia Paranhos, a *Tribuna Metalúrgica*, nº 28, ressaltou que a apresentação foi feita pelo grupo formado e mantido pelo sindicato, como parte de suas atividades culturais e constituído por associados da entidade⁵⁹.

A chegada de Lula à presidência dava-se no contexto de um conflito interno à diretoria do sindicato. Entre 1973 e 1974, as diversas paralisações ocorridas em São Bernardo nas seções mais qualificadas das grandes empresas, além de provocarem forte pressão sobre os patrões, o que possibilitou conquistas que não haviam sido obtidas de outra forma, produziram também mudanças significativas na orientação política do sindicato. As paralisações haviam ocorrido sem o direcionamento e, muitas vezes, sem o conhecimento do sindicato.

O presidente Paulo Vidal não encarou com entusiasmo tais iniciativas, pois segundo ele, punham em risco toda a atividade sindical e a segurança pessoal dos trabalhadores. Desse modo, empenhou-se para uma retomada do controle da resistência operária por parte do sindicato, direcionando essas energias para as campanhas salariais e desestimulando as mobilizações autônomas nas empresas. Entretanto, essa posição de Vidal, provocou uma profunda inquietação, em parte da diretoria, principalmente nos diretores que trabalhavam nas fábricas em questão. Estes entendiam, por um lado, que as lutas poderiam estreitar o vínculo com as bases e fortalecer esses movimentos e, por outro, que as ações do sindicato deveriam ir ao encontro dos interesses e necessidades dos trabalhadores.

O resultado principal deste conflito foi a criação, dentro da diretoria, do Conselho de Coordenação do Trabalho de Base (CCTB) – fruto do I Congresso dos Metalúrgicos, realizado em 1974. O principal objetivo do CCTB era dirigir o trabalho dos diretores de base e abrir no sindicato um espaço de atuação para uma ampla camada de trabalhadores ativos em suas fábricas. O conselho tornou-se um importante local de articulação sindical de uma prática sindical nova que contribuiu para a ascensão de Lula à presidência da entidade⁶⁰.

Ao assumir a presidência do sindicato, a nova diretoria encabeçada por Lula tomou algumas medidas importantes, tais como o fortalecimento do CCTB e a reorientação dos serviços assistenciais do sindicato, na tentativa diminuir a importância do seu papel na estrutura. Desse modo, é aprovada em assembléia a

⁵⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 262.

⁶⁰ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op., cit., p. 293.

extinção do Posto de Abastecimento de Gêneros Alimentícios e a construção, no seu lugar, de uma escola profissionalizante com o objetivo de promover a valorização profissional da categoria. Além dessas medidas, o jornal do sindicato passa a divulgar várias críticas ao assistencialismo e amplia o Departamento Jurídico com a contratação de advogados.

Em depoimento dado a Laís Abramo, Lula descreve como a nova diretoria começa a construir a reorientação da linha de atuação sindical, a partir de 1976:

Quando nós tomamos posse em abril de 1975 a gente tinha muitos problemas internos (...). O Sindicato ainda era bastante formal, ainda era muito prestador de assistência médica e sem um dimensionamento político claro para a categoria (...). Nós começamos a descobrir que só tinha sentido a gente fazer sindicalismo se a gente pudesse passar um pouco mais de responsabilidade para a classe trabalhadora (...). Quando o trabalhador chegava no sindicato procurando solução para um problema, a gente jogava dois problemas nas costas dele.

A gente dizia que o sindicato poderia resolver o problema dele de uma forma individual, mas que não iria solucioná-lo definitivamente: em outra empresa ele ia ter aquele mesmo problema, na seção dele centenas de trabalhadores também, mesmo que o dele fosse resolvido, e por isso mesmo era preciso encontrar uma forma de resolver aquilo coletivamente. (...) A gente fazia ele voltar para a fábrica com a idéia de que, se ele quisesse, e junto com os companheiros dele, ele poderia resolver definitivamente aquele problema, e não ficar procurando o Departamento Jurídico do Sindicato a cada empresa que ele arrumasse um trabalho novo⁶¹.

A ascensão de Lula à presidência do sindicato dava-se em um quadro diferente da conjuntura política e social anterior, que beneficiou significativamente tanto a organização, quanto os resultados obtidos na campanha salarial de 1976⁶².

⁶¹ ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p. 172. Declaração de Lula, concedida ao do jornal *Em Tempo*, nº 0, novembro de 1977.

⁶² A partir de 1973, revelam-se as primeiras respostas mais articuladas e visíveis da sociedade civil, em resistência a extrema violência exercida pelo regime militar, através da luta articulada em alguns setores da sociedade, tais como os estudantes, os intelectuais e parte da igreja, pelo respeito aos direitos humanos e pela liberdade de expressão. Uma das mais expressivas manifestações, que significou um marco nesse sentido, foi a missa celebrada por dom Evaristo Arns, cardeal-arcebispo de São Paulo, no dia 30 de março, em homenagem ao estudante de geologia da Universidade de São Paulo, Alexandre Vanucchi, assassinado pela Operação Bandeirantes (OBAN). Em 1975, a morte do jornalista Vladimir Herzog, gerou um movimento de manifestação pública e coletiva, em repúdio à ação repressiva do Estado, que marcou um novo momento de inflexão na luta contra a ditadura militar. Vários setores da sociedade fizeram-se representar, o que demonstrou a possibilidade de um enfrentamento coletivo para tolher o poder repressivo do Estado. Ver EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na*

Naquele ano, mais uma vez, o sindicato organizou-se para o cumprimento do ritual legal exigido pela negociação em separado. Desta vez, o quorum foi atingido em assembléia realizada em janeiro deste mesmo ano. A legislação havia sido cumprida até mesmo antes do prazo fixado e com isso estava garantida formalmente a possibilidade de negociar em separado. Apesar da posição do sindicato de São Bernardo ter sido desprezada mais uma vez pela Federação, a diretoria insistiu em suas reivindicações, recorrendo ao Tribunal Superior do Trabalho e culminou por atendida. Alcançou, assim, sua primeira vitória significativa em todo aquele período e ressaltou a importância da luta sustentada nos últimos três anos, possibilitando a construção de um espaço próprio de negociação e reivindicação.

Todavia, de acordo com Sader, se os primeiros resultados obtidos através das negociações trabalhistas evidenciam a persistência do sindicato em valorizar todas as possibilidades legais para afirmar os direitos dos trabalhadores e sua capacidade de catalisar e potencializar seus interesses, não significa que estes resultados possam ser explicados apenas pelo trabalho árduo da diretoria e de seus advogados. A abertura de um espaço real de negociação entre a diretoria do sindicato e os empresários, também, está diretamente vinculada às medidas políticas de “distensão”⁶³, iniciados no governo do General Geisel e as ações de resistência dos trabalhadores no interior das fábricas⁶⁴.

Como mostra de seu crescente interesse no campo cultural, em 1976, o Sindicato dos Metalúrgicos inaugura o Departamento de Cultura, com a palestra de Valter Barelli, então diretor técnico do Dieese. O novo departamento tinha como objetivo desenvolver atividades de cunho cultural e educativo, visando fortalecer a

Grande São Paulo – 1977 / 1984. Tese (Doutorado) – São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1994, p. 75-80.

⁶³ A nomeação, em 1974, do general Ernesto Geisel, como terceiro presidente militar, inicia-se um processo de “distensão” política. Conforme depoimento de Geisel, citado por Abramo, “a ‘distensão’ era um projeto de remodelação do Estado e de suas relações com a sociedade civil, principalmente com suas elites, na tentativa de antecipar-se à crise política que se anunciava a partir do fim da fase dourada do milagre econômico”. Desse modo, as eleições parlamentares de 1974 significavam um ponto importante no projeto de Geisel, para recuperar a legitimidade necessária, fortalecendo o ARENA, partido governista, para encaminhar as reformas pretendidas. Entretanto, o resultado majoritariamente oposicionista fortalece o partido de oposição (MDB), revelando a insatisfação da população, principalmente nos bairros populares das cidades mais industrializadas do país, e pode ser considerada a primeira manifestação ampla, massiva e abertamente política de oposição à ditadura ocorrida desde 1968. As eleições controladas e bipartidárias, resultado da destruição arbitrária dos partidos políticos existentes até 1966, passam a partir desse momento a ter um caráter plebiscitário em que o regime passava a ser colocado em julgamento. Ver ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. op. cit., p.186-187. Ver depoimento prestado pelo General Ernesto Geisel ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC.

⁶⁴ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op., cit., p. 288.

formação política dos trabalhadores. Dessa forma, o sindicato centralizava suas atividades culturais para incentivar a participação de seus sócios e dos alunos do CET⁶⁵. A implementação do departamento cultural permitiu a realização de diversos eventos, dentre eles, a exibição de filmes, como o *Meu ódio será sua herança* (EUA, 1968) e *Ver-te-ei-no inferno* (1970), de Martin Ritt, “sobre trabalhadores que ingressam na clandestinidade e se transformam em terroristas numa mina na Pensilvânia”⁶⁶.

Segundo Maria Carolina Granato da Silva, além da exibição de películas no espaço do sindicato, o jornal da entidade costumava comentar a programação de cinema da cidade, indicando alguns filmes e denunciando a falta de qualidade de outros⁶⁷. Estes fatores e a produção do curta-metragem *Fim de Semana* (1975), possibilitaram que Renato Tapajós fosse convidado para dar um curso de formação de espectadores no Museu Lasar Segall.

Segundo relata Tapajós, no livro *Em busca do Povo Brasileiro*, de Marcelo Ridente, o objetivo do curso era preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes⁶⁸. Esse primeiro curso ocorreu em 1976 e foi oferecido basicamente para estudantes. Em decorrência do sucesso obtido, o museu organizou um segundo curso, cujo público era formado por dirigentes do Sindicato de São Bernardo do Campo trazidos por José Roberto Michelazzo. Mais uma vez o resultado do curso foi positivo, o que possibilitou a realização de um terceiro curso, mas agora na sede do Sindicato e patrocinado pelo Museu Lasar Segal. Tapajós, em entrevista a Ridente, relata que foi necessário realizar um levantamento sobre as preferências fílmicas dos dirigentes para a elaboração desse curso:

Nesses cursos exibíamos um longa e depois fazíamos um debate. Lá no sindicato, como a gente estava entrando em um outro território, fez-se toda uma pesquisa, tabulação de dados, para ver o que a gente tinha que mostrar para eles. Qual era o longa, o gênero de filme que teria mais apelo. E não deu outra, era o bom e velho banguê-banguê. Isso já é no começo de 1977⁶⁹.

A experiência bem sucedida do curso possibilitou o surgimento da idéia de fazer um filme na instituição sindical, por iniciativa da diretoria, então composta por

⁶⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Op. cit., p.85.

⁶⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 263.

⁶⁷ SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991*. Op. Cit., p. 81.

⁶⁸ RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 341.

⁶⁹ Idem, p. 342.

Lula e Djalma Bom. Entre 1977 e 1978, o sindicato continua a investir nas atividades culturais e produz o seu primeiro documentário *Acidente de Trabalho* (1977), realizado por Renato Tapajós. O dos acidentes de trabalho, a partir da perspectiva do trabalhador, sendo o principal prejudicado e a grande vítima das ocorrências. De acordo com Ridente, “o resultado foi tão bom em termos de resposta de público, que outros filmes começaram a ser produzidos na sequência”⁷⁰.

A escolha pelo tema do filme surgiu porque, desde o início da década, a incidência dos acidentes de trabalho era uma preocupação constante por parte das lideranças sindicais. Através de seu jornal, o sindicato de São Bernardo denunciava constantemente a insegurança e a insalubridade existentes nos locais de trabalho, assim como o aumento das doenças profissionais⁷¹.

Segundo Abramo, em 1974 e 1976, o Brasil conquistou o título de campeão mundial de acidentes de trabalho, de acordo com o estudo realizado pela Pontifícia Comissão de Justiça e Paz, a proporção de acidentes por dias úteis de trabalho vinha aumentando 10% ao ano naquele período. “O estudo indica que os acidentes decorriam não apenas de problemas nas condições técnicas de segurança no trabalho, mas também estava fortemente associado às prolongadas jornadas de trabalho, (...) o tempo dos deslocamentos, a subnutrição e o próprio nível de saúde”⁷².

Em setembro de 1976, o sindicato realiza com a ajuda do Dieese⁷³, o II Congresso dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. O que possibilitou reiterar o objetivo que havia orientado a realização do I Congresso dois anos antes: “reunir as bases, que, mais que ninguém, sentem e vivem os problemas do momento, desde os específicos de cada empresa, até os do conjunto da classe”⁷⁴.

O congresso contou com a participação de cerca de 400 trabalhadores representantes dos companheiros das fábricas, os quais discutiram os problemas referentes à categoria e às questões nacionais. As conclusões do II Congresso incidiram sobre os seguintes aspectos: questões salariais, horário de trabalho, férias e descanso semanal, condições de trabalho, garantias sindicais e assistências aos trabalhadores. De acordo com Paranhos, o II Congresso constituiu-se, inclusive em

⁷⁰ Idem, Ibidem.

⁷¹ ABRAMO, Laís Wendel. O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária. op. cit., p. 118.

⁷² Idem, p. 117.

⁷³ Idem, p.89.

⁷⁴ Idem, p. 177. Ver TM, nº 36, 1976 – trecho retirado de um artigo escrito por Lula, então presidente da entidade, a respeito da realização do IIº Congresso.

modelo para diversos congressos de metalúrgicos, químicos, marceneiros e outras profissionais⁷⁵.

A realização dos congressos e das campanhas salariais, juntamente com as iniciativas no campo da educação e cultura, demonstram uma orientação ideológica conduzida pelas lideranças e militantes sindicais, que evidencia a constante busca em mobilizar e atrair os trabalhadores, na tentativa de construção de unidade do segmento.

Em junho de 1977, o sindicato publica, em seu jornal *Tribuna Metalúrgica*, um balanço das atividades da entidade referentes ao ano de 1976. Esse relatório procurava realizar uma síntese de todo o trabalho desenvolvido por ocasião da campanha salarial de 1976, no CCTB, em cultura e recreação e durante o II Congresso dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

A campanha salarial de 1977 não se diferenciou muito dos anos anteriores. Além das reivindicações de reajuste superior ao índice oficial, enfatizou-se o salário-substituto, como uma forma de diminuir a rotatividade no emprego e que, apesar de aprovado no julgamento do TST em 1976, não havia, ainda, sido colocado em prática pelas empresas. Uma vez mais, a negociação com os patrões não chegou a nenhum acordo.

Não obstante, é na campanha de reposição salarial desse mesmo ano, que um dado novo irá alterar, substancialmente, a qualidade das condições de desenvolvimento da luta sindical e tornar-se-á um dos antecedentes para a eclosão das greves em 1978. O que possibilitou esse salto de qualidade foi a divulgação, pela imprensa, de dados que evidenciavam a manipulação, realizada em 1973 pelo ministro da Fazenda, Delfim Neto, dos índices oficiais de aumento do custo de vida, que teria acarretado uma perda salarial de mais de 30% para algumas categorias de trabalhadores. Os sindicatos imediatamente se mobilizaram, solicitando ao Dieese o cálculo preciso de perda salarial ocorrida em razão da manipulação dos dados. Para o sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, a perda havia sido de 34,1%⁷⁶. A divulgação desse percentual possibilitou ao sindicato desencadear um processo de mobilização para que o assunto fosse discutido em assembléia⁷⁷.

Na ocasião, o movimento sindical de São Bernardo soube neste momento potencializar a sua possibilidade de expressão social em decorrência da conjuntura de

⁷⁵ Idem, p. 89.

⁷⁶ Consultei ABRAMO, Laís. Op. cit., 1986, p. 193-194. PARANHOS, Kátia. Op. cit., 1999, p. 92-93. MOISÉS, José Álvaro. Op. cit., 1982, p. 82.

⁷⁷ Segundo Rainho e Borges está assembléia realizou-se no dia 2 de setembro, na sede do sindicato e 2.780 trabalhadores compareceram e assinaram o livro de presença. Ver RAINHO, Luis Flávio; BARGAS, Osvaldo. op. cit., p. 40. In PARANHOS, Kátia. op. cit., 94.

crise do regime militar, agravada pelos acontecimentos no decorrer do ano de 1977. Pela primeira vez, desde 1968, em resposta à reorganização e fortalecimento do movimento de oposição partidária, o Congresso Nacional foi fechado, o que resultou em um acirramento da tensão entre o Governo e a sociedade civil. Preocupado com as eleições parlamentares de 1978, o governo impõe uma reforma eleitoral, conhecida como o “Pacote de Abril”, para evitar a repetição da derrota eleitoral de 1974 e garantir a maioria no colégio eleitoral que elegeria o sucessor de Geisel.

Entretanto, essa medida não foi bem sucedida, aprofundando a crise de legitimidade do regime frente à sociedade civil. Sem que ocorresse desde 1968, a sociedade reivindicará, através de manifestações, o fim imediato da ditadura militar. Nesse processo, o movimento estudantil cumpriu um importante papel, ao travar a luta em resposta à repressão contra os operários e estudantes no 1º de maio daquele ano. De acordo com Abramo, pela primeira vez em quase uma década, as manifestações ganharão a qualidade de um movimento de massas e serão capazes de recuperar o espaço público como local de manifestação política. Apesar da ausência orgânica do movimento sindical no cenário de contestação ao regime, a conjuntura de crise terá sobre ele significativa incidência⁷⁸.

O caráter massivo das manifestações estudantis, a conjuntura de crise política, o clima geral de insatisfação e o encaminhamento dado na campanha de reposição salarial em 1977 irão operar como elementos potencializadores, os quais contribuirão para multiplicar a disposição de luta dos trabalhadores contra a opressão e formas de exclusão vivenciadas no interior das fábricas. Estes elementos irão, igualmente, promover uma revisão das ações do sindicato, no que diz respeito às formas de encaminhamento das reivindicações da categoria. O que, por sua vez, em março de 1978, levou o sindicato a questionar a própria estrutura sindical no momento de encaminhar a campanha pelo reajuste salarial. Em assembléia, a diretoria aprovou uma resolução que rompia com a rotina dos dissídios. Encorajados pela experiência adquirida ao longo de toda a década, os metalúrgicos de São Bernardo, irão buscar um acordo diretamente com os patrões, alegando que as negociações eram uma farsa que sempre acabavam em dissídio.

Depois de explorar ao máximo, durante vários anos consecutivos, as possibilidades das campanhas salariais para expressar e lutar pelas suas reivindicações apresentadas pelos trabalhadores, o sindicato mobiliza a categoria para formas mais radicais de luta. Lula, reeleito presidente do sindicato, em fevereiro deste

⁷⁸ ABRAMO, Laís. O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária.op. cit., p. 189.

mesmo ano, enfatiza nas páginas do jornal *Tribuna Metalúrgica*, a importância e o destaque adquirido pelo sindicato nos anos anteriores, em função da inovação dos métodos de ação sindical, os quais haviam chamado a atenção da opinião pública e renovado a possibilidade de transformação da estrutura sindical.

Por outro lado, as lideranças sindicais percebiam o desgaste oriundo dos encaminhamentos jurídicos nos últimos anos. Desse modo, procurou incentivar as ações de resistência e protesto que já ocorriam dentro das fábricas – como, por exemplo, a operação tartaruga – fora, portanto, dos limites institucionais legais da vigente, como única possibilidade de romper essa situação.

Nessa diretriz, no dia 12 de março, foi aprovada por unanimidade em assembléia a proposta da diretoria de não apresentar qualquer índice de reajuste salarial e, ao mesmo tempo solicitar a abertura de negociações diretas com os patrões. Os trabalhadores não estavam dispostos a aceitar, mais uma vez, a negação de suas reivindicações. No dia 30 de março, antes da divulgação do índice oficial de reajuste, os operários de três seções da Mercedes paralisaram o trabalho em protesto contra os aumentos concedidos arbitrariamente pelas chefias à alguns trabalhadores. Para reprimir o movimento, a empresa demitiu 17 operários como responsáveis pela paralisação. No começo de abril o dissídio foi julgado, definindo a aplicação do índice oficial de reajuste de 39%, o que gerou a paralisação de 400 trabalhadores no início do mês maio, só que agora na Ford⁷⁹.

O sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, evidentemente não ficou alheio às greves de maio daquele ano, já que seus próprios dirigentes faziam frequente referencia a ações mais radicais, inclusive a greve, como única forma de obrigar os patrões a ouvirem as reivindicações dos trabalhadores. O sindicato não foi responsável pela organização da onda grevista, por um lado para se preservar legalmente, por outro por falta de experiência no assunto. No entanto, ao ser convocado pelos trabalhadores, assume a condição de intermediário nas negociações com os patrões⁸⁰.

Além do impacto em outros setores da sociedade, a luta dos operários ameaça a política econômica do regime militar, a qual só concedia aumentos salariais na época de dissídios controlados pelo Estado. Ao forçarem as grandes empresas a conceder aumentos extras de salários às categorias de trabalhadores que estivessem submetidos ao arrocho salarial dos últimos 14 anos, os operários inauguram um

⁷⁹ Idem, Ibidem.

⁸⁰ MOISÉS, José Álvaro. *Lições de liberdade e de opressão: os trabalhadores e a luta pela democracia*. op. cit., p. 124.

processo de negociação direta entre eles e os patrões, o qual não estava previsto na legislação vigente.

Entretanto, outro aspecto importante dessa experiência, diz respeito a condução das negociações realizadas pelo sindicato de São Bernardo, que evidenciou o colapso da velha estrutura sindical corporativista e ressaltou para a classe trabalhadora os novos rumos do sindicalismo no país. Assim descrita por Moisés:

Através das reuniões e assembléias de fábrica, os dirigentes sindicais ou os “delegados” de fábrica – que atualmente são, em geral, indicados pelas direções sindicais - tomaram conhecimento da disposição da massa de continuar ou não a greve, conforme fossem as condições e os termos de acordo que iam sendo propostos pelos empresários. Operou, por força dos rumos originais tomados pelo movimento, em 1978, um claro exercício de democracia direta, em que os representantes da classe, os dirigentes sindicais, atuaram sob impulso e direção da massa de trabalhadores⁸¹.

A experiência gerada com esse primeiro movimento grevista possibilitou ao sindicato verificar, em suas bases, a capacidade de organização e luta dos trabalhadores do ABC. No entanto, o mesmo reconhecia que a atuação dos diretores de base ocorria de forma muito isolada. Por esse motivo, organizou-se para intervir no conflito a partir da situação particular de cada empresa, no momento em que a greve já havia se configurado, e procurando chegar às convenções coletivas de trabalho com os diversos sindicatos patronais. O movimento grevista potencializou as possibilidades de negociação coletiva para romper com as freqüentes recusas patronais, vivenciadas nos anos anteriores e promover a unidade da categoria, mesmo que isso significasse reduzir as conquistas imediatas de alguns de seus setores mais avançados⁸².

O ano de 1978 foi decisivo para o sindicato de São Bernardo, na medida em que suscitou o levantamento de profundas discussões nos rumos do sindicalismo brasileiro. A greve de maio daquele ano mobilizou as lideranças sindicais, assim como os intelectuais e viabilizou uma série de produções teóricas, boletins e depoimentos. Contribuiu, igualmente, para a organização, em outubro, do III Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo, realizado em sua colônia de férias no Guarujá, com a presença de, aproximadamente, 400 participantes, dentre operários e intelectuais.

⁸¹ Idem, p. 125.

⁸² ABRAMO, Laís Wendel. O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária. op. cit., p. 250.

De acordo com Kátia Paranhos, para a preparação do congresso, cujo tema foi estrutura sindical brasileira, o sindicato promoveu uma série de palestras transcritas no roteiro abaixo:

- Dia 1/9, às 19 horas, sobre Comissões de Fábrica, com o professor Francisco Weffort.
- Dia 6/9, às 19 horas, Unidade e Pluralidade Sindical, com o dr. Almino Afonso.
- Dia 13/9, às 19 horas, sobre a estrutura Econômica e Estrutura Sindical, com o professor Chico de Oliveira.
- Dia 15/09, às 19 horas, sobre Sindicalismo no Brasil e sua Evolução Histórica, com o professor Albertino Rodrigues.
- Dia 20/9, às 19 horas, sobre Sindicatos Europeus e Americanos, com o professor Leôncio Martins.
- Dia 22/9, às 19 horas, sobre Transformações no Sindicato Brasileiro, com a socióloga Annez Andraus Troyano.
- Dia 27/9, às 19 horas, sobre Sindicato Latino-Americano, com a professora Maria Hermínia.
- Dia 29/9, às 19 horas, sobre Liberdade e Autonomia, com conferencistas e debatedores do sindicato.
- Dia 4/10, às 19 horas, Convenção Coletiva, com conferencistas e debatedores do sindicato⁸³.

Cabe ressaltar que o congresso contou com a presença de líderes sindicais de outras categorias e estados, assim como metalúrgicos pertencentes a outros sindicatos. Ao promover o encontro entre o movimento operário e vários setores da sociedade, o sindicato de São Bernardo propicia uma experiência determinante no desenvolvimento das resoluções do congresso. Resoluções estas intituladas “*Eis o projeto do novo sindicalismo*” e que continham os seguintes tópicos: autonomia e liberdade sindical; contrato coletivo; a Convenção 87 da OIT (Organização Internacional do Trabalho) deve ser obedecida; o pleno exercício da greve; unidade e pluralidade sindical; central única de trabalhadores; comissões de empresas e delegados sindicais, eleições sindicais diretas e fim do imposto sindical⁸⁴.

Outra importante iniciativa do sindicato constituiu-se em realizar, nos dias 21 e 28 de janeiro de 1978, do I Congresso de Mulheres Metalúrgicas. De acordo com Kátia Paranhos, das 800 operárias inscritas (10% das quase 8 mil metalúrgicas de São Bernardo e Diadema, à época) participaram somente 300 empregadas de 39 empresas, isso devido a ameaça de dispensa que muitas sofreram ou então porque nos dois sábados do encontro, muitas empresas, no intuito de boicotar a participação

⁸³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 165.

⁸⁴ Idem, 166.

de suas operárias, marcaram a “compensação” pelo feriado de segunda-feira de carnaval⁸⁵.

A realização do I Congresso de Mulheres Metalúrgicas gerou o segundo filme de Renato Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, intitulado *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978). De acordo com a diretoria do sindicato, o congresso teve como objetivo principal “integrar a mulher operária na luta sindical de toda a categoria (...), a organização da mulher na empresa e sua participação no sindicato devem constituir os próximos passos da categoria metalúrgica”⁸⁶. Desse modo, as lideranças sindicais pretendiam denunciar as más condições de trabalho, os baixos salários, as pressões de chefias, a discriminação proposital e maus-tratos morais, e até situações difíceis como o controle ao banheiro

Ao final do congresso, algumas conclusões foram fundamentais para a inserção das demandas específicas da mulher metalúrgica na pauta geral de reivindicações da categoria, tais como: igualdade de remuneração entre o trabalho feminino e masculino; eliminação da discriminação de idade e cor; melhoria das condições gerais de trabalho para todos os operários; creches, escolas-parques; oposição ao trabalho noturno⁸⁷.

Após esse a realização deste curta-metragem, o cineasta Renato Tapajós realiza, *Teatro Operário* (1978). O filme intercala cenas do ensaio da peça *Eles Crescem e Eu Não Vejo* com depoimentos de seu autor, Expedito Baptista⁸⁸, um dos fundadores do Grupo Ferramenta de Teatro, o qual, antes de se tornar diretor do Sindicato em 1978, além de ator tornou-se autor.

O filme acima citado não foi produzido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Tapajós conseguiu o seu financiamento por ter participado de um concurso promovido pela Funarte, sobre manifestações artísticas. Posteriormente, o filme foi distribuído pela Embrafilme.

A condução do processo para a deflagração da greve em 1979 confirmou a representatividade do sindicato perante os trabalhadores do ABC, o qual recebeu definitivamente a confiança dos mesmos para conduzir as negociações com o patronato e legitimou suas lideranças autênticas, as quais se apresentavam como

⁸⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 121.

⁸⁶ Idem, p.122. Ver TM, n. 45, 1978, p. 8.

⁸⁷ Idem 123.

⁸⁸ Aluno do CET, em 1977, Batista, que freqüentava os cursos de cinema ministrados por Renato Tapajós no departamento cultural do sindicato e assistia às apresentações de peças em São Paulo, escreveu sobre o que falava de perto a sua sensibilidade, ou seja, precisamente sobre aquilo que estava impregnado de experiência vida. Ver SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991*. Op. cit., p. 94.

porta-voz da categoria frente ao regime militar. Após as negociações chegarem a um impasse, os metalúrgicos deflagram a greve em todo o ABC paulista. Diferentemente das greves de 1978, não foi uma série de paralisações desencadeadas dentro das fábricas ante as máquinas paradas, mas uma greve geral da categoria, centralizada no sindicato. Desse modo, evitava-se possíveis represálias das empresas contra os operários.

Na greve de 1979, portanto, o processo foi o oposto. As paralisações foram deflagradas a partir da iniciativa das direções sindicais, que levaram a questão à assembléia de trabalhadores no momento do dissídio, em uma clara demonstração de que não desejavam mais participar passivamente do processo de negociação. As assembléias realizadas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, logo se transformaram em grandes manifestações de massa, e garantiram o caráter democrático da decisão de ir à greve. Contudo, dessa vez, a sua deflagração se apoiou na capacidade de mobilização e direção do sindicato que, a partir de então e até a intervenção do Estado, conduziu as negociações com os empresários e determinou os rumos do movimento.

Durante o processo grevista de 1979, Lula e outras lideranças sindicais convocam, através do Departamento Cultural, Renato Tapajós para gravar todos os acontecimentos da greve. Assim, o cineasta realiza seu quarto filme junto ao sindicato, intitulado *Que Ninguém, Nunca Mais, Ouse Duvidar da Capacidade de Luta dos Trabalhadores* (1979). As lideranças sindicais pretendiam utilizar o filme como instrumento de mobilização durante o período de trégua de 45 dias, decretado pela categoria, após a intervenção no sindicato. No mesmo ano, Renato Tapajós começa a filmar *Linha de Montagem*, cuja pré-estréia, amplamente divulgada pelo departamento cultural, será exibida somente em 13 de abril de 1982, no espaço próprio do sindicato e contou com a presença de Luís Inácio Lula da Silva, Renato Tapajós e Chico Buarque de Holanda, este último autor da trilha sonora do filme⁸⁹.

A greve deslocou-se das fábricas e ocupou as ruas das cidades do ABC. O Estádio da Vila Euclides, hoje Estádio 1º de Maio, no centro da cidade de São Bernardo, transformou-se naquele momento em cenário da greve. Cedido pelo então prefeito Tito Costa, o estádio transformou-se no ponto de reunião dos trabalhadores de São Bernardo. Em São Paulo, o Tribunal Regional do Trabalho (TRT) julga a greve ilegal e a polícia aumenta a repressão aos piquetes. Independente da decisão do TRT,

⁸⁹ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. Op. cit., p. 281.

os metalúrgicos do ABCD decidem em novas assembleias, por unanimidade, que a greve continuaria até a vitória das reivindicações.

A intervenção federal nos sindicatos é decretada e o presidente Luis Inácio Lula da Silva é destituído. As assembleias não podendo mais ocorrer no Estádio da Vila Euclides, levam os metalúrgicos, em um ato de resistência à intervenção no sindicato e à repressão policial, a ocupar o Paço Municipal. Em uma assembleia que reuniu os sindicatos de São Bernardo, Santo André e São Caetano, os metalúrgicos decidem parar a greve temporariamente, aceitando o acordo de trégua de 45 dias para negociar com o patronato três pontos anunciados por Lula: devolução dos sindicatos aos trabalhadores; pagamento integral dos dias parados e o não desconto dos 11% de aumento, conquistados nas greves de 1978⁹⁰. No término do prazo da trégua, as lideranças sindicais propõem à assembleia a aceitação de um acordo com os patrões, que previa um reajuste de 63% e convencem a categoria de não voltar à greve, pois consideravam que a sua retomada implicaria em um enfrentamento com o regime, para o qual não estavam preparados⁹¹.

Com início das grandes greves, a partir de 1979, os dirigentes de São Bernardo percebem claramente a necessidade de desenvolver um projeto de organização da base, que incluía o jornal, os congressos e cursos, as atividades culturais e os cursos de capacitação sindical. Em função da intervenção federal no sindicato, durante a greve de 1979, os líderes sindicais propuseram a criação do Fundo de Greve, “para dar uma retaguarda maior nas lutas futuras contra os patrões exploradores e seu governo opressor”⁹². Dentre os objetivos a serem seguidos pela Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, nome oficial do fundo de greve, pode-se destacar, por exemplo, promover atividades nos bairros para arrecadar fundos, apoiar outras categorias, motivar a internacionalização da solidariedade entre os povos e efetivar debates nos bairros e no interior das fábricas.

A principal importância do Fundo de Greve é que ele formalizou, através de uma entidade oficialmente reconhecida, práticas de resistência que ocorriam desde o início da década de 70 nos bairros operários. De acordo com Vera Silva Telles, a exclusão política provocada pelo regime militar “parecia fazer dos bairros lugares possíveis de atuação operária”⁹³. Nesse sentido, o Fundo de Greve se constituiu como uma entidade composta por diversos setores dos movimentos sociais, mantendo

⁹⁰ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.180.

⁹¹ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op., cit., p. 307.

⁹² Idem, 267.

⁹³ TELLES, Vera Silva. A experiência do autoritarismo e práticas instituintes: os movimentos sociais em São Paulo nos anos 70. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1985. p. 44.

inclusive autonomia em relação ao sindicato de São Bernardo. Nos anos de 1979-1980, uma vez destituídos pelo regime militar da direção da entidade sindical, seus líderes “colocaram em pé um movimento sindical livre e alternativo ao sindicato oficial, nucleado numa associação civil conhecida como Fundo de Greve”⁹⁴.

Além de promover a arrecadação e a distribuição de alimentos e remédios, o Fundo de Greve, durante o período já citado, organizou shows, palestras e cursos. Mas, o principal agente divulgador do fundo foi o Grupo Forja. Formado por filhas de operários, tanto associados como não, ao sindicato de São Bernardo, os quais alguns deles já haviam participado do extinto Grupo Ferramenta de Teatro, tinham como objetivo “realizar um trabalho cultural a partir do sindicato, que além de ser uma opção de lazer, pudesse também contribuir para o crescimento e avanço da consciência da classe operária”⁹⁵.

No entanto, apesar de todos esses progressos, a disposição grevista da campanha salarial de 1980 seria ainda maior. O movimento do ano anterior havia adquirido uma conotação política, além da econômica, o qual acentuar-se-ia na campanha de 1980. No momento em que a greve foi decretada, a categoria demonstrou ter alcançado um nível excelente de organização, o que possibilitou a intensa preparação desenvolvida pelo sindicato nas fábricas, nos bairros e em assembleias, redundando, sem a presença de piquetes, na paralisação da maioria das empresas.

Os metalúrgicos de São Bernardo permaneceram quarenta e um dias em greve, enfrentando a intransigência do governo, o qual pediu ao tribunal que decretasse a ilegalidade do movimento. Julgando-se incompetente para tanto, o Tribunal propôs um reajuste que significaria importante ganho econômico para os trabalhadores. A categoria recusou a proposta, porque considerava que suas reivindicações principais deveriam proporcionar alterações de qualidade nas próprias condições de trabalho. De fato, os trabalhadores demandavam a estabilidade no emprego durante um ano, o reconhecimento de delegados sindicais e a redução da jornada de trabalho. Tais reivindicações poderiam atingir o conjunto dos assalariados, reforçando com suas demandas a luta democrática em curso no país.

As greves desencadeadas pelo movimento sindical nos últimos três anos da década de 70 assumiram um caráter de evento público e somavam-se ao contexto de retomada da luta política pela sociedade, a qual se reorganizava em movimentos de

⁹⁴ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 311.

⁹⁵ Idem, p. 266.

reivindicação e protesto contra o regime militar⁹⁶. A experiência adquirida no desenvolvimento das lutas e reivindicações por seus direitos político-econômico-sociais demonstrou aos trabalhadores que era necessário garantir o direito à greve. Não obstante, como este era negado pelo regime militar, a conquista dos direitos econômico-sociais dependia da conquista dos direitos políticos. Ou seja, a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida acaba por se converter nos novos instrumentos da luta pela democracia no Brasil⁹⁷.

O movimento sindical do ABC elabora, no processo de construção de sua experiência, as bases do “novo sindicalismo”, o qual foi capaz de contribuir para a formação de um verdadeiro movimento de massas pela redemocratização e a constituição de um novo sujeito coletivo⁹⁸. “Novo”, segundo Marilena Chauí, porque criado, a partir de sua prática, pelos próprios movimentos sociais populares do período, sem determinações teóricas prévias no direcionamento de suas ações; “coletivo”, porque tratar-se de um sujeito descentralizado e social, pois são os “movimentos sociais populares em cujo interior indivíduos, até então dispersos e privatizados, passam a definir-se, a reconhecer-se mutuamente, a decidir e agir em conjunto e a redefinir-se a cada efeito resultante das decisões e atividades realizadas”. E finalmente, “sujeito”, porque, embora coletivo, não se apresenta como portador da universalidade determinada por uma organização, mas passa pela definição que os trabalhadores desejam alcançar sobre o seu papel no Estado e no sistema político como um todo⁹⁹.

Nesse contexto, os sujeitos do “novo sindicalismo”, evidenciaram a aspiração de se constituírem enquanto partido. A criação do Partido dos Trabalhadores, em 14/10/1979, foi o resultado do encontro do movimento social com a oposição institucional partidária¹⁰⁰. E seu principal objetivo era intervir e garantir a presença dos trabalhadores no processo de redemocratização do país.

Apesar da conjuntura política extremamente repressiva e desarticuladora, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo demonstrou sensibilidade com as lutas desenvolvidas nas fábricas, o que lhe permitiu a elaboração de projetos próprios e transformar-se numa das principais referências políticas para uma parcela da classe

⁹⁶ EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977 / 1984. op. cit., p. 139.

⁹⁷ MOISÉS, José Álvaro. Lições de liberdade e de opressão: os trabalhadores e a luta pela democracia. op. cit., p. 183.

⁹⁸ Idem, Ibidem.

⁹⁹ SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena, op., cit., p.10.

¹⁰⁰ EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977 / 1984. op. cit., p. 142.

trabalhadora no Brasil. Desse modo, o sindicato assume o papel de vanguarda política no enfrentamento ao regime militar, o que propiciou o desenvolvimento de uma nova prática sindical¹⁰¹, que soube redimensionar a educação sindical, ao inseri-la em um contexto de valorização da cultura na construção da identidade operária e de valorização do sindicato na vida dos trabalhadores, para tratar de seus problemas econômicos, políticos, sociais e culturais¹⁰². Essa nova proposta sindical foi ainda decisiva para o surgimento e construção da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e do Partido dos Trabalhadores (PT).

Situar as peças de teatro; as diversas iniciativas do departamento cultural; os cursos de capacitação e de madureza; os congressos operários e a criação do Fundo de Greve - que possibilitou o encontro da classe trabalhadora com outros setores da sociedade, fora das fábricas - nesse novo modo de conceber e fazer educação sindical é fundamental, na medida em que nos permite recuperar práticas educativas consideradas pouco relevantes, porque ocorreram fora dos espaços sociais legítimos e, permitiram o desenvolvimento de uma prática cinematográfica militante.

Os filmes de Renato Tapajós fazem parte de uma experiência de resistência ao autoritarismo do regime militar e de rearticulação das entidades sindicais do ABC. Podemos perceber neles uma preocupação em discutir as condições de trabalho do operariado brasileiro naquele momento, bem como de viabilizar através dos documentários um espaço de exposição das diretrizes do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.

¹⁰¹ RAINHO, Luiz Flávio e OLIVA, Aloizio M. (orgs). *Imagens da Luta: 1905 – 1985*. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, 1987. p. 6.

¹⁰² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 260.

II. Articulação das vozes e o ponto de vista nos documentários de Renato Tapajós

Junto ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, Renato Tapajós desenvolveu uma experiência de cinema militante que buscou compreender e participar do processo político-social implementado pelo movimento sindical do ABC. Em parceria com o sindicato ele realiza, então, cinco filmes: *Acidente de Trabalho* (1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), *Teatro Operário* (1979)¹⁰³, *Greve de Março* (1979) e o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981). O documentário *a Luta do Povo* (1980) é o único realizado pelo cineasta no período citado, que não foi produzido pelo sindicato, embora toda a segunda parte do filme seja dedicada às greves de São Bernardo.

A inserção dos filmes num contexto de militância do cineasta, de mobilização e propaganda ideológica definido pelo sindicato, estabelece uma tensão nos documentários, os quais por sua vez, transitam nas fronteiras do filme militante e de propaganda, do filme educativo e didático. Faz-se, então, necessário colocar em discussão os aspectos acima mencionados, na medida em que permitam problematizar os próprios filmes.

Essa observação nos coloca diante da importância de identificarmos na análise dos filmes a seguir, os desníveis entre intenção política e realização. Julianne Burton¹⁰⁴, a partir da análise de documentários de conteúdo social produzidos na América Latina, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, coloca em discussão as estratégias utilizadas pelos cineastas com a intenção de remover, substituir ou subverter o modo, muitas vezes, anônimo e onisciente da voz-over – “Voz de Deus” - presente no documentário clássico. De acordo com a autora, realizadores latino-americanos utilizavam estratégias de observação direta, na tentativa de pluralizar os modos de abordagem nos documentários, em busca por alternativas para a representação das questões e dos diferentes agentes sociais nos filmes, muito antes da chegada das inovações na gravação do som associados ao “cinema direto”¹⁰⁵ e ao

¹⁰³ Durante o período acima mencionado, Renato Tapajós realizou cinco documentários em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Na seleção dos filmes para a constituição do *corpus* de pesquisa desse trabalho, apenas o documentário *Teatro Operário* (1977) não foi incluído, pois, segundo o cineasta o material original foi destruído em uma enchente e não há cópias em outros formatos.

¹⁰⁴ BURTON, Julianne. Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1952-72. In WAUGH, Thomas. Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary. Op. cit. p. 344.

¹⁰⁵ Um dos pontos fundamentais do cinema direto é o respeito ao espírito da observação tanto na montagem quanto na filmagem. Esses filmes sem comentários em voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legenda, sem reconstituição histórica, sem situações repetidas com a câmera e até sem entrevista. NICHOLS, BILL: *Representing reality, issues and concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1991.

"cinema verdade"¹⁰⁶. Nesse sentido, para a análise dos modos de abordagem elaborados nos filmes de Tapajós, utilizaremos a definição de voz inspirada em Bernardet, a partir da relação das diferentes formas de locução e de organização das falas nos documentários que compõem o foco dessa pesquisa.

Procuraremos, então, analisar como as questões relacionadas à representação, à identificação e à organização das diferentes formas de locução nos documentários, efetivam-se na representação da realidade social. Nesse sentido, indagaremos, procurando indentificar: como são abordados os discursos dos operários? Como o realizador estabelece seu ponto de vista com relação aos fatos? Procura-se estabelecer a noção de tipos, ou seja, uma amostra de operários ou de categorias? O que diz a voz *off* do locutor, tipo *voz de Deus*?

Há nos filmes, que iremos analisar em seguida, vários elementos que evidenciam a preocupação de Tapajós em eliminar de seus documentários de conteúdo social, o modelo de voz-over presente nos documentários clássicos. De acordo com Burton, os documentaristas latino-americanos desse período, associavam a voz-over presente no documentário clássico, ao estabelecimento de uma hierarquia, fechada em uma ordem sócio-política pré-concebida, que deveria ser igualmente combatida¹⁰⁷. Essa discussão, nos coloca frente a questão da elaboração do ponto de vista em um filme.

No caso do cinema militante, isso torna-se um problema na medida em que o que está em foco na produção de um filme vinculado a uma causa não é a emergência do outro, enquanto sujeito, e sim a elaboração de um cinema como instrumento de mobilização e de organização em busca por uma unidade discursiva.

Os filmes de Renato Tapajós foram produzidos, como já mencionamos, pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, o que, em um primeiro

¹⁰⁶ Na França, o surgimento dos equipamentos leves e sincrônicos desencadeou outro processo de apropriação das técnicas do cinema direto. Jean Rouch, principal representante desta tendência, realiza conjuntamente com Edgar Morin, o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*, 1960). Este filme inaugura o modo interativo na produção de documentários, que tem como principal característica, enfatizar a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. Essa nova tendência questionava a neutralidade da câmera e do gravador, e acreditava que poderiam utilizá-los "como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras". Referindo-se as diferenças entre o modo observacional e interativo, inauguradas pelo filme *Chronique d'un Été*, escreve Da-Rin: "Neste filme, o 'som direto integralmente assumido' engendrou consequências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante das câmeras". DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação nos documentário cinematográfico*. Dissertação de Mestrado. ECO. UFRJ, 1995. p. 145-150.

¹⁰⁷ Idem, p. 345.

momento parece evidenciar a origem dos meios de produção. Todavia os filmes não foram realizados pelos operários, mas por intelectuais a partir das diretrizes da diretoria do sindicato.

Burton demonstra, através da análise de diversos documentários de realizadores militantes, que a busca para eliminar o modelo de voz-over proposto pelo documentário clássico, nem sempre se efetivou, mas possibilitou o desenvolvimento de novas formas de representação no documentário latino americano, que permitiu diminuir a importância da expectativa em relação ao narrador, e também obrigou os cineastas a expandirem o conceito de documentário na expressão do ponto de vista do cineasta sobre a realidade filmada¹⁰⁸.

A identificação de certos procedimentos nos estágios da trajetória de realização de um filme, assim como a análise da posição ocupada pelo cineasta e sua equipe durante a filmagem, a relação estabelecida com os atores sociais envolvidos e, sobretudo o envolvimento com a causa a ser representada, permitiu-nos proceder um exame sobre a forma pela qual Renato Tapajós procurou passar um ponto de vista em seus filmes.

Segundo Daney¹⁰⁹, no caso do cinema militante, este aspecto é fundamental, uma vez que coloca em discussão os elementos para a compreensão da suposta dimensão política dos filmes militantes. Caso contrário, o cinema militante está fadado a ser apenas um pretexto, um “transmissor sem potencialidade da popularização de idéias elaboradas em outro lugar”¹¹⁰. Acomodar-se nessa concepção significa validar uma concepção instrumentalista, na medida em que o filme só interessa aos cineastas pelas suas especificidades técnicas, transformando-os em prestadores de serviço, sem domínio das questões gerais, isto é, do político. Nesse sentido, o realizador *engajado* não pode estar apenas comprometido com a luta que pretende filmar, deve problematizar a forma do seu trabalho, não somente para contextualizar a importância de abordar determinados temas, mas também para contextualizar a razão de filmar.

Outra formulação do problema – a que indaga a relação entre intenção política e forma na realização dos filmes militantes de Renato Tapajós– não é menos importante. Na tentativa de expressar o universo cultural dos trabalhadores, para voz-over apresentado pelo documentário clássico e atingir determinados objetivos políticos e ideológicos em seus filmes, Tapajós recorreu a entrevista com operários e lideranças

¹⁰⁸ Idem, ibidem.

¹⁰⁹ DANEY, Serge. *A rampa: Cahier critique 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.42.

¹¹⁰ Idem, Ibidem.

sindicais, imagens dos bairros operários e do interior das fábricas, a dramatização de um acidente de trabalho e, também uso de canções.

De acordo com Burton, as estratégias utilizadas pelos cineastas latino-americanos possibilitaram, não somente a produção de filmes “imperfeitos”, mas também “impuros” ou híbridos resultantes de uma mistura dos modos de representação e dos dispositivos convencionalmente associados às modalidades experimental ou ficcional, na busca por uma identidade cinematográfica.

Nesse primeiro momento, procuraremos identificar nos documentários os modos de articulação das diversas falas e sua relação com o locutor *off*. Para tanto, realizaremos uma análise que permita identificar de que maneira o desenrolar dos acontecimentos históricos no decorrer dos anos 70 inscrevem-se na elaboração da filmografia de Renato Tapajós, assim como sua relação com as propostas de educação sindical do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. Também examinaremos a forma pela qual se estabelecem nos filmes, os limites entre educação e persuasão, nos modos de articulação das falas e das diferentes locuções e sua adesão ao movimento sindical.

Acidente de Trabalho

O primeiro documentário de curta-metragem realizado pelo cineasta Renato Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo foi *Acidente de Trabalho* (1977). Participaram da realização do filme Washington Racy, na fotografia, e Olga Futema, na montagem. A idéia para a realização do documentário surgiu durante a exibição, nas dependências do Sindicato, do filme *Fim de Semana*, o qual obteve grande aceitação dos trabalhadores. O sucesso da atividade motivou Tapajós e a diretoria a produzirem seu primeiro filme, conforme explica o cineasta em uma entrevista realizada na época do lançamento de *Acidente de Trabalho*:

Eu joguei a idéia de que se poderia fazer filmes a partir dos sindicatos. Algum tempo depois a diretoria me chamou dizendo que queria fazer uma primeira experiência em cima do tema do acidente de trabalho. Em papos anteriores tínhamos jogado todo um leque de temas possíveis e acho que eles se

interessaram por ser uma das coisas mais prementes de sua vida diária. É uma coisa que está preocupando o tempo todo, acontecendo sempre¹¹¹.

O cineasta procurou abordar os acidentes de trabalho sob o ponto de vista dos operários, mas deveria, igualmente, refletir a visão da diretoria¹¹². Para isso, o cineasta recorre a uma série de entrevistas: com trabalhadores que foram impossibilitados de continuar a trabalhar por causa de um acidente de trabalho; com um membro da diretoria; com Lula, na época, então presidente do sindicato; e também com um advogado, especialista em direito trabalhista. Há uma hierarquia na distribuição destas diversas falas, as quais adquirem, assim, posições diferenciadas na construção do ponto de vista do filme. Desse modo, o cineasta tinha a intenção de valorizar o aspecto humano na abordagem do tema:

Procuramos desmistificar um pouco aquela visão idealizada do operário. O operário também tem seus traumas, os seus problemas pessoais. Ele não é uma entidade abstrata que faz parte de uma classe diferente da nossa. Eu acho que aí entra também o aspecto humano, que peguem o drama humano da pessoa¹¹³.

As seqüências de imagens produzidas no interior de uma fábrica são submetidas, em alguns momentos, a locução *off* dos entrevistados. O cineasta também recorre a uma dramatização explícita de um acidente de trabalho para melhor ilustrar o discurso de um membro da diretoria do sindicato sobre as possíveis causas desses eventos nas fábricas. Tapajós buscou elaborar uma linguagem cinematográfica eficaz para o público o qual ela se dirigia. Segundo ele, era preciso buscar novas formas de apresentar o tema do documentário, para que fosse possível mudar a forma do operário ver o acidente:

Como é que o operário vê acontecer um acidente de trabalho na máquina ao lado? Ele vê em plano geral. (...) Então, se torna muito importante cinematograficamente decompor o momento do acidente. E conseguir fixar na tela esse momento numa decupagem que não é muito realista. (...) E com a câmera buscando pontos de vista que o operário normalmente não vê. Numa das primeiras exhibições que fizemos desse filme, um operário veio falar que

¹¹¹ Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” In Diário do Paraná, 25/9/1977 [pasta de Renato Tapajós, Cinemateca Brasileira].

¹¹² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham*. Op, cit., p. 103.

¹¹³ Idem, Ibidem.

tinha achado impressionante e ótimo termos mostrado os pés do operário apertando o pedal. Que é uma coisa que ele faz todos os dias e que nunca tinha olhado para ver seu próprio pé apertando um pedal.

No documentário, de 20 minutos, a construção do ponto de vista do filme busca elaborar uma abordagem educativa, na tentativa de colocar em discussão para o espectador - através das diversas falas que se articulam - a complexidade do assunto tratado. Premiado no festival de curta-metragem de Salvador, *Acidente de Trabalho* foi exibido no auditório do sindicato todo final de tarde e à noite, nos fins de semana. De acordo com Maria Carolina Granato da Silva, “o documentário ainda ficou sendo exibido por um tempo na sala de espera do sindicato, para os associados que por lá transitavam na hora do almoço”¹¹⁴. Na véspera da intervenção do sindicato, em março de 1979, a Folha de São Paulo anunciou, que 400 metalúrgicos permaneciam em vigília, assistiram a um show e a exibição do filme *Acidente de Trabalho*¹¹⁵.

A realização desse documentário significou, para Renato Tapajós e sua equipe, ir ao encontro do interesse da direção do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema em mobilizar a categoria em torno de suas reivindicações. De acordo com Maria Carolina Granato da Silva, ao investir na produção de filmes sobre a categoria, a direção sindical, que já investia no jornal e no teatro, pretendia avançar sobre três metas interligadas: “No curto prazo, a divulgação de reivindicações específicas da categoria; no médio prazo, o aumento do número de sindicalizados e no longo prazo, a construção de sua identidade”¹¹⁶.

A escolha do tema do primeiro filme foi motivada, inicialmente, pelo fato de que o acidente de trabalho era um dos problemas mais graves com o qual se defrontava o operário brasileiro, naquele período. Outra motivação importante, segundo Granato, diz respeito ao patronato, que “monopolizava as imagens sobre a questão, com filmes didáticos, na perspectiva de apresentar o acidente como resultado da desatenção dos trabalhadores”¹¹⁷. Com o intuito de mostrar uma visão alternativa, o cineasta entra nas fábricas para tentar revelar o espaço que estava sob o controle dos empresários.

¹¹⁴ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. Op. cit., p 90.

¹¹⁵ Idem, Ibidem.

¹¹⁶ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. Op. cit., p 87.

¹¹⁷ Idem, Ibidem. Ver também sobre este assunto RAINHO, Luís Flávio. Os Peões do Grande ABC: estudo sobre as condições de vida e consciência de classes do operário metalúrgico (sem especialização e semi-especializado) ligado a indústria automobilística. Petrópolis: Vozes, 1980.

Para lidar com as dificuldades de ter acesso ao interior das fábricas, Renato Tapajós contou com a ajuda do sindicato e com a colaboração de Expedito Soares Batista, diretor sindical, o qual, além de participar do filme, através de seus depoimentos, também conseguiu reunir os trabalhadores acidentados para as entrevistas¹¹⁸. O filme mescla situações nas fábricas, onde os trabalhadores vivenciam em seu cotidiano as péssimas condições de trabalho e entrevistas com operários acidentados, lideranças sindicais e um advogado trabalhista.

Ao tentar mostrar o acidente de trabalho a partir do ponto de vista do trabalhador, o cineasta supostamente teria aderido à *transparência*, nos termos formulados por Bernardet, em busca por uma linguagem, que caminhasse no sentido inverso ao “documentário sociológico”.

Cabe lembrar que, de acordo com o autor citado, configura-se o modelo de “transparência” na medida em que o realizador tenta apagar-se na elaboração do ponto de vista, ao descrever as ações de conformidade com o código do cinema narrativo tradicional. O realizador busca a neutralidade do “cinema dominante”, que lhe permite permanecer numa posição de técnico e de intermediário. Ele, que possui os meios de produção e a técnica necessária, coloca-se a serviço de operários para que elaborem sua memória, para que inscrevam sua história no cinema¹¹⁹.

Para Tapajós e sua equipe mostrar o acidente de trabalho a partir do ponto de vista do trabalhador, significou inseri-los na montagem através de seus depoimentos e de suas imagens. Apesar da ausência de um locutor *off*, estilo *voz de Deus* e do esforço do cineasta para superar os modos de articulação da voz narrativa presentes no modelo sociológico, a estrutura do documentário aproxima-se deste último, ao mesmo tempo em que o nega.

¹¹⁸ Idem, p. 88.

¹¹⁹ O modelo de “transparência”, de Bernardet é baseado na análise do filme *Os Queixadas* (1978) de Rogério Corrêa. Esta discussão surge, no capítulo “O intelectual diante do outro em greve” e no artigo “Intervenção ou Transparência”, publicado na revista *Filme e Cultura* 46, de abril de 1986, integra a segunda edição ampliada do livro “*Cineastas e Imagens do Povo*” de 1985, no qual Jean-Claude Bernardet problematiza, a partir da análise dos temas e da forma como as diferentes locuções são apresentadas nos filmes *Os Queixadas* (1978) de Rogério Corrêa, *Greve de João Baptista de Andrade*, *Dia Nublado (ou Greve de Março)* de Renato Tapajós, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (1978) de Roberto Gervitz e Sergio Toledo Segall e *Porto de Santos* (1980) de Aloysio Raulino, o lugar ocupado pelo cineasta diante daquele discurso. Para a análise do filme *Greve*, o autor toma como referência o modelo exposto por Lenin em *Que Fazer?*, no que concerne a relação entre o intelectual revolucionário e o operariado, Bernardet distinguiu o modelo de intervenção e de transparência. No primeiro caso, o realizador intervém na realização do ponto de vista do filme, ao provocar a reação dos personagens com o objetivo de trazer para a discussão questões não propostas pelos próprios. Nos termos de Lenin, “a consciência revolucionária, a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem espontaneamente na classe operária”. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., 259.

Os três operários acidentados, Rubens, Cida e Francisca, que falam no documentário, são retratados através do relato de suas experiências. O que fica evidente em seus relatos é que eles desconhecem as causas gerais que provocam os acidentes dentro das empresas e os fatores políticos e sociais que contribuem para a manutenção dessa situação tão grave às suas vidas. Há por parte desses operários, uma passividade e uma aceitação da situação, pois, eles somente elaboram constatações, a partir da própria experiência. De acordo com Bernardet,:

“Falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido. (...) Ao emitir sua visão, quem fala, fala de si, e o que diz continua sendo um dado da experiência imediata”¹²⁰.

Os outros entrevistados, no caso, o advogado trabalhista e Lula, o então presidente do Sindicato, nunca falam de suas experiências, eles apresentam os dados e as estatísticas, analisam as causas dos acidentes de trabalho e indicam para o espectador as possíveis soluções. Já Expedito, diretor sindical, assume diferentes funções no decorrer do filme. O seu relato nada tem a haver com a vivência de um acidente de trabalho, contudo, ele analisa através de sua experiência, como liderança sindical, as possíveis causas dos acidentes, corrobora o que é dito pelos entrevistados de um modo geral e apresenta os encaminhamentos necessários para o enfrentamento das questões abordadas no documentário. Nesse sentido, ele assume a posição do *locutor auxiliar*¹²¹:

“(...) visto na imagem com suas particularidades expressivas, recebe perguntas de um entrevistador oculto e está numa situação concreta ; sua fala é registrada em som direto, como os outros entrevistados, mas não fala de si, está fora da experiência; fala dos operários de modo genérico, não é objeto de estudo do filme e colabora com o bom funcionamento do sistema particular/geral, assim como o locutor”¹²².

¹²⁰ Idem, p. 16.

¹²¹ Embora não seja do mesmo modo como ocorre em *Viramundo*. A partir da análise da função do empresário, uma das personagens presentes no documentário, Bernardet apresenta as características do *locutor auxiliar*, que ganha, no decorrer da narrativa, um tratamento e um lugar diferenciado. Idem, p.25.

¹²² Idem, Ibidem, p. 25.

Há no projeto de Renato Tapajós, um afastamento do *locutor auxiliar* acima descrito. Como já foi dito anteriormente, em *Acidente de Trabalho*, ele assume diferentes funções, como já foi dito anteriormente. Além de contribuir como mediador dos assuntos levantados pelos entrevistados, ele também é a *voz da consciência sindical*. Embora, seja operário e esteja submetido, como vemos no decorrer do documentário, às mesmas condições precárias de vida e de trabalho, Expedito nunca sofreu um acidente de trabalho, portanto, não relata nenhuma experiência pessoal. A partir de suas constatações sobre a realidade que o documentário nos mostra, também analisa as causas, considerando alguns dados sobre a conjuntura político-econômica e indica para o espectador que, apenas um operário mais consciente da importância da sua função para o desenvolvimento da economia do país, poderá mudar a situação exposta pelo filme. Expedito é mostrado, como os outros operários entrevistados, no interior ou fora de sua casa. Entretanto, ao contrário dos outros trabalhadores abordados, ele utiliza o seu próprio ambiente para exemplificar a precariedade das condições de vida dos operários de um modo geral. Para ele, a casa do trabalhador, a fábrica, o ônibus que pega no início e no final do dia, não são apenas locações para as entrevistas, são objetos de análise de uma conjuntura geral.

Na abertura do filme, vemos uma rua comercial; alguns passantes se entrecruzam; ao fundo, um homem de idade olha em direção à câmera enquanto segura bilhetes de “jogo do bicho”. Entra uma *voz off*, percebemos logo que é o homem que vemos que nos fala. Conta o que ocorreu há algum tempo: “Eu fui operário há alguns anos atrás, mas depois houve um acidente de trabalho, no qual eu fiquei com o braço direito operado”. A seguir, o mesmo homem, agora em *close-up*, continua seu depoimento. “Aconteceu numa certa época, em 1962 (...) por falta de tratamento necessário, eu tive que ser operado e tive uma infecção. (...) Resultado, fiquei com o braço inutilizado, não todo, mas uma parte inutilizável”. No entanto, ele não olha para a câmera, apenas para o entrevistador, do qual não escutamos as perguntas, somente sabemos que está presente por causa do microfone.

Após um corte seco, o filme nos apresenta as máquinas no interior de uma fábrica pouco iluminada. O forte barulho das máquinas preenche o ambiente. Vemos trabalhadores cabisbaixos, sujos de graxa, operando suas máquinas. Peças são introduzidas e retiradas de algumas “prensas”. A partir desse momento, a montagem alterna entre as imagens das máquinas e dos operários no interior dessa fábrica e a continuação do depoimento do trabalhador acidentado. Ele nos relata as consequências de seu acidente; que ficou impossibilitado de trabalhar e, que agora só consegue fazer alguns “bicos” para sobreviver. O depoimento desse primeiro

trabalhador apresenta para o espectador as principais consequências do acidente de trabalho: a mutilação e o desemprego. No término desta sequência, uma cartela apresenta o título do curta-metragem: “Acidente de Trabalho”. Sobre essa cartela, escutamos o barulho das máquinas em funcionamento.

Logo após, passamos ao depoimento do advogado do sindicato. Diferentemente do trabalhador que vimos na sequência anterior, Possidônio, este é o seu nome, está em seu escritório, veste terno e gravata e analisa o contexto geral sobre os acidentes de trabalho no Brasil, a partir do questionamento das estatísticas oficiais, as quais segundo ele, não correspondem a realidade. A voz do advogado se diferencia daquela apresentada pelos operários e, conjuntamente com a voz de Lula, configuram no documentário a *voz do saber*.

Segundo Jean-Claude Bernardet, a partir da análise da função do locutor *off* em *Viramundo*, a *voz do saber* se caracteriza por ser uma voz única, normalmente gravada em estúdio, seu emissor nunca é visto, nem tão pouco se identifica. “Sua prosódia é regular e homogeneia, não há ruídos ambientais, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta”¹²³. Embora, a *voz do saber* em *Acidente de Trabalho* não se configure da mesma maneira como em *Viramundo* apresenta muitas das características descritas acima.

Como já mencionamos, ela não é única, pois é representada pelo advogado e por Lula, portanto, identifica-se para o espectador. Ambas são pessoas importantes no sindicato e pertencem a um universo simbólico, que para os trabalhadores, representa a *voz da autoridade*. Diferentemente dos trabalhadores entrevistados, eles nunca falam de si, mas analisam para os trabalhadores e para o público em geral as causas e as consequências dos acidentes de trabalho. Além de não falar da mesma forma que os operários entrevistados no documentário, seus depoimentos foram feitos em seus escritórios e, no decorrer do filme, são utilizados como *off* sobre as imagens de trabalhadores dentro das fábricas, entrando ou saindo delas.

Assim, já em seus primeiros minutos, o filme apresenta uma série de aspectos – tanto de caracterização dos participantes do documentário como formais e narrativos – que vão se repetir por toda sua duração, funcionando como pontos estruturantes do projeto de Renato Tapajós. Segundo Ismail Xavier, naquele momento, o debate e a militância favoreceram a criação de formas e de modos de produção alternativos na direção do político, da conscientização do outro, com o objetivo de aumentar o poder

¹²³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 16.

de intervenção e de transformação dos cineastas sobre a realidade social e política no Brasil¹²⁴.

Já de início, a opção por trabalhar em um registro que supostamente inviabilize qualquer possibilidade de intervenção, tanto por parte do cineasta quanto dos entrevistados, não se efetiva. A intervenção ocorre em vários momentos, já que a orientação para a abordagem do tema está circunscrita em uma estrutura coesa de caráter didático e evidência, a todo instante, a visão da direção do Sindicato com relação ao acidente de trabalho.

No entanto, apesar do direcionamento do sindicato na condução do filme, a intervenção também se efetiva no próprio ato de militância do cineasta. Há dois momentos significativos que retratam a busca do cineasta por inserir-se na ação e que correspondem a uma montagem paralela no documentário.

O primeiro deles é a tentativa de transpor, através de uma dramatização não muito realista, mas, no entanto, extremamente eficaz do ponto de vista didático, para a linguagem cinematográfica dominante, a experiência de um acidente de trabalho. O cineasta buscou decompor o momento de um acidente, com o objetivo de fixar para o espectador os possíveis acontecimentos que o antecedem. Vemos um trabalhador, diante de sua máquina, no interior de uma fábrica, que já visualizamos em outros momentos no decorrer do documentário. Sobre essas imagens, escutamos o barulho ensurdecedor das prensas em funcionamento. Através da montagem, percebemos que o tempo do acidente é prolongado; a câmera se distancia em alguns momentos, assumindo uma postura de observação, ao mesmo tempo em que busca diferentes pontos de vista. Progressivamente, há uma aceleração no ritmo da montagem até o instante em que ocorre o acidente. Nesse instante, ouvimos sobre a imagem do trabalhador acidentado, o som de uma sirene, que nos lembra sua função diegética.

O outro momento, diz respeito à inserção de uma canção de Roberto Carlos sobre uma seqüência, a qual retrata, através de imagens e do *off* de Expedito, a precariedade do transporte público na região do ABC paulista. A canção canta uma história de um amor bem sucedido, o que, evidentemente, nada tem haver com o tema abordado pelo documentário. No entanto, dentre os vários modos de articulação das diferentes locuções propostos pelo documentário, ela assume duas funções importantes. Primeiramente, além de expressar um gosto pessoal, a canção ajuda a definir as particularidades do *locutor auxiliar*. Em segundo lugar, tanto o cantor quanto a história da canção, em tese, fazem parte do universo cultural dos operários.

¹²⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 10.

Desse modo, a canção assume “uma instância verbal generalizadora”¹²⁵, na medida em que nos oferece informações sobre os trabalhadores, as quais não são ditas por eles mesmos, mas pelo cineasta. A generalização também ocorre quando essa voz conjuntamente com as imagens de Expedito enfrentando os ônibus lotados no início e no final do dia elabora para o espectador, que se encontra na mesma situação, uma instância de identificação com uma experiência coletiva.

Os assuntos abordados nos depoimentos dos trabalhadores acidentados apresentam os problemas com relação ao acidente e trabalho nas fábricas, o qual será discutido e encaminhado pelas “autoridades” no tema abordado pelo filme. *Acidente de trabalho* está montado de modo que, pela exposição das idéias, pelos temas lançados por questões, pelo encadeamento de imagens, seu discurso seja concatenado, interligado.

Após a entrevista com o advogado, o filme mostra o depoimento de Cida, uma operária, que perdeu os dedos de suas mãos em uma prensa. Em seu relato a operária introduz a questão da precariedade da segurança no trabalho, devido à falta de manutenção das máquinas utilizadas pelos trabalhadores: “Aconteceu de eu estar na prensa trabalhando com problema no ‘manual’, e eu saí três vezes com o ‘manual’ na mão para mostrar para o encarregado que estava com defeito. (...) Eu parei de trabalhar um pouco e depois veio o mecânico para arrumar. Ele falou: tá legal, você pode continuar trabalhando que não vai acontecer nada. Bom, continuei trabalhando. Passaram uns dez minutos mais ou menos, eu fiz três peças. As duas eu consegui pegar e não aconteceu nada comigo. Na terceira eu coloquei a mão embaixo para tirar a peça, esperei dois minutos a prensa subir (...). Na hora que eu coloquei a mão, eu coloquei toda, sabe? Eu senti que (...) a prensa ia repica, entende?”

Em seguida, no início da sequência posterior, a câmera mostra o close das mãos mutiladas de um trabalhador sobre uma mesa, para em seguida revelar seu rosto. Seu nome é Francisco, ele não diz nada, apenas olha para câmera. Em outro plano, agora em frente a sua casa, o operário apresenta em seu depoimento uma questão ainda mais grave: a aposentadoria por invalidez. Seu relato reforça o que foi dito pelos operários mostrados anteriormente, sobre as consequências na vida dos trabalhadores, além de evidenciar para o espectador, a complexidade do assunto. Esta sequência está organizada de modo a mostrar que a aposentadoria por invalidez em decorrência da mutilação, trouxe também consequências emocionais: “Trabalhar não dá mais (...). Agora eu tenho que me virar só com o dinheiro da caixa”. Em seguida, vemos Francisco na cozinha de sua casa, tentando transportar uma cadeira

¹²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 20.

para o quintal. Sobre essa imagem, ouvimos Francisco, em voz *over* continuar seu depoimento: “Não sei como que vai ser o resto do tratamento. Eles me falaram podem colocar ganchos nas mãos, para me manter com a manutenção do corpo. Subir a calça, a camisa, comer, tomar água. Mas trabalhar não dá mais”.

Após essa constatação, uma cartela é inserida com a seguinte pergunta: Por que acontecem acidentes de trabalho? Inicialmente, a resposta a essa pergunta é dada através de imagens do interior de uma fábrica, que ilustram a precariedade das instalações e das condições de trabalho a que são submetidos os operários. Em um determinado momento, ouvimos em voz *over*, a análise de Expedito sobre a situação mostrada. Na primeira parte de seu discurso, o diretor sindical apresenta a precariedade das condições de trabalho, como sendo a primeira causa do acidente de trabalho. Em seguida, vemos Expedito na cozinha de sua casa e, nesse instante, ele apresenta a segunda causa: o ritmo acelerado de produção. Além de tentar responder a pergunta apresentada pela cartela, o diretor também coloca em discussão, que o acidente de trabalho dentro das empresas é responsabilidade dos empresários e não dos operários.

As estratégias narrativas descritas se repetem no decorrer do filme, obedecendo à uma estrutura circular, à proporção que os temas vão sendo abordados pelos entrevistados do filme. Trata-se de um filme fortemente amarrado, sem quebras, sem brechas. Essa coesão interna tem uma função pedagógica, na medida em que ela apresenta para o espectador um “saber fazer” para lidar com os problemas referentes ao acidente de trabalho. Outros temas relacionados ao assunto do filme são apresentados e discutidos dentro da mesma estrutura, tais como o excesso de horas extras, baixos salários, péssimas condições de vida e má alimentação.

O documentário evidencia uma estrutura didática, pois, para dispor os assuntos referentes ao tema principal, mescla os diferentes modos de articulação da narrativa. A abordagem do tema mostra-se, igualmente, didática, a partir da construção em forma circular de toda a cadeia de acontecimentos que levam ao acidente. No entanto, trata-se também de um filme de denúncia, quando revela, através dos relatos dos três operários, as consequências e as causas dos acidentes de trabalho, enunciadas nas entrevistas com as lideranças sindicais. O filme denuncia, pois, a exploração dessa mão de obra, desconstruindo o mito da “elite operária”. A denúncia não ocorre apenas através dos discursos, mas também das imagens mostradas das casas dos trabalhadores e do interior das fábricas. Finalmente, é um filme com caráter de propaganda sindical, pois mostra que o

sindicato tem conhecimento sobre o assunto e coloca a sindicalização como o único meio de elaborar a tão necessária consciência de classe.

A característica de propaganda se evidencia no final do documentário, nos dois últimos discursos feitos por Lula e Expedito. Sobre as imagens do prédio do sindicato, das assembléias ali realizadas e dos serviços prestados, Lula em voz-over ressalta a importância do sindicato para o encaminhamento dos problemas em decorrência dos acidentes de trabalho: “Se não podemos resolver o problema, pelo menos podemos mostrar à opinião pública os erros da legislação acidentária e os erros da legislação trabalhista. E assim, o sindicato parte para a denúncia, para que toda a nação tome conhecimento, do porque que acontece tantos acidentes de trabalho no Brasil (...)”.

Logo em seguida, a fala de Expedito em também, voz-over sobre as imagens de trabalhadores entrando em uma fábrica, determina o que é consciência de classe para o sindicato: “Pra mudar essa situação, acho que primeiro o operário precisa, ter um pouco mais de consciência. Saber valorizar o que é dele. Valorizar o salário, a sua mão-de-obra, ter os cinco dedos na mão, para não sofrer acidente. (...) Se eu trabalho numa prensa estragada, vai me machucar. Se eu exigir mais aumento (...), se eu valorizar mais minha mão-de-obra, eu vou manter melhor a minha família (...)”. O filme termina com imagens de centenas de trabalhadores saindo de uma fábrica.

Para atingir os objetivos didáticos, ou seja, “ensinar” o trabalhador como evitar o acidente e o que fazer para combatê-lo, as seqüências são organizadas de forma lógica, cada uma conduzindo à seguinte. Através dos depoimentos, o filme mescla a apresentação das conseqüências físicas, sociais e econômicas dos acidentes, a análise das causas e os possíveis encaminhamentos: denúncia, reivindicação de condições de trabalho nas campanhas salariais e a sindicalização para construir a consciência de classe.

Trabalhadoras Metalúrgicas

O segundo documentário, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, co-dirigido por Olga Futema, registra a realização, em 1977, do I Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas de São Bernardo do Campo.

De acordo com Kátia Paranhos, a diretoria já havia acordado, desde dezembro daquele ano, a realização de um filme de 16mm, dirigido por Renato Tapajós, sobre o

tema *A Mulher e o Trabalho*. Desse modo, organizou-se um grupo de dirigentes para promover a “arregimentação das trabalhadoras metalúrgicas para a realização do primeiro Congresso”¹²⁶.

Diferentemente de *Acidente de Trabalho*, no qual o cineasta busca a pluralidade das vozes para colocar em discussão os problemas decorrentes da falta de segurança no trabalho das fábricas do ABC paulista, *Trabalhadoras Metalúrgicas* recorre a uma locução *off*, dita por uma voz feminina. Esta, já de início, situa historicamente, desde a instalação das primeiras fábricas no Brasil e através de uma compilação de imagens de arquivo de mulheres nelas trabalhando, os problemas enfrentados pelas mesmas em função das péssimas condições de trabalho.

No curso do filme, que tem a duração vinte minutos, a locução feminina fornece todas as informações gerais que dizem respeito à situação de trabalho e de vida da operária metalúrgica de São Bernardo do Campo.

Cabe ressaltar, entretanto, que essa voz *off* não conduz a linha de construção de significados no documentário, mas funciona como “meta-narrador”¹²⁷, como apoio a voz principal, que é o de uma operária sindicalizada que conduz o filme e coloca as questões e problemas específicos a esse grupo de trabalhadoras, através da sua experiência como mulher operária: os salários inferiores aos dos homens, as horas extras, a submissão às chefias, a dupla jornada, a falta de creche, o medo de ser sindicalizada e ser dispensada do trabalho. As imagens do congresso, assim como uma entrevista de Lula sobre a importância do sindicato na resolução das questões levantadas no evento, são sempre comentadas ou introduzidas por essa voz condutora e corroboradas pela voz *off*.

O ponto de vista do realizador é claro e objetivo - a construção linear dos assuntos tratados pelo documentário - coloca a todo o momento para o espectador, que a sindicalização da mulher trabalhadora é fundamental para o encaminhamento de suas demandas.

De acordo com Maria Carolina Granato da Silva, os dois primeiros curtas-metragens de Tapajós realizados para o sindicato, foram exibidos em circuito alternativo, conforme a nota do *ABCD Jornal*, e abriram o ciclo de cinema itinerante, no Jardim Estela em Santo André, promovido pela ABCD Cultural¹²⁸.

¹²⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que Brilham*. op. cit., p.109.

¹²⁷ BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, p. 344.

¹²⁸ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. Op. cit., p. 91.

Trabalhadoras Metalúrgicas vai nos permitir aprofundar a questão do *locutor auxiliar*, e perceber, que não só foi mantido o modelo proposto anteriormente, como também ocorreu uma valorização mais acentuada dessa função na elaboração do ponto de vista no documentário. O filme abre-se sobre a imagem, em primeiro plano, de Terezinha, trabalhadora metalúrgica. Ouvimos, então, suas primeiras colocações:

“Num sentido vale a pena, mas em outro sentido, eu preferia ser homem”. Neste momento, escutamos sem nitidez a entrevistadora fazer uma pergunta. A operária não olha para a câmera, ouve com atenção antes de responder. “É mais fácil, né? Porque a mulher enfrenta muitos problemas”.

Logo de início, portanto, já nos deparamos com a voz que nos conduzirá no decorrer do documentário, através de relatos e análises das situações que vive como operária e a partir da exposição de suas próprias percepções sobre essa realidade. Como veremos mais adiante, essa forma de utilizar a voz condutora permite, em alguns momentos, extrapolar a orientação ideológica dada pelo Sindicato.

Diferentemente de *Acidente de Trabalho*, o locutor *off* existe, mas tende a ter um papel reduzido, nos dando, em um primeiro momento, somente algumas informações sobre a exploração do trabalho da mulher, quando da instalação das primeiras fábricas no Brasil. Informa que, desde então, ela sempre ganhou menos que o homem, eram submetidas a disciplina mais rigorosa, viviam em condições piores de trabalho e experimentavam mais dificuldades de encontrar emprego pelo fato de serem mulheres. Sem emitir opiniões, a locutora nos fornece os assuntos vinculados ao filme, os quais serão aprofundados posteriormente, através das entrevistas com trabalhadoras metalúrgicas participantes do congresso.

Como já dissemos anteriormente, o “mote” para a produção do curta-metragem foi a realização do I Congresso da Mulher Metalúrgica. Entretanto, no documentário, o congresso é apenas o pano de fundo, que possibilitou à equipe de Renato Tapajós entrar em contato com essas trabalhadoras, com vistas a realizar as entrevistas. Com exceção de Terezinha, a qual ensaia algumas análises na tentativa de compreender as causas dessas diferenças, todas as trabalhadoras entrevistadas se remetem unicamente aos problemas enfrentados nas fábricas da região, ou seja, relatam apenas suas experiências pessoais, sempre a expressar um ponto de vista particular.

De acordo com Kátia Paranhos, havia, por parte da direção do sindicato, um receio que o congresso fosse visto como uma manifestação de apoio ao movimento feminista. Nesse sentido, a direção do Sindicato publicou na *Tribuna Metalúrgica*, uma

carta para explicar os motivos que os levaram a realização desse congresso. Segue abaixo alguns trechos que evidenciam esse receio:

Essa realização foi a primeira do gênero no Brasil, (...) que teve como objetivo principal saber como trabalha a operária metalúrgica, e quais as providências a serem tomadas para que a legislação trabalhista seja respeitada pelos patrões. (...) foi um congresso com objetivo de integrar a mulher operária na luta sindical de toda a categoria. (...) A organização da mulher na empresa e sua participação na vida do sindicato devem constituir os próximos passos da categoria metalúrgica. (...) Quando o sindicato pensou na realização de um encontro específico de operárias metalúrgicas (...) já era sua preocupação não confundi-lo com o movimento feminista. (...) Nós pretendíamos que o congresso não tivesse colaboração dessa espécie: que fosse apenas uma iniciativa para integrar a mulher ao movimento trabalhista, reforçando a luta dos companheiros homens¹²⁹.

A orientação se manifesta no documentário, já no início, após a cartela de apresentação do título do filme sobre o cartaz do congresso. Vemos em plano geral, o auditório do Sindicato repleto de mulheres. Ao fundo, um diretor sindical, que está ao lado de Lula, pronuncia as primeiras palavras para a abertura do congresso: “O congresso é puro e simplesmente um encontro de vocês mulheres para discutir e resolver os problemas das trabalhadoras de São Bernardo. Correto?”. Logo em seguida, no mesmo enquadramento, ouvimos Lula dar as boas-vindas às trabalhadoras presentes e realizar a abertura formal do evento. Evidencia-se, assim, os propósitos das lideranças sindicais no que se refere à realização do congresso e, conseqüentemente, ao documentário.

No entanto, ao longo do filme, além dos problemas trabalhistas, vivenciados no cotidiano das fábricas pelas trabalhadoras, os problemas gerais, pertinentes ao universo feminino, são abordados pelas entrevistadas. Dessa maneira, parece haver um certo conflito entre a orientação dada pelas lideranças sindicais para abordar a questão do trabalho da mulher metalúrgica e o tratamento dado as entrevistadas, o que permitiu a essas mulheres falarem de seus problemas de forma generalizada.

Um fator diferencial contido nesse filme e ausente nos outros produzidos pelo Sindicato, e que pode ter contribuído para o estabelecimento da tensão entre o que o filme pretendia revelar e o que revela de fato, pode estar relacionado à co-direção de Olga Futema. Dentre as informações referentes ao documentário, não há nada que

¹²⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 122. A autora consultou a TM, nº 45, 1978, p. 8. Ver também TM, nº 44, 1977, p. 8-10. E o folheto “COMPANHEIRAS e companheiros”. [s.d].

indique algum tipo de discordância ou conflito entre a equipe de filmagem e as orientações do sindicato. No entanto, como indicamos, não havia do mesmo interesse em discutir, de modo geral, o papel dado a mulher em nossa sociedade. O objetivo era centralizar a discussão apenas nas questões referentes ao trabalho.

A forma como as diferentes locuções estão dispostas no documentário, pode nos ajudar a melhor compreender tal contradição no modo pelo qual ele foi construído. De um lado, as operárias nos são apresentadas de acordo com o seu contato com o sindicato, através do congresso. O que sabemos sobre elas, antes do início das entrevistas, são informações gerais sobre o contexto histórico, dadas pela locutora *off*. Não há informações biográficas e somente tomamos conhecimento de seus nomes nos créditos finais do filme. Nas entrevistas, os enquadramentos nunca são frontais e em alguns casos, o rosto não é revelado, para não expor a identidade da entrevistada, já que havia a ameaça de demissão, por parte dos empresários. No entanto, como ocorre em *Acidente de Trabalho*, percebemos a presença do entrevistador pela aparição do microfone e o direcionamento do olhar das entrevistadas. Não há espaço para o pessoal, todavia o filme busca a todo o momento, uma forma de mostrar os elementos que compõem, de modo geral, a identidade do universo feminino – planos de mãos e pés com unhas pintadas, close do rosto de mulheres sorrindo.

Os depoimentos das operárias seguem o padrão estabelecido no filme anterior, corroborando para o espectador, algumas das reivindicações já mencionadas pela voz *off* no início do filme, tais como igualdade de função e salário. Essa reivindicação é colocada pela primeira entrevistada, através de uma pergunta: “Eu queria saber qual é o problema que a gente tem que trabalhar a mesma coisa, faz o mesmo serviço, trabalha na mesma seção e ganha menos que o homem. (...) Por que?”. Além da voz *off* já ter expressado ser esta uma questão histórica da industrialização no Brasil, a locutora auxiliar, retratada por Terezinha, encaminha no plano seguinte a resposta para o espectador: “Porque ele é homem, né? *Era* homem, então eles acham que a *classe mulher* pode dizer que tem o mesmo serviço, mas não pode ganhar igual”.

A estrutura circular, ou seja, a apresentação de um problema através do depoimento de uma operária, seguido da análise da locutora auxiliar e retomado, em alguns segmentos, pela locutora *off*, com o objetivo de confirmar, de uma outra maneira, o que já foi dito anteriormente, repetir-se-á a cada vez em que surgir novos problemas enfrentados pelas trabalhadoras nas fábricas.

Desse modo, o que nos interessa aprofundar, no momento, são as questões referentes ao *locutor auxiliar*. Em *Trabalhadoras Metalúrgicas* há uma mudança da função do locutor auxiliar, que passa a ocupar a função de entrevistado-locutor auxiliar. Essa mudança pode ter ocorrido por diferentes razões. Entretanto, a atribuímos à participação de Olga Futema na co-direção já que, diferentemente das outras produções realizadas por Tapajós para o sindicato, esse documentário apresenta um certo conflito entre os objetivos das lideranças sindicais com relação à mulher trabalhadora e àqueles concernentes ao próprio filme.

Além de expor e analisar as causas que fundamentam as diferenças entre o trabalho feminino e masculino, a locutora auxiliar também questiona a condição da mulher na sociedade. Após uma seqüência de depoimentos de diversas operárias sobre a precariedade das condições de trabalho nas fábricas, a inserção do discurso da locutora auxiliar permite retomar os assuntos já mencionados anteriormente e, ao mesmo tempo coloca o problema da violência contra a mulher: "(...) Agora eu faço uma pergunta: por que eles acham que tem o direito de punir as mulheres?". Essa questão é respondida por outra operária, filmada em seu quarto: "A chefia (...) trata as meninas (...) que nem se fosse empregada. Nem empregada, como se fosse escrava". Seguindo a lógica estabelecida pelo filme, a locutora auxiliar é inserida novamente para analisar as possíveis causas sociais da violência contra a mulher: "(...) E também a gente não enfrenta tudo com coragem mesmo. Não sei, acho que a mulher já vem de berçário mesmo, já criada naquele ritmo de mulher, sempre mais por baixo e sempre ter mais educação (...). O homem não, o chefe chama a atenção dele, se grita, ele fala: 'não grita comigo que eu te espero lá fora'. E o chefe sabe que ele espera mesmo. (...) A mulher não. Como é que a mulher vai dizer para o chefe: 'não me grita que eu te pego lá fora!' Pra que? Pra apanhá, né? (...)". Nesse momento, Terezinha, a locutora auxiliar, olha indignada para o entrevistador, como se pedisse sua confirmação para o problema que acaba de expor.

Em seguida, a inserção do texto da locutora *off*, encerra a discussão levantada por Terezinha e coloca a próxima pauta, que diz respeito aos interesses gerais do sindicato: baixos salários, hora extra e péssimas condições de trabalho. No entanto, mais uma vez, no momento da intervenção da locutora auxiliar para analisar as causas dos temas levantados pelos depoimentos das trabalhadoras, outros assuntos pertinentes ao universo feminino são colocados: a maternidade e a dupla jornada de trabalho.

A voz da *locutora auxiliar* em *Trabalhadoras Metalúrgicas* se sobrepõe à locutora *off*, mesmo que esta, ainda represente uma estrutura que se organiza em

torno de um saber externo. Além de agregar características do *locutor auxiliar* em *Acidente de Trabalho*, essa voz assume-se como voz do saber, mas não um saber externo, “que se projeta ao objeto do filme”¹³⁰. Um saber que se constitui a partir da compreensão das causas que fundamentam sua experiência, compreensão que se transforma em consciência. Na estrutura do filme, ela é a voz que analisa a situação da mulher metalúrgica, responde as questões colocadas pelas entrevistadas, transforma o relato de sua experiência em exemplos para suas análises.

Para atender os objetivos do sindicato, os realizadores poderiam elaborar o filme apenas com os depoimentos recolhidos durante a realização do Congresso. No entanto, eles foram além para criar formas de intervenção da realidade, “em que a voz do filme se expressa como articulação entre a voz do realizador e as diferentes vozes de seus sujeitos”¹³¹. Sabemos que a “postura intervencionista” de Renato Tapajós e de sua equipe, manifesta-se, sobretudo, em sua militância pelas causas do Sindicato. No entanto, a adoção de algumas estratégias narrativas peculiares a esse documentário, na tentativa de colocar em evidência os problemas referentes a realidade operária, evidenciam a busca, por uma “dramaturgia documentária” própria, respeitando suas limitações e explorando suas possibilidades, na medida em que não se limitaram aos temas sindicais comuns à todos os trabalhadores metalúrgicos.

Da mesma forma como ocorre em *Acidente de Trabalho*, os realizadores inserem uma sequência de imagens de mulheres em um parque e na praia, num dia de lazer, com seus filhos, dormindo, conversando, namorando, brincando, sorrindo para a câmera, algumas envergonhadas outras não. Sobre essas imagens, ouvimos novamente uma canção de Roberto Carlos.

Essa recorrência quanto ao uso das canções de Roberto Carlos para cantar, neste caso, os sonhos e desejos das trabalhadoras, é um modo encontrado pelo cineasta para se inserir na ação e mostrar como vê os operários e operárias fora do contexto abordado pelo tema do filme. No caso de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, a canção não reforça as particularidades do *locutor auxiliar*, como ocorre em *Acidente de Trabalho*. Ela apenas ajuda a reforçar a caracterização do universo feminino apresentado pelo filme.

Além das falas iniciais, tomadas para a abertura do congresso, não há nesse filme entrevistas com membros da diretoria, tão pouco com Lula. A ausência de falas “oficiais” possibilitou constituir-se um espaço destinado à entrevistada-locutora auxiliar,

¹³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 69.

¹³¹ BALTAR, Mariana. *A nova-velha dramaturgia da performance do documentarista*. In Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo. 2010, p.47.

no qual suas análises puderam se desenvolver a partir de uma perspectiva feminista, já que as questões levantadas pelas operárias entrevistadas, não eram específicas às mulheres metalúrgicas, mas pertinentes às mulheres de um modo geral. Embora seja um ponto de vista moderado, essa voz, não somente coloca os problemas referentes às desigualdades salariais, dupla jornada de trabalho, trabalho noturno para mulheres e falta de creches, como também aborda as questões referentes aos maus tratos aos quais as operárias, por serem mulheres, são submetidas nas fábricas e à integração das trabalhadoras metalúrgicas nas atividades do sindicato.

Segundo Paranhos, essas duas últimas reivindicações referiam-se a questões delicadas para as lideranças sindicais. Além da discriminação de gênero existente por parte dos homens trabalhadores¹³², os maus tratos a que eram submetidas as mulheres, associados aos fatores de altas taxas de rotatividade e da baixa qualificação, constituíam obstáculos significativos para a sindicalização feminina.

Muito embora as lideranças sindicais, para abordar os problemas relativos ao trabalho feminino, tenham tentado estabelecer um viés sindicalista dentro de uma perspectiva corporativista, não é exatamente nesse sentido que o filme se constrói. Como já mencionamos, há uma tensão que se estabelece, na medida em que, de um lado, existem as falas das entrevistadas sobre o trabalho e sua condição na sociedade e, de outro, o discurso sindical, que considera importante a mobilização da classe trabalhadora a partir do sindicato e da fábrica. Essa tensão pode ser mais bem compreendida a partir da compreensão do que ocorreu com as resoluções tiradas no Congresso. No final do filme, sobre as imagens de mulheres em diversas situações durante o congresso, a locutora *off* apresenta as resoluções dele resultantes:

“As 400 mulheres reunidas no I Congresso da Mulher Metalúrgica, resolveram tomar posição: 1º) Por um salário igual ou de trabalho entre o feminino e o masculino. 2º) Por melhores condições de trabalho para todos os operários. 3º) Por creches, escolas-parques em condição de serem efetivamente utilizadas. 4º) Contra o trabalho noturno. 5º) Pela integração das companheiras trabalhadoras nas atividades sindicais”.

¹³² PARANHOS, Kátia Rodrigues. Era uma vez em São Bernardo, op. cit., p. 124. A autora consultou SOUZA LOBO, Elizabeth et al. Lutas Operárias e Lutas das operárias em São Bernardo do Campo. In A classe operária tem dois sexos. Trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Brasiliense: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. HUMPHREY, John. Sindicato, um mundo masculino. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v.2, n. 1, p. 47-52, 1983. DELGADO, Maria Berenice Godinho. Sindicalismo latino-americano: o difícil diálogo entre mulheres e homens. In: CASTRO, Maria Silvia Portella; WACHENDORFER, Achim (Coord.). Sindicalismo Latinamericano: entre la renovación y la resignación. Venezuela: Nueva Sociedad, 1995. p. 149-60.

Segundo Katia Paranhos, o congresso das metalúrgicas de São Bernardo iniciou um ciclo de congressos de mulheres em diversos sindicatos de São Paulo, com o propósito de discutir as mesmas denúncias e reivindicações. Não obstante, de acordo com a autora, as resoluções do I Congresso da Mulher Metalúrgica não foram levadas adiante no III Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo, realizado, em sequência, ainda no mesmo ano. Embora os trabalhadores tenham, em suas resoluções, solicitado maior força para o sindicato no interior da fábrica e o direito de intervenção contra a arbitrariedade dos chefes, medidas estas que beneficiariam igualmente as mulheres operárias, nada foi encaminhado para contemplar as especificidades levantadas por elas em seu próprio congresso. Somente na campanha salarial de 1981, conduzida pelo Sindicato de São Bernardo, constaria na lista de reivindicações a solicitação da “estabilidade de emprego durante o período de gravidez e até 90 dias após a licença obrigatória”¹³³.

No final do documentário, sobre imagens de trabalhadoras no congresso, Terezinha atribui a realização do mesmo e, conseqüentemente, ao sindicato, todo saber demonstrado em suas falas: “Coisas que a gente não enxergava e agora tá enxergando. O congresso foi muito importante para mim, foi uma escola. A gente aprendeu muito coisa com isso”. No final de sua fala, não vemos mais as imagens das mulheres no congresso, apenas um close de Lula, que em um determinado momento olha em direção a câmera, enquanto escutamos Terezinha em *voz over*: “(...) Quanto mais a agente tá no congresso, tá ali junto, a gente tá aprendendo”. No entanto, o filme não termina sobre o rosto de Lula. Logo em seguida, vemos uma mulher no interior de um fábrica, trabalhando em uma máquina. A câmera a observa apenas, não há nenhuma interação, apenas o barulho ensurdecedor de uma máquina em funcionamento.

O documentário poderia ter terminado sobre a imagem do rosto de Lula, entretanto não o fez. O ponto de vista elaborado para o filme revela que seus realizadores tentaram elaborar um documentário que mostrasse os problemas enfrentados pelas trabalhadoras metalúrgicas, além dos portões das fábricas. Ao abordar os temas levantados pelo documentário entre o universo público e privado em que as mulheres estão mergulhadas na sociedade, os cineastas intervêm na realidade filmada e o filme pode se tornar em um agente de transformação.

¹³³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p.123-124.

A Luta do Povo

O documentário *A Luta do Povo*, encomendado pela Associação Popular de Saúde, busca elaborar um olhar sobre as diversas lutas travadas pelos movimentos populares em São Paulo, no período entre 1978-1980. Apesar de estar filiado ao PT desde sua fundação, Renato Tapajós realizou dois filmes para “organizações de massa que tinham ligação com o PC do B” em São Paulo. O primeiro, do final dos anos 70, foi *Caso Comum*, sobre a luta pela saúde na Zona Leste, encomendado pela Pastoral da Zona Leste, ligada à Igreja Católica, mas onde o PC do B tinha forte base. Em 1980, o cineasta realiza *A Luta do Povo*, para outra associação popular de saúde controlada pelo PC do B. De acordo com entrevista concedida a Marcelo Ridente, Tapajós quis fazer um resumo das lutas populares que ocorriam em São Paulo, no período já mencionado: “desde a campanha contra o aumento do custo de vida, aquela famosa manifestação na Praça da Sé que a polícia desceu o cacete em todo mundo, até as greves de São Bernardo e tendo mais ou menos como eixo o assassinato e o enterro de Santo Dias”¹³⁴.

Através da participação de um casal de militantes, moradores da periferia de São Paulo (ele operário, ela dona de casa), são mostradas cenas envolvendo diversos destes movimentos. É a partir do casal que o cineasta constrói seu ponto de vista sobre todos os eventos mostrados ao longo do filme. O ponto de partida do filme é o enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia num piquete de greve em 30 de outubro de 1979, em frente a fábrica de Lâmpadas Sylvania, situada no bairro de Santo Amaro, na capital paulista. Na primeira parte do filme visualizamos as manifestações dos diferentes movimentos apresentados sob o ponto de vista do casal.

Mais adiante, no decorrer da narrativa, entretanto, as ações organizadas pelo movimento a favor da reforma agrária, as greves do ABC e a Ação Popular pela Saúde¹³⁵ são apresentadas sem a mediação do casal. Os representantes destes movimentos falam diretamente ao espectador de suas lutas, de suas razões e de seus objetivos, possuindo, deste modo, “voz própria dentro do filme”.

Segundo Ridente, Tapajós teria tido alguns conflitos com os dirigentes do PC do B, que censuraram a sequência de uma passeata do Movimento da Favela da Zona Leste, no Parque do Ibirapuera, onde se localizava o gabinete do Prefeito. As imagens cortadas mostravam à frente da passeata dois garotos tocando violão e

¹³⁴ RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. op. cit., p. 344-5.

¹³⁵ Ação organizada pela Associação Popular de Saúde, entidade produtora do documentário.

cantando *Caminhando*, de Geraldo Vandré. De acordo com os dirigentes do PC do B, essas imagens tiravam a seriedade do movimento¹³⁶. Apesar do corte, é possível perceber que o cineasta, especificamente nesta realização, coloca de maneira mais livre aspectos de sua militância ao mostrar, através do modo como elaborou seu ponto de vista, a importância política e social dos movimentos populares naquele momento histórico.

No documentário de 30 minutos, como já havia feito em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, Tapajós atribui ao locutor *off* um papel secundário, dando-nos informações vinculadas aos assuntos tratados pelo filme e realizando perguntas, que são, posteriormente respondidas e analisadas pelos entrevistados.

Na abertura do documentário, apresentam-nos uma cartela, cujo texto é lido pelo locutor *off*: “São Paulo, novembro de 1979. O metalúrgico Santos Dias da Silva é assassinado pela polícia durante a campanha salarial, quando conclamava seus companheiros a aderirem à greve”. Após o término da leitura realizada pelo locutor *off*, ainda sob a imagem da cartela, ouvimos o som de uma sirene. Em seguida, vemos uma multidão saindo da Igreja da Consolação, alguns trabalhadores seguram o caixão de Santos Dias. O líder sindical, membro da Pastoral Operária e da Oposição Sindical Metalúrgica¹³⁷ foi morto à bala, em 20 de outubro de 1979, defronte à fábrica Syllvania, situada no bairro de Santo Amaro, no primeiro dia da greve dos metalúrgicos de São Paulo. O documentário mostra que o traslado do corpo, da igreja da Consolação, para a Catedral da Sé, onde seria realizada uma missa de corpo presente, acabou se transformando em um grande ato de protesto contra a ditadura militar. De acordo com Marcos Napolitano, o jornal *Folha de São Paulo*, de 01 de novembro de 1979, noticiou que mais de 10 mil pessoas acompanharam o cortejo pelas ruas do centro¹³⁸.

De volta ao filme, logo após a tomada acima citada, vemos a viúva do operário morto sendo apoiada por outras pessoas. Apesar de sua dor evidente, a viúva ainda consegue gritar algumas palavras de mobilização durante o ato: “A luta continua”. A multidão a acompanha e vemos a presença de Lula e outras lideranças sindicais. Em solidariedade ao ato, dos prédios cai uma chuva de papel picado. Sobre essas imagens, os manifestantes gritam: “Polícia dos patrões, matou um

¹³⁶ RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. op. cit., p. 344-5.

¹³⁷ A Oposição Sindical Metalúrgica lutava contra a direção do sindicato dos metalúrgicos de São Paulo, uma das maiores bases de operários do continente. O seu dirigente Joaquim doa Santos Andrade, permaneceu na liderança do sindicato por 14 anos, após ser declarado interventor em 1964. Ver EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977 / 1984. op. cit., p 168.

¹³⁸ Idem, p. 149.

operário” e cantam: *Caminhando*, de Geraldo Vandré. Sobre as imagens do ato, ouvimos as perguntas ditas pelo locutor *off*: “O que há errado nesse país, em que um operário é assassinado, porque reivindica um salário melhor, uma vida mais digna? O que há de errado nesse país, em que a polícia não usa suas armas para proteger os que trabalham, mas sim para mantê-los em silêncio? O que há de errado nesse país, em que um homem luta pelos direitos de sua classe e tem a morte como único prêmio?” Vemos um plano geral da cidade de São Paulo, não ouvimos mais as vozes da manifestação contra a morte de Santos Dias. Somente o locutor *off*, nos coloca mais uma pergunta: “O que há de errado? Por que morre uma criança a cada 15 minutos?” Em seguida, vemos trabalhadores entrando em uma fábrica. O locutor continua seu interrogatório: “Por que o salário diminui a cada dia? O que há de errado?”

O filme questiona abertamente o regime militar, ao colocar para o espectador todas essas indagações sobre as imagens do ato de protesto. O cineasta procura, desse modo, reforçar para o espectador a necessidade de ocupar as ruas no intuito de forçar o fim da ditadura militar. Embora a produção tenha sido da Ação Popular de Saúde, *A Luta do Povo* não é um filme militante de avaliação e questionamento da saúde ou dos serviços prestados nesse setor na cidade de São Paulo. De saída, o filme mostra que as respostas às perguntas só virão com a mobilização da sociedade nas ruas. Enfrentar tal desafio significa fazer frente à vários questionamentos: Como elaborar uma representação que torne visível tais práticas sociais de resistência ao regime militar? Como retratar a luta do povo e, ao mesmo tempo, atribuir novos sentidos políticos a essas lutas? Como conceber o político em tempos de uma normalidade despolitizada imposta pela ditadura militar?

Através de uma família operária, o cineasta vai percorrer os diversos movimentos sociais mostrados no decorrer do filme. Logo após a sequência de abertura, vemos um trabalhador, em frente a uma fábrica. Do mesmo modo como Terezinha, em *Trabalhadoras Metalúrgicas* e Expedito, em *Acidente de Trabalho*, este operário, responderá às perguntas feitas anteriormente pelo locutor *off*, e suas repostas situam para o espectador a posição política adotada pelo documentário: “Bom o que tá errado nesse país, eu acho que é quase tudo tá errado nesse país. É a exploração capitalista, que explora o trabalhador dentro da fábrica. O trabalhador chega a trabalhar 16 horas no dia para sobreviver. É a mortalidade infantil, é a legislação trabalhista, que não protege o trabalhador, e que tá tudo errado. Inclusive, o governo também tá errado, esse sistema de governo, uma ditadura militar, tá entregando a nossa Amazônia pra o imperialismo americano”. Após o término dessa

primeira parte de sua fala, a montagem alterna entre imagens da fachada da fábrica onde se encontra o trabalhador e a sua explanação: “Quem lucra com isso aí é o capitalismo internacional, as multinacionais, Volkswagen, Ford, os capitalistas financeiros dos grandes bancos. Estes é que estão lucrando, né? Enquanto o trabalhador que luta, que constrói, que fabrica de tudo, esse não participa de nada, esse fica só assistindo de camarote, os gringos levarem a nossa riqueza para fora”. Ele encerra a entrevista, dizendo para a câmera que precisa trabalhar. A câmara o acompanha, a distância, até a sua entrada na fábrica.

Aqui, reconhecemos o primeiro locutor auxiliar, o qual, em conjunto com sua esposa Severina, conduz o espectador através da representação do “percurso do combatente”¹³⁹, termo cunhado por Serge Daney. Paralelamente, a esquerda, nesse caso o PC do B, tenta expressar no filme o seu apoio aos movimentos populares. Para realizar esse objetivo, o cineasta optou por uma ordem de exposição que revele, conduzindo o espectador em direção “à tomada de consciência, à mobilização e à organização política” dos protagonistas. O documentário expressa essa idealização do percurso do “operário ideal”, delineado pela entidade produtora do filme, ao mostrar que a trajetória de luta de seus protagonistas possibilitou a esses imigrantes participarem, naquele momento histórico, como agentes nos processos de transformação da realidade. O ponto de vista do filme revela o cineasta que se coloca frente à ação como incitador, instigador, professor, portador do “discurso correto ou da boa teoria”.

Como nos outros filmes, o realizador mostra o universo familiar do operário responsável pela condução da narrativa no documentário. Sua casa, seus filhos e seu modo de viver, são elementos que são apresentados, a priori, como constitutivos de sua identidade. No entanto, dessa vez, eles se apresentam formalmente para a câmera, revelando seu nome, sua origem, porque veio para São Paulo e como se envolveu com as lutas sociais: “Meu nome é Osvaldo, nasci numa cidade pequena no

¹³⁹ Serge Daney utiliza esse termo no início da análise do filme *Nacionalidade: Imigrante* (1975), de Sidney Sokhona para expressar a concepção de filme militante da extrema-esquerda francesa, justamente para afirmar que o cineasta optou por outro caminho. De acordo com o autor, no pós-68, a extrema-esquerda francesa estava envolvida na legalização dos imigrantes que chegavam à França naquele período, pois acreditavam que deveriam auxiliar os imigrantes a entender os trâmites burocráticos para a legalização de sua estadia. Desse modo, ganhariam sua confiança e uma chance de ir mais longe com eles em direção a uma tomada de consciência, à mobilização e talvez à organização política. O “percurso do combatente” expressa o sonho militante, o roteiro ideal, cujo elemento essencial seria o tempo linear e teleológico, organizado em uma ordem estabelecida da exposição dos problemas e de suas soluções. O imigrante, o proletário ideal, “se veria destinado a representar encarnando-as, uma a uma, as diferentes fases, conhecidas e repertoriadas no roteiro do marxismo ocidental, de um verdadeiro ‘percurso do combatente’ da tomada de consciência”. DANEY, Serge. *A rampa*, op. cit., 77-78.

interior da Bahia, vim para São Paulo trabalhar em uma fábrica, na Cia. Cervejaria Bhrama. Da cervejaria, me transferi para uma metalúrgica, eu entrei de sócio no sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, (...) participei da chapa contra o pelego Joaquim. Participei das eleições de 75, trabalhando na Villares. Aí eu fui despedido, por participar da greve. E agora eu participo do movimento contra a carestia”.

Sua esposa, Severina, é apresentada da mesma forma. Em seu relato, ela realiza uma retrospectiva de sua trajetória de luta desde 1968 e da importância de ingressar para o movimento contra a carestia. Ao mesmo tempo, ela revela a importância dessa luta no quadro geral das lutas sociais, na medida em que relaciona as atividades promovidas por esse movimento, tais como, arrecadação de alimento e dinheiro, organização de reuniões e abaixo-assinados, em apoio a outras entidades. Ela também fala sobre sua participação, em 1978, no grande ato na Praça da Sé, cujo objetivo inicial seria entregar, em nome do Movimento do Custo de Vida, o abaixo assinado para as autoridades públicas. Durante o seu relato, são inseridas imagens do ato na praça e no interior da igreja, nas quais podemos identificar a presença de Osvaldo entre os manifestantes.

Assim como o assassinato de Santos Dias, esse ato exibido no documentário torna-se muito significativo, dentro do quadro geral das ações de protesto contra a ditadura militar. O movimento demonstrou, publicamente, sua capacidade de organização e mobilização, ao conseguir mais de um milhão de assinaturas para o *Manifesto Contra o Custo de Vida*, pedindo o “congelamento” dos preços dos produtos básicos e aumento de salários. Além disso, no dia da realização da manifestação, cerca de 20 mil pessoas compareceram à praça da Sé, sendo que 5 mil aglomeravam-se no interior da catedral¹⁴⁰. Ao final da manifestação, a polícia reprimiu duramente os participantes. A voz over de Severina sobre as imagens da ação violenta da polícia contra os manifestantes, dá provas de sua bravura: “Apesar de ter cavalos, tava todo mundo lá gritando – ‘Abaixo a Ditadura’ – e muito firme, né?!”

Durante o todo o percurso, do início até o final do filme, o casal situa a importância do *Movimento Contra a Carestia* em suas vidas, num momento de grandes dificuldades financeiras. Assim, o casal evidencia, através do relato de suas experiências no movimento, desde o início da década de 70, a maneira pela qual iniciaram suas lutas. Dando prosseguimento à jornada do casal, Severina em voz over avalia a importância de outros movimentos, tais como o Movimento da Favela da Zona Leste e o Movimento da Saúde e, igualmente, de ações e conquistas realizadas

¹⁴⁰ EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977 / 1984. op. cit., p.107-109.

nos bairros da periferia de São Paulo. Diferentemente do Movimento da Favela, que é mostrado somente pela condução de Severina, o Movimento da Saúde é retratado no filme através das imagens e dos depoimentos de participantes do I Encontro Popular de Saúde, organizado, na Assembléia Legislativa de São Paulo, pelas comissões de saúde atuantes nos bairros mais carentes da cidade. Sem a intervenção narrativa de Severina, um membro de uma comissão, cujo nome não é revelado, fala da importância do encontro para a cidade: “(...) Isso é a primeira vez que acontece na vida de São Paulo, do povo de São Paulo. E esse encontro é muito importante, porque vem trazer a união de todos os moradores dos bairros, unir o povo em torno de suas reivindicações (...)”. Durante o encontro, o discurso enfático de um operário metalúrgico contribui para reforçar a escolha do cineasta em retratar esse percurso do combatente como ordem de exposição do filme. A câmera o mostra, no púlpito, com bandeiras ao fundo, ele narra sua trajetória de luta, desde os 14 anos, e conclama a união de todos os setores da sociedade para combater a opressão: (...) Só unidos é que vamos conseguir sair dessa miséria. Dê liberdade, liberdade no duro! Todo mundo unido, unido desde os melhores bairros até a periferia, até os nossos irmãos, os favelados, para nós *construir* um governo que essa terra merece e não isso que aí está. Era isso o que eu tinha a dizer”.

Há a sugestão de um tempo circular, que se constrói como história, a partir do registro ou do relato da evolução das ações dos “combatentes”, que estabelece os passos que devem ser percorridos para a construção de uma luta. A tomada de consciência só se efetiva na persistência, no tempo da construção da experiência, neste caso coletiva, que leva à mobilização e, conseqüentemente, à organização política necessária para a transformação da sociedade. Temos, portanto, veiculado no filme, a concretização, do olhar militante que busca incitar, instigar, mas, sobretudo oferecer o discurso correto para a realização, fora dele, na realidade concreta da vida, das ações políticas necessárias. Os movimentos sociais somente ganham voz própria, à proporção que seus representantes reforçam, em seus relatos, o caráter coletivo das experiências. Ao contrário, pois, de Osvaldo e Severina, cujas vozes articulam, conjuntamente com outros dispositivos elaborados pelo documentário, a experiência no plano individual. No entanto, essa *voz da experiência* modifica-se, ganha autonomia e destaca-se das outras vozes articuladas no filme, na medida em que expõe e não apenas narra, a trajetória percorrida pelos combatentes na elaboração de suas experiências. Portanto, generaliza-se, ao se colocar também como *voz do saber*, a qual elabora no tempo da montagem a “boa teoria”, que

fundamenta e evidencia a concepção política do PC do B e de Renato Tapajós com relação à organização dos movimentos sociais.

A nova função atribuída aos locutores auxiliares permite-lhes continuar seu percurso. Na sequência seguinte, no V Encontro Comunitário do Vale do Ribeira dos Trabalhadores Rurais, Osvaldo relata sua experiência de luta e revela sua origem campesina a uma plateia de trabalhadores do segmento. Em seu discurso, anuncia que, como o fazem o metalúrgicos do ABC, a luta contra a ditadura deve ocorrer na cidade, mas também no campo. Em seguida, mostra-se o representante do Sindicato dos Trabalhadores Rurais do Sertão do Araguaia, cujo depoimento reforça a importância da criação de uma central única dos trabalhadores: “Agora achamos que a luta não pode ser luta isolada. Nós temos, inclusive, de lutar de maneira organizada, procurando ampliar mais a nossa unidade, através da criação de uma central única dos trabalhadores brasileiros”.

A problemática que emerge desse discurso, possibilita ao locutor *off* introduzir o movimento grevista organizado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. No Estádio da Vila Euclides, sobre as imagens da multidão de trabalhadores, discorre sobre a importância dessa manifestação, pois demonstra a unidade dos trabalhadores com os movimentos sociais e diversos setores da sociedade: “1º de maio de 1979. Convocados pelas diversas áreas do movimento popular, 120 mil pessoas realizam uma grande manifestação no Estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo”.

Além de informar quais são os movimentos sociais presentes na manifestação, o locutor *off* também realiza, em alternância com manifestantes que discursam para os trabalhadores, um balanço das ações promovidas pelo movimento sindical em 1979 e 1980. Vale destacar que, em vários momentos dessa sequência, vemos Osvaldo no meio da multidão. Quase ao fim do documentário, representa-se o ápice do “percurso do combatente”. Na sequência final, no estádio da Vila Euclides, vemos Lula discursar para a multidão de trabalhadores: “Nós estamos numa luta, e o governo transformou a nossa luta numa guerra e nós vamos dispensar essa guerra. Se o tribunal decretar nossa greve ilegal, o que a gente vai fazer?”. Em seguida, além das imagens de Osvaldo no estádio, festejando e gritando junto a outros trabalhadores, também o vemos em reuniões e ações promovidas pelo Fundo de greve. O filme termina com imagens dos trabalhadores no estádio. Para compor o estado de exaltação mostrado pelas imagens, o locutor responde a pergunta de Lula feita anteriormente: “No dia seguinte à intervenção, os diretores são presos. Mas, a greve continua”. Um helicóptero é mostrado sobre o estádio e trabalhadores

comemorando. Sobre essas imagens, o locutor encerra a seqüência: “1º de maio de 1980, um dia de vitória dos trabalhadores”.

Ao exibir, após um corte seco, o apresentador do *Jornal Nacional* anunciando a chegada do interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, a seqüência final do documentário envolve o espectador no ambiente da assembléia e, ao mesmo tempo, procura incitá-lo à luta. O trecho escolhido afirma que “os policiais se recusaram a dialogar com a comissão de direitos do sindicato”. Em seguida, vemos imagens da multidão no estádio da Vila Euclídes, Lula discursando e a exaltação de Oswaldo no meio da multidão. O cineasta manteve o som ambiente dessas imagens, ao mesmo tempo em que escutamos, em voz-over, o trecho final do discurso proferido na Assembléia Legislativa, durante o encontro do Movimento da Saúde, pelo metalúrgico de São Paulo: “Só unidos é que nós vamos conseguir sair dessa miséria. Dê liberdade, liberdade no duro! Todo mundo unido, unido desde os melhores bairros até a periferia, até os nossos irmãos, os favelados, para nós *construir* um governo que essa terra merece e não isso que aí está. Era isso o que eu tinha a dizer”.

O documentário termina nessa frase e a canção *Caminhando*, de Geraldo Vandré, cantada por manifestantes, é inserida para acompanhar os créditos. Desse modo, o documentário cristaliza São Bernardo do Campo, como o lugar da convergência de todas as lutas sociais. Lugar, onde a organização política, promovida pelo movimento sindical do ABC, efetiva-se para a transformação da sociedade.

Greve de Março

Em meados de 1979, o então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Luis Inácio Lula da Silva entra em contato com Renato Tapajós, no intuito de sugerir ao cineasta que filmasse a greve que acabara de começar no ABC e que realizava suas primeiras assembléias no Estádio da Vila Euclides. Dessa forma, segundo depoimento de Tapajós, surgiu a idéia de uma

filmagem que gerou os filmes *Linha de Montagem* e *Que Ninguém, Nunca Mais, Ouse Duvidar da Capacidade de Luta da Classe Trabalhadora*¹⁴¹.

Greve de Março foi um filme feito quase que exclusivamente para intervenção imediata. Ele foi realizado em 15 dias. Filmamos em São Bernardo de 22 a 27 de março de 1979 e no dia 10 de abril o filme já estava pronto. O sindicato parou a greve durante 45 dias para discutir com os patrões. Após 45 dias haveria uma nova assembléia, em 13 de maio, que poderia decretar o reinício da greve. Queríamos que o filme fosse utilizado nesse prazo de 45 dias como instrumento de mobilização para a greve¹⁴².

Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta da classe trabalhadora, reprodução de uma frase dita por Lula durante uma assembléia é o título original do quarto filme realizado pelo cineasta para o sindicato. Posteriormente, por motivos de segurança e para contornar a ação repressora dos órgãos de censura da ditadura militar, todo o processamento do material foi feito sob o nome *Dia Nublado*.

Realizado no calor das greves de 1979 no ABC, o documentário teve como objetivo constituir-se num instrumento de articulação política em torno dos objetivos da greve. Em 2 de junho de 1979, durante o debate ocorrido na Livraria Escrita, o qual contou com a presença de Sergio Segall, Roberto Gervitz, João Batista de Andrade e Olga Futema, Renato Tapajós explicou que antes da intervenção no sindicato, a proposta do filme era mais ampla. Entretanto, a intervenção federal e a suspensão da greve para estabelecer um período de negociação, evidenciou a necessidade de se produzir um filme que pudesse interferir, diretamente, no processo de preparação da assembléia, que encerrava o período de negociações. De acordo com o cineasta:

Não se tratava apenas de um registro ou de uma reflexão dos acontecimentos, mas um instrumento que interferisse diretamente no próprio curso dos acontecimentos. (...) O que eu sei dizer é que o objetivo do filme era interferir no processo, era pegar aquilo que estava acontecendo, selecionar, daquele processo que a gente tinha conseguido filmar até ali, determinados momentos em que o desenvolvimento de luta estava mais agudo e articular isso numa estrutura que, jogada de volta aos operários, que tinham participado daquilo,

¹⁴¹ Depoimento de Renato Tapajós In Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo, inspirada no livro homônimo de Jean-Claude Bernardet, realizada pelo Banco do Brasil, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, em 2010.

¹⁴² “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”. In *Filme e Cultura* 46, op. cit., p.74.

provocasse discussões e provocasse, sobretudo, a necessidade de continuidade da luta¹⁴³.

Trata-se de um filme de propaganda sindical, com o objetivo explícito de, após a aprovação da trégua de quarenta e cinco dias, durante a qual prosseguiriam as negociações, organizar e divulgar os acontecimentos sobre as greves entre os trabalhadores. No debate da Livraria Escrita, Olga Futema, da equipe de Renato Tapajós, reproduziu a fala de Lula ao demandar o filme:

Quem melhor soube definir o que eles queriam do filme foram eles mesmos. “A gente precisa de um filme que ajude a manter acesa a chama. Virem-se!”. E a gente tentou descobrir o que era isso. Segundo Expedito que esteve na exibição no Sindicato dos Jornalistas, foi essa definição que o pessoal deu pro filme: ele ajudou a manter acesa a chama¹⁴⁴.

A intervenção federal no sindicato gerou muitos transtornos, dentre eles a dificuldade da diretoria em disponibilizar a verba necessária para o financiamento do filme, já que não se poderia mais dispor do repasse do imposto sindical. Segundo Renato Tapajós, “Lula argumentou que a equipe deveria começar a filmar de qualquer jeito, porque dinheiro, película, laboratório, produção, isso tudo viria naturalmente, como decorrência do movimento”¹⁴⁵. O que de fato aconteceu. O que de fato aconteceu. O fotógrafo Zetas Malzoni, além de juntar-se a equipe, emprestou sua câmera Éclair 16mm. Através de Francisco Ramalho e de sua produtora Oca Cinematográfica, Tapajós conseguiu algumas latas de negativo 16mm de diferentes idades e procedências, além de ter acesso a um gravador Nagra. Como voluntários, integraram-se à equipe Maria Inês Villares, cineasta e montadora, na função de assistente, e Francisco Coca, técnico de som com o qual Tapajós havia realizado alguns documentários anteriores¹⁴⁶. Em depoimento concedido à Maria Carolina Granato da Silva, Renato Tapajós revelou que também contou com a ajuda de Ruth

¹⁴³ “A greve no Cinema”. Escrita / Ensaio Ano III, v. 4, n. 7, março 1980, p. 95-6.

¹⁴⁴ Idem, ibidem.

¹⁴⁵ Depoimento de Renato Tapajós In Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo, op, cit., p. 116.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 116.

Escobar, a qual teria conseguido recursos da Novib¹⁴⁷, uma ONG de apoio ao terceiro mundo¹⁴⁸.

De acordo com Tapajós, durante os trinta dias que antecederam as assembléias onde se decidiria o fim da trégua, *Greve de Março* foi projetado para grupos de metalúrgicos e suas famílias, todos os dias, em sessões contínuas, da manhã a noite, no salão dos fundos da Igreja Matriz de São Bernardo do Campo, uma vez que o sindicato estava sob intervenção federal. Outras cinco cópias circulavam por sociedades de amigos de bairro do ABC e em outros sindicatos. Após o término da greve, a diretoria encomendou à equipe de Tapajós mais de vinte cópias do filme, para serem distribuídas nacionalmente, no circuito sindical. O filme também foi utilizado nas reuniões preparatórias para a campanha salarial e da greve de 1980. De acordo com o cineasta:

Em meados de 1980, fizemos junto com a direção do Sindicato, uma avaliação do número de espectadores até aquele momento – eram distribuídas, junto com as latas de filme, fichas de avaliação que deveriam ser preenchidas e devolvidas ao sindicato. O filme teria sido visto por aproximadamente 250 mil espectadores. A reação do público ao filme, em geral, era entusiástica. A greve de 1979 estava ficando mítica entre os sindicalistas e operários, Lula se transformava num líder carismático e o filme era aplaudido em cena aberta, como se o público estivesse nas assembléias. Em São Bernardo, era também notável o fenômeno do reconhecimento: os operários se reconheciam nas cenas, reconheciam colegas, parentes, amigos e tudo isso era comentado em voz alta durante as sessões. O filme conseguiu uma resposta de seu público que nem mesmo em Linha de Montagem, cheguei a ver¹⁴⁹.

Greve de março é um filme de intervenção. Assumidamente, é um instrumento de trabalho político para mobilizar a categoria a partir das diretrizes do Sindicato, com o intuito de orientar os trabalhadores sobre os procedimentos referentes ao movimento grevista. Não há locutor *off* nem locutor auxiliar, não há relatos de experiências. Há a greve e a necessidade de mobilizar a categoria para sua manutenção. O que está em questão no filme é sua capacidade de expor os acontecimentos vinculados à greve e, de provocar e atrair o público para as discussões em torno desse tema. Para atingir este objetivo, o cineasta recorre a entrevistas com duas das principais lideranças sindicais, Djalma Bom e Expedito

¹⁴⁷ Novib (Nederlandse Organisatie Voor Internationale Bijstand) Organização Holandesa para ajuda internacional, criada 1956, atuante até hoje. Ver www.novib.nl

¹⁴⁸ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. op. cit., p.108.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p.117.

Soares e a trechos dos discursos de Lula, proferidos em assembléias durante a greve de 1979. O documentário centraliza toda sua força na *palavra* de seus líderes.

Como já dissemos anteriormente, o filme ficou pronto antes da assembléia do dia 13 de maio de 1979, o que possibilitou sua exibição no decorrer do processo de discussão, antes do final da trégua de quarenta e cinco dias. O realizador buscou elaborar uma linguagem que explicitasse os interesses políticos do sindicato. O filme tinha a função de, além de registrar e promover uma reflexão sobre a greve, mostrar sua capacidade de intervenção no rumo dos acontecimentos.

No início, uma cartela contextualiza os diferentes títulos dados ao filme, o que evidencia uma forte preocupação em situar que tudo na produção expressa a necessidade de continuidade da luta, inclusive a própria escolha do título: “*Greve de Março*”. O título original do documentário é: *Que Ninguém, Nunca Mais, Ouse Duvidar da Capacidade de Luta dos Trabalhadores*. Em seguida, por motivos práticos, passou a se intitular apenas “Greve de Março”, o qual foi produzido pela Tapiri Cinematográfica que, por motivos de segurança, fez todo o processamento do seu material sob o nome ‘Um dia Nublado’. No filme, pelos mesmos motivos de segurança, a produção é atribuída à ABCD Sociedade Cultural, que era nome de fachada do *Fundo de Greve dos Metalúrgicos*.

Continuando as tomadas, mostra-se uma seqüência de fotografias em preto-e-branco de operários reunidos no Estádio da Vila Euclides, em São Bernardo, sendo reprimidos pela ação policial. Sobre essas imagens fixas, o som de percussão da música *In the Garden of the life*, de Iron Butterfly, criam, ao mesmo tempo em que estabelecem a tensão necessária para atrair a atenção do espectador uma expectativa, através da montagem de cunho jornalístico – a exposição dos fatos. A voz over de Djalma Bom, diretor sindical, explica as causas e reivindicações da greve:

“(...) Na hora de dar aumento não querem nem conversar; o negócio é botar as máquinas paradas (...). As principais reivindicações dos trabalhadores seria: 34% acima do índice decretado pelo governo (...). O piso de três salários mínimos, o reajuste salarial de três em três meses (...), com o critério do Dieese e os delegados sindicais e a estabilidade após 90 dias de serviço”. Após as declarações sobre a greve, ele se dirige à câmera e pontua as instruções de como proceder durante esse período: “Durante esse período de 45 dias, os companheiros e companheiras de forma nenhuma poderão perder o contato com a diretoria sindicato e com a comissão de salários. Todas as semanas a diretoria do sindicato ou a comissão de salários estará nas portas da fábrica entregando boletins e jornais. A outra coisa fundamental também é que os companheiros e as companheiras não poderão desconhecer aquilo que

for discutido nas nossas assembléias. Só deverão respeitar e ler aqueles comunicados com a assinatura do nosso companheiro Lula”.

Exibe-se, então, uma cartela com o título do filme: “Que ninguém, nunca mais ouse duvidar, da capacidade de luta dos trabalhadores”. Além de Djalma Bom, somente outras duas falas se articulam nesse curta-metragem: a de Lula, então presidente do sindicato, e a de Expedito Soares, outro membro da diretoria. Além das diversas imagens dos trabalhadores no campo da Vila Euclídes, no decorrer do filme, eles falam para câmera uma única vez, para demonstrar otimismo e confiança nas decisões tomadas pela diretoria do sindicato.

Já identificamos no início do filme, que *Greve de Março* devia funcionar, deliberadamente, como um instrumento de ação. Não se trata de um olhar ou uma interpretação do movimento grevista. Isso se evidencia, á proporção na forma pela qual os acontecimentos e orientações são mostrados, revelando uma transformação na elaboração dos modos de articulação dos recursos cinematográficos no documentário, em comparação aos outros filmes já produzidos para o sindicato. Nessa realização, não ocorre a tensão que se estabelecia entre o ponto de vista do cineasta com relação aos operários e as orientações políticas e ideológicas do sindicato. O que permite identificar, igualmente, transformações quanto a militância de Renato Tapajós, em função do contexto histórico, no qual a sociedade civil organizada exigia a abertura política e o fim da ditadura militar.

O momento histórico e o contexto da greve, exigiram de Tapajós o desenvolvimento, em seus filmes, de novas formas de comunicação. No entanto, essa busca não é unilateral, há uma convergência entre os interesses do sindicato e a busca, da parte do cineasta, por uma linguagem cinematográfica que revele as especificidades do movimento. Essa convergência não foi apenas o resultado dos acontecimentos do momento. Ao pedir para reconstruir, cinematograficamente, o processo da greve de 1979 antes de seu desfecho, o sindicato reconhece naquela linguagem a capacidade de registro e de síntese dos processos vividos pelos trabalhadores. Tapajós pretendia devolver ao movimento operário um material que permitisse a reflexão sobre determinados processos, visando a continuidade de suas lutas.

Em 1979, durante o debate da Livraria Escrita, os cineastas presentes explicaram o que significou filmar, quase que sistematicamente, o evoluir das lutas operárias em São Paulo: “O filme é fruto de uma relação que nasceu em função do filme, portanto é um produto do próprio desenvolvimento da luta dos trabalhadores,

que determina que todo aquele cinema que nasce junto dessa luta seja diferente, nasce comprometido com ela”¹⁵⁰. Essa colocação explícita, quando da realização de filmes sobre as temáticas populares, a ocorrência de uma mudança na própria noção de engajamento.

Segundo Julianne Burton, os documentaristas sociais latino-americanos preocupados em criar modos de representação do povo, que permitisse retificar a falsa imagem apresentada pelo cinema tradicional, começam a questionar a crença, elaborada nas décadas anteriores, de que a essência de uma nação somente poderia ser apreendida pela câmera e pelo gravador de som, e que, portanto, o que é visto e sentido no documentário é a verdade daquilo se sabe sobre o assunto abordado¹⁵¹.

De certo modo, toda essa mudança se reflete na maneira pela qual *Greve de Março* está estruturada. Além da seqüência da abertura, o filme foi organizado em seis grandes blocos temáticos. Filmado e exibido no calor dos acontecimentos, na continuidade das tomadas, percebemos a busca pela reconstrução de processos inacabados, sobre os quais as pessoas envolvidas ainda estavam construindo uma experiência. O que demonstra que o cineasta buscou expressar a síntese de um processo vivo, com o objetivo de mostrar, através da composição de momentos e tomadas de posição, como age o novo sindicalismo. As seqüências são longas, pautadas pelas falas das lideranças sindicais e buscam retratar todo o processo que levou os trabalhadores a decidirem pela retomada da greve. Na seqüência dois, em voz *over*, Expedito Soares contextualiza as possibilidades de continuidade da greve e o trabalho realizado pela diretoria para dar sustentação ao movimento: “A gente tem reunido por volta de 90 mil trabalhadores dentro do campo de futebol lá da Vila Euclides. Então, mediante toda essa mobilização, toda essa presença em massa dos trabalhadores, a gente tinha a convicção de que poderia assumir (...)”. Vale destacar que os planos mostrados tentam retratar os operários se reunindo no estádio, com crianças e mulheres, alguns deles, inclusive, sentados na grama. Nesse primeiro momento da seqüência dois, tenta-se elaborar a espera e a expectativa dos trabalhadores antes da chegada de Lula no estádio. Nesse sentido, Expedito prossegue em voz *over*.

“Então eu acho que realmente era um número bastante satisfatório para que pudéssemos ter a greve. A diretoria, nós tínhamos uma equipe de cinco diretores, onde a gente fez um trabalho de preparação, que era por pessoal da

¹⁵⁰ “A greve no Cinema”. Escrita / Ensaio Ano III, op. cit., p.90.

¹⁵¹ BURTON, Julianne. *The social documentary in Latin America*, op. cit., p. 347.

coordenação do trabalho de base; a agente fez uma série de reuniões por fábrica mostrando a importância da nossa campanha salarial e preparando o pessoal, para quem sabe se fosse o caso até irmos à greve. Foi exatamente isso que aconteceu diante da intransigência e da irresponsabilidade dos patrões”.

No entanto, embora o cineasta tenha feito a abertura do filme com os diretores mais representativos do sindicato, tendo em vista valorizar o trabalho da Comissão de salários junto à outras organizações sindicais e de base, toda a narrativa será centrada na figura de Luis Inácio Lula da Silva. Como principal liderança, Lula também despontava como importante liderança política no cenário nacional. Para reforçar esse aspecto, Tapajós organiza a sequência do filme de modo a cristalizar as ações sindicais em torno de Lula, pois era uma forma de garantir sua eficácia enquanto instrumento de intervenção imediata, já que o objetivo principal que norteou a produção e a realização do documentário, era “manter a chama acesa”. Foi preciso, então, escolher aquilo que tivesse a maior capacidade de mobilização.

No decorrer da fala de Expedito, são introduzidas as imagens de Lula discursando aos trabalhadores no campo da Vila Euclídes. Em seguida, na sequência três, ele inicia sua análise sobre a proposta dos empresários: (...) Esta proposta não prevê o nosso aumento de salário imediato. O que se pede nesse documento é que os trabalhadores voltem a trabalhar de imediato e dentro de 45 dias (...) será discutido, a partir da volta ao trabalho, a discussão dos nossos 8%”. Um plano da multidão de trabalhadores, que o escuta silenciosamente, estabelece uma pausa estratégica no discurso de Lula, potencializando o efeito quando de seu prosseguimento: “Sequer as horas que nós ficamos em greve serão pagas. O delegado sindical e outras reivindicações que nós fizemos serão discutidas apenas a partir de 180 dias e algumas a partir do primeiro dia. Eu nunca vi, nunca vi mesmo, tanta safadeza como eu vi de alguns empresários (...). Nesse momento, uma *panorâmica* da multidão registra a inquietação crescente dos trabalhadores. A câmera volta para Lula no palanque: “Se cassarem a diretoria do sindicato, se prenderem a diretoria do sindicato, a categoria precisa manter a greve (...)”. Sob os aplausos da multidão, Lula convoca os trabalhadores a meditar sobre a continuidade da greve, ao pedir a verdade de cada um sobre os limites e as possibilidades dessa decisão.

Para marcar a necessidade da unidade da categoria para o sucesso do movimento, a montagem estabelece uma alternância estratégica, entre as imagens

da liderança e as imagens da multidão. Procura-se, desse modo, reproduzir a experiência da assembléia. O discurso de Lula também se desenvolve de forma progressiva, na tentativa de resgatar para os operários o histórico das negociações, para então indagar a possibilidade de continuidade da greve. O que demonstra, em comparação aos outros filmes já analisados, uma mudança de comportamento, inclusive no que se refere à ação das lideranças.

A presença maciça de Lula no filme não é uma construção realizada para o documentário, de fato ele estava em todas as situações e era chamado a falar aos trabalhadores a todo o momento. Afinal de contas, era ele o então presidente do sindicato. Além disso, a concentração do movimento grevista em São Bernardo e a repercussão dada pela imprensa contribuíram, igualmente, para o fortalecimento da liderança. Naquele momento, Lula estava cassado, o que indicava a necessidade de se fazer um filme para ajudar o processo de recuperação do movimento, de reconquista do sindicato. Por isso, o filme se torna tão “palavroso”, focado em longos discursos de Lula, proferidos nas assembléias e no sindicato. Mesmo quando os outros diretores falam, vemos as imagens de Lula nas assembléias.

De fato, percebemos, na organização da montagem, que a necessidade do momento determinou a função do filme. Ou seja, a reconstrução para o documentário, da trajetória de Lula durante o processo de trégua, coloca para o espectador a importância fundamental dessa liderança para a sustentação e mobilização do movimento sindical. Nesse sentido, as seqüências quatro e cinco, representam o ápice do filme, na medida em que tentam evidenciar a ansiedade vivida pelos trabalhadores na véspera da intervenção e, posteriormente, a revolta pela perda de sua principal liderança. O que permite afirmar que essas seqüências constroem para o espectador a crise do protagonista, o trabalhador Osvaldo, na medida em que o coloca novamente frente à perda da principal liderança do movimento, obrigando-o a refletir sobre a possibilidade de dissolução do movimento.

Na seqüência quatro, onde se retrata a véspera da intervenção federal no sindicato, vemos os trabalhadores reunidos em seu interior e os depoimentos mostrados expressam confiança e apoio para Lula. Não identificamos nas imagens a presença da liderança entre os trabalhadores, ele é mostrado em sua sala com os jornalistas, diretores sindicais e o deputado Eduardo Suplicy. Enquanto Lula explica aos jornalistas os motivos que levaram a categoria a decidir, em assembléia, pela continuidade da greve, alguns diretores interrompem a fala de Lula para notificar a presença da polícia em torno do sindicato. Não há demonstração de desespero ou de preocupação em suas atitudes, ao contrário, ele demonstra compreender a decisão

por parte do governo pela intervenção e a disponibilidade do sindicato para novas negociações:

“(...) Eu acho que os trabalhadores do ABC estão dando um exemplo à nação; de que basta que o sindicato queira fazer alguma coisa, esses trabalhadores atenderão ao chamado do sindicato (...). Olha, eu encaro com muita naturalidade o problema da intervenção pelas autoridades, como disse o próprio ministro do Trabalho, ele é obrigado a cumprir a legislação vigente que existe. E se a legislação diz que a greve é ilegal, nós trabalhadores dizemos que ela é justa e legítima, e se eles entendem que por causa dessa greve eles deverão intervir no sindicato ei não posso me opor a isso. (...)”.

No decorrer da fala de Lula, são inseridos planos de interior do sindicato onde se encontram os operários, os quais, anteriormente, haviam declarado ter capacidade de prosseguir a greve, mesmo sem a presença da liderança. A serenidade expressa pelo líder sindical e a confiança dos trabalhadores nas orientações dadas pela diretoria, orientam a postura que, caso ocorra a intervenção, deve ser mantida e marcam no tempo do documentário o tempo da espera e da incerteza.

A seqüência seguinte, registra o cerco do sindicato pela polícia no dia da intervenção, vemos a tropa de choque na rua com carros da polícia. Os operários não conseguem se aproximar da sede de seu sindicato. Essas imagens expressam a agonia crescente da espera, o tempo do filme fica suspenso, pois nada acontece. O áudio sincrônico revela a tensão entre operários e polícias. E, quando de repente o Lula sai do sindicato, levado pela polícia dentro de um carro, forma-se uma pequena passeata de trabalhadores atrás do carro. Essas duas seqüências representam o ápice do documentário, pois mobilizam os espectadores em torno daquele acontecimento. Não há, no decorrer dessas seqüências, a intervenção de um locutor *off* para explicar ou contextualizar o desenvolvimento dos fatos; há somente as imagens dos operários e de suas reações. O que permite potencializar, nas duas últimas seqüências do documentário, o significado atribuído a volta de Lula às assembleias no Estádio da Vila Euclides.

Após as imagens da intervenção, os operários são mostrados em assembleias, em confrontos com a polícia ou em ações de solidariedade à greve – arrecadação e distribuição de alimentos e dinheiro. O discurso que o filme tenta legitimar é que ausência de Lula não imobilizou os trabalhadores, ao contrário, fortaleceu a unidade da categoria, além de intensificar as manifestações de apoio ao movimento. No início da última seqüência, grevistas entram calmamente no estádio,

enquanto um trabalhador mostra para a câmera um jornal com os dizeres: “Ele voltou”. É dessa forma que a volta de Lula é anunciada para o espectador.

Em seguida, vemos Lula entrando no estádio, carregado por outros operários até o palanque, enquanto a multidão agitada grita seu nome: “Lula, Lula”. Sob os aplausos, ele começa o discurso definitivo para a mobilização dos metalúrgicos do ABC. No início, retoma as três principais reivindicações dos trabalhadores – o fim da intervenção, reabertura das negociações e o aumento de 11%. Em seguida, Lula enfatiza a disposição da direção do sindicato para lutar pela realização dessas reivindicações. Sob os aplausos e manifestações da multidão de operários, forma-se a imagem do coletivo em contraponto à imagem de Lula, propondo que a questão da identificação dos indivíduos se dilui frente a multidão de trabalhadores. A unidade da imagem é colocada pela própria circunstância, potencializando, desse modo, a identificação com o protagonista do filme.

A forma elaborada no documentário recorre explicitamente às estratégias estilísticas da propaganda ideológica, com enquadramento dos trabalhadores sempre em planos gerais em contraponto ao enquadramento de Lula, sempre em primeiro plano e com voz própria, o que reforça sua autoridade perante os operários. Outro aspecto, não menos importante, diz respeito ao uso de trechos dos discursos de Lula em voz-over, sobreposto às imagens da multidão. Essa estratégia elimina qualquer possibilidade de discordância com relação à compreensão do que vemos, determinando seu significado. Além disso, na medida em que os mecanismos de elaboração do ponto de vista no filme não são explicitados, o que permanece para o espectador é o sentido atribuído pelos discursos das autoridades. Ou seja, desde a produção até a exibição, há um direcionamento persuasivo, uma consciência da sua utilidade em busca da representação de um “agir” específico, que deve ser cumprido. Concomitantemente, o documentário vai além da função imediata em relação a qual o filme se inscreve, pois também funciona como registro da história operária, ao elaborar um lugar de construção de outro tipo de memória, da memória da resistência que se contrapõe a memória oficial.

Linha de Montagem

Com experiência acumulada na realização de filmes com a categoria dos metalúrgicos desde 1977 e, sobretudo, enriquecida com aquela vivida durante as

filmagens da greve de 1979, a equipe de Tapajós realiza o longa-metragem *Linha de Montagem*.

O filme documenta o processo de mobilização e organização dos operários no ABC paulista, que resultou nas greves de 1979 e 1980 e na fundação do Partido dos Trabalhadores, marcando o surgimento da liderança política nacional de Luís Inácio Lula da Silva. Apresenta, de forma linear, a evolução dos eventos sobre as greves. Em paralelo a essa linha narrativa, são inseridas algumas entrevistas de “balanço” sobre o movimento, realizadas com as principais lideranças sindicais, posteriormente às greves. Com material filmado durante os quarenta e cinco dias de trégua, *Linha de Montagem* explora os acontecimentos do movimento de 1979 e seus desdobramentos até a greve deflagrada em 1º de abril de 1980, a qual foi acompanhada desde a preparação, deflagração, desenvolvimento e desfecho.

Para a diretoria do sindicato, a produção do filme não tinha o mesmo caráter do anterior. Conforme já descrito acima, a filmagem iniciada em março de 1979 prosseguiu, mesmo depois da realização do curta-metragem *Greve de Março*, e encerrou-se em julho de 1981, no momento da campanha eleitoral no sindicato, após a segunda intervenção sofrida pela diretoria presidida por Lula, tomada que finaliza o longa-metragem¹⁵².

Contudo, o projeto do filme não era algo novo para Tapajós nem para a diretoria do sindicato. Em entrevista concedida ao Diário do Paraná, em 1977, o cineasta havia relatado a existência de alguns projetos já discutidos e acordados, como um filme sobre hora extra, outro sobre a condição da mulher metalúrgica e outro sobre o sindicato no Brasil¹⁵³. Com a realização de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, *Teatro Operário* e *Linha de Montagem*, Tapajós cumpre o projeto inicial com o Sindicato de São Bernardo.

Para a realização de *Linha de Montagem*, Renato Tapajós e sua equipe enfrentaram, novamente, problemas financeiros para viabilizar a produção do filme. Conforme depoimento à Maria Carolina Granato da Silva, o cineasta explicou que a produção contou com as verbas alternativas originárias do Fundo de Greve, do sindicato e verbas da Novib, desta vez sem a mediação de Ruth Ruth Escobar¹⁵⁴. A equipe reduzidíssima de *Greve de Março* se mantém para a realização de *Linha de Montagem*. Porém, para a montagem fez-se apelo a Roberto Gervitz, co-diretor do

¹⁵² SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. op. cit., p. 207.

¹⁵³ Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” In Diário do Paraná, 25/09/1977.

¹⁵⁴ SILVA, Maria Carolina Granato da. O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991. op. cit., p. 247.

longa-metragem sobre os metalúrgicos paulistanos *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), substituindo parcialmente Olga Futema, a qual ficou responsável pela montagem do material da greve de 1979.

Pela primeira vez, Renato Tapajós e sua equipe se inserem no filme como atores participantes dos acontecimentos, junto a artistas, estudantes, operários e intelectuais de outros setores da sociedade. O olhar do cineasta procura organizar os acontecimentos a respeito das greves. Há uma causa, ela precisa ser organizada, entendida e ampliada. O filme funciona como um instrumento de divulgação das ações grevistas, realiza a “auto-crítica” do sindicato com relação ao movimento e anuncia para a classe trabalhadora a nova etapa da luta: a fundação do Partido dos Trabalhadores.

As realizações de Renato Tapajós fazem parte de uma experiência de resistência e rearticulação das entidades sindicais contra o regime militar, que culminou nas greves de 78/79, registradas em seu filme mais importante desse período: *Linha de Montagem*. Trata-se da última produção do cineasta em parceria com o sindicato e realiza o *balanço* de uma experiência de cinema militante em um determinado contexto histórico, experiência esta desenvolvida junto ao movimento sindical.

Em todos os filmes de Tapajós daquele período, está em foco a questão da construção da identidade coletiva do trabalhador, para fortalecê-lo quando dos enfrentamentos com as empresas. Entretanto, é no filme *Linha de Montagem*, que essa busca se evidencia mais claramente, através das várias imagens de trabalhadores reunidos no estádio da Vila Euclides, nas manifestações, nas passeatas, nos confrontos com a polícia, nas reuniões, etc.

Linha de Montagem é um filme sobre o conjunto do processo. Nesse sentido, os modos de articulação da narrativa buscam expressar, através do discurso dos diferentes diretores sindicais, um balanço a respeito de uma década de luta operária, as derrotas, conquistas e o futuro do movimento frente a redemocratização do país, após quase vinte anos de ditadura. Neste balanço cinematográfico, busca-se também ressignificar, através das imagens, os lugares de luta caros à classe trabalhadora: a fábrica, o sindicato, a cidade, a greve e o Estado.

O filme está organizado de modo a afirmar, através da elaboração de seu ponto de vista, a importância simbólica desses lugares e modos de ação para a classe trabalhadora. A articulação dos diversos discursos apresentados no decorrer do filme, com as imagens dos lugares conhecidos pelos trabalhadores, procuram gerar um sentimento de pertencimento, através da identificação de significados que constituem

esse grupo social. Ao mostrar, como o movimento operário sindical ocupou os espaços da cidade e os transformou em *lugares de luta*¹⁵⁵, o documentário atribui novos significados a uma experiência que contribuiu para redirecionar a história do movimento operário no Brasil. Para que possamos compreender como esse processo se efetiva no documentário, diferenciamos das análises anteriores a organização proposta para a investigação de *Linha de Montagem*. O intuito, nesse momento, é compreender como as imagens e as diferentes locuções atribuem novos significados aos lugares mostrados no filme.

Fábrica

No início do filme vemos a rodovia Anchieta e ao longo dela algumas fábricas importantes, tais como a Mercedes e a Volkswagen. Um locutor *off*, no caso, o ator Othon Bastos, fornece para o espectador informações e estatísticas a respeito daquela região. O locutor *off* contextualiza a importância de São Bernardo do Campo na América Latina, em função da localização das principais indústrias automobilísticas do mundo. Essa voz *off*, de caráter apenas informativo, nos fala que 140 mil trabalhadores estão empregados naquelas fábricas e que aquela cidade que vemos ao longo da rodovia Anchieta é responsável por 10% do PIB nacional. Percebe-se então, que o filme procura dialogar não apenas com os trabalhadores metalúrgicos que trabalham e vivem naquele local, mas com a sociedade de um modo geral.

O som e a imagem da sirene anunciam mais um dia de trabalho. No interior de uma fábrica, a câmera mostra trabalhadores em ação, na montagem de um carro fusca. Uma sequência de planos detalhes revela as especificidades desse trabalho. A trilha composta por Chico Buarque denuncia em sua letra a repetição, característica principal do trabalho moderno. As imagens e o locutor *off* não apenas apresentam os personagens e o cenário no qual a narrativa vai se desenvolver, como também o espaço ocupado pelas multinacionais para posteriormente, mostrar as condições de trabalho de seus empregados: “Foram esses trabalhadores, que lutando por melhores condições de trabalho desencadearam um movimento que chamou a atenção do país para a situação da classe trabalhadora (...)”

Essa sequência de abertura, filmada após o término das grandes greves de 1978/79, apresenta para o espectador o espaço, no qual os acontecimentos vão se

¹⁵⁵ Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Educação Sindical em São Bernardo do Campo nos anos 70-80*. In Revista de Sociologia e Política, novembro, n. 013. Universidade Federal do Paraná, pp.153-174, 1999.

desenvolver. O locutor situa para o espectador a abrangência e importância da causa que será narrada, em função de sua importância histórica e geográfica. Assim em seguida, são apresentados os personagens que ocuparam o tempo e o espaço do documentário: “As grandes greves de 1979 e 1980 colocaram o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no centro das transformações que estão ocorrendo no movimento sindical do país”.

Após a abertura, o primeiro depoimento é o de Lula, então presidente e principal liderança política do sindicato. Esse depoimento, captado após o calor dos acontecimentos, estabelece o olhar analítico sobre a importância do movimento grevista para o movimento sindical e apresenta, no documentário, o condutor dos acontecimentos no documentário:

“Há algumas explicações pela qual a greve aconteceu aqui em São Bernardo do Campo. Primeiro lugar, a greve não começou em 79, ela começou há alguns anos atrás. Quem sabe ela tenha começado, principalmente no I Congresso de Trabalhadores feito em 1974, Depois veio a campanha de reposição salarial, depois as greves de 1978. Tudo isso, se juntou ao desejo da classe trabalhadora de conquistar algumas reivindicações, que efetivamente estava já martelando a cabeça de cada dos 140 mil trabalhadores. Como por exemplo, a estabilidade de emprego, liberdade e autonomia sindical, delegado sindical. Um salário mínimo real e unificado, a contratação coletiva de trabalho. E outras reivindicações importantes que a gente tinha, a gente destacaria estas como as mais importantes”.

Já no início, o depoimento da principal liderança política do sindicato estabelece o direcionamento para a articulação do ponto de vista do filme. Em *Linha de Montagem* e nos outros filmes realizados anteriormente percebemos que há um eixo estrutural que permeia todo o discurso fílmico: a tensão entre as empresas e os trabalhadores. Desse modo, a inserção de algumas imagens captadas no interior de uma metalúrgica, após a fala inicial de Lula, mostram que essa tensão persiste, já que, apesar de toda a luta sindical levada a efeito durante a década de 70, ainda há muito a ser conquistado para a melhoria das condições de trabalho nas fábricas.

Essas imagens estão inseridas em momentos de mudança temática na narrativa fílmica, acompanhadas apenas pelo ruído das chamas dentro dos fornos, e procuram estabelecer pequenas pausas no discurso produzido pelo sindicato ao longo do filme, para que o espectador possa refletir a respeito da identidade desses rostos e suas condições de trabalho. Em vários momentos dessa seqüência, os trabalhadores olham para câmera e evidenciam a presença do cinegrafista. Não há

sobre estas imagens do interior da fábrica uma voz *off*, que atribui a priori, algum tipo de significado. Trata-se de imagens cujos elementos são utilizados em uma composição de sentidos mais abrangente, no caso a legitimação do movimento grevista entre os trabalhadores. Por retratarem lugares conhecidos pelos trabalhadores e serem inseridas entre as falas das lideranças sindicais, elas estabelecem uma relação de cumplicidade com os operários, facilitando o processo de identificação e compreensão do discurso construído pelo filme.

Inserimos na constituição simbólica do lugar “fábrica” no filme, as imagens captadas nos portões das fábricas. Neste lugar ocorrem os encontros entre os grevistas e os não-grevistas, ou seja, é na porta da fábrica que acontece a distribuição dos jornais do sindicato, a conversa com o trabalhador que tem dúvidas quanto à legitimidade do movimento e o conflito com o “fura greve” e em alguns casos com polícia. Estas imagens, ao contrário das outras já comentadas, são inseridas no filme em momentos específicos. Elas entram imediatamente antes ou depois das imagens dos discursos de Lula no campo da Vila Euclides, repleta de trabalhadores e das entrevistas de “balanço” feitas com outros membros da diretoria do sindicato na época das greves. Mais uma vez, o lugar da fábrica, alcança uma dimensão, a priori não visível aos olhos dos trabalhadores fora do filme.

O Sindicato

O sindicato está presente em todas as instâncias de construção do filme, por ser deliberadamente o produtor e por situá-la em um contexto ideológico específico de educação sindical. Entretanto, por ser esse o contexto formal de sua existência e sua legitimação enquanto lugar de luta, o que constitui um dos elementos fundamentais na construção da identidade do trabalhador, deve ocorrer no espaço e no tempo do filme. Isto porque, em tempo de ditadura militar, o caráter do movimento sindical estava sendo reinventado, reformulado. E a compreensão de sua função Em *Linha de Montagem*, além das imagens da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, outras inseridas em determinados contextos ampliam, simbolicamente, a função e importância do sindicato para o movimento político da época. Embora não sejam imagens da sede, mas de um salão paroquial na Matriz de São Bernardo, as discussões que ocorrem nas reuniões realizadas nesse espaço, constroem no filme, a mensagem que a perda da sede, em função de uma intervenção do Estado, não deve comprometer o movimento grevista. Isso porque, no

documentário, o movimento não diz respeito apenas aos trabalhadores sindicalizados, mas à classe trabalhadora e à sociedade como um todo.

Na elaboração de significados sobre o sindicato, é interessante notar nas imagens sobre as reuniões na sede ou fora dela, a participação do cineasta e de sua equipe nos acontecimentos em função de seus interesses para a redemocratização do País. Nos termos de Nichols, “supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva”¹⁵⁶. Em função de seu engajamento político, a participação intensa do cineasta nas discussões sobre o movimento sindical, as greves, a criação do fundo de greve e outros temas abordados nessas reuniões, permitiu aos trabalhadores uma visão ampla do movimento.

Em uma cena final, trabalhadores se reúnem para reassumir o sindicato após os quarenta e cinco dias de intervenção, Lula pede que a diretoria seja subordinada a vontade de uma assembléia. Uma seqüência de imagens dos rostos dos membros da diretoria e dos trabalhadores ali presentes sob o *off* do discurso de Lula, constrói uma expectativa que termina com os trabalhadores gritando o nome de Lula. Nesse momento, o filme legitima Lula como uma grande liderança política, responsável pelo processo de reconstrução da importância das entidades sindicais na luta contra a ditadura. Como o próprio Lula afirma nesse momento do filme, a sede do sindicato é apenas um lugar o que importa mesmo é a unidade dos trabalhadores.

Para o espectador, essa cena quase no final do filme, fecha toda uma cadeia de significados na construção simbólica desse lugar de luta. Insere o sindicato e sua principal liderança no contexto de uma luta maior, a abertura política.

A Cidade

A cidade é o grande palco que acolhe todos os acontecimentos mostrados no documentário. O campo da Vila Euclides, a praça em frente à Matriz, as ruas do comércio por onde caminha a manifestação contra a prisão de Lula, os shows de arrecadação para o Fundo de Greve, a presença do prefeito e as ruas dos bairros, das casas dos trabalhadores. Todos esses lugares estão presentes no filme, o que permite ao espectador criar uma relação de identidade com eles, a partir de uma

¹⁵⁶ NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP, Papiros, 2005, p.155.

percepção pré-existente sobre os significados desses lugares em suas vidas e no movimento sindicalista.

Ao produzir imagens desses locais reforça-se a percepção de pertencimento a um lugar, a um grupo e, sobretudo, a uma causa. As imagens, recorrentes no filme, do campo da Vila Euclides, único espaço possível para reunir tantos trabalhadores, constroem o conceito de coletivo, reforça o entendimento do espectador sobre o sentido da unidade. O cinegrafista recorre ao rosto no meio da multidão de trabalhadores, busca no plano detalhe identificar o indivíduo para o espectador.

Quando, através das mulheres que se revelam, nesse instante, participantes na organização do Fundo de Greve, a câmera entra nos bairros operários de São Bernardo do Campo, as imagens da cidade inseridas no filme registram, também, a abrangência do movimento grevista.

O documentário quer mostrar que é preciso a participação de todos para a transformação política de um país. Os artistas e intelectuais também estão presentes nos shows para arrecadação de fundos para a greve. A igreja, igualmente, insere-se no movimento ao instituir, publicamente, em discurso para os trabalhadores no campo da Vila Euclides, a Matriz da cidade como espaço de luta operária.

Ao mostrar que a cidade foi invadida pelos trabalhadores, artistas, intelectuais, estudantes etc., o filme constrói para o trabalhador a mensagem, que o movimento sindical, através de Lula, provocou a inversão da estrutura política em função dos acontecimentos da época: não é a vanguarda intelectual que organiza o movimento operário, são os intelectuais que vão até os trabalhadores. Isso possibilitou a entrada do movimento operário no cenário político.

Outra instância mostrada no filme, que se manifesta nos espaços da cidade, diz respeito a violência policial. Como representante oficial do regime militar, ela está presente ao longo do filme. A polícia militar encontra-se na porta das fábricas, do sindicato, no helicóptero que sobrevoa o campo da Vila Euclides, na praça da Matriz e, nas ruas do centro, passam tanques de guerra para reprimir os trabalhadores. Nenhum outro representante do Estado aparece no filme. A construção do documentário busca evidenciar que vivia-se em plena ditadura militar e era através do aparato repressivo que o governo negociava as reivindicações dos trabalhadores.

Em uma das tomadas, vemos um grupo de operários próximos a uma fábrica. Três deles estão atrás do portão de uma casa e tentam convencer outros a não entrarem na fábrica para trabalhar. Há uma tensão no ar, alguns policiais estão bem próximos e se deixam filmar sem constrangimento. Viaturas da polícia estão estacionadas ao redor. A cena é longa, há uma discussão entre os trabalhadores

sobre a importância de se manter em greve. A câmera acompanha cada um com movimentos rápidos e, em determinado momento, um policial que assiste à conversa entra no quadro e pede o documento de identidade de um dos trabalhadores que se encontra atrás do portão. O policial insiste em ficar de costas para a câmera, mas o cinegrafista procura seu rosto. O policial recebe o documento e vai em direção a viatura policial, o trabalhador tenta segui-lo, mas é impedido pelo mesmo. Nesse momento, o trabalhador olha e fala para a câmera, expressa seu desolamento e sua impotência diante da situação.

Essa cena tem uma força significativa para o espectador. A câmara testemunha o inesperado e sintetiza, na ação, a arbitrariedade do regime militar. Na sequência descrita, o espectador toma a câmera como enunciador real. Toda a estrutura do filme fica em suspense e o trabalhador tem a possibilidade de refletir sobre uma situação que não foi construída pelo enunciador principal do filme, no caso o sindicato, mas pela câmera, em função de sua presença no instante da ação.

O que fica evidente na cena de não confronto com a polícia é o lugar não ocupado pelos trabalhadores no contexto político. O inesperado captado pela câmera legitima para o espectador uma situação existente fora do quadro, fora da imagem.

A questão da inserção dos trabalhadores no cenário político, através de uma proposta de educação sindical, ganha, neste momento, outra dimensão. Uma dimensão estabelecida pelo cineasta, através da câmera, que evidencia uma questão mais abrangente que o movimento sindical e grevista. As imagens de confronto com a polícia, no filme *Linha de Montagem*, permitiram aos trabalhadores elaborar uma perspectiva do político, tanto no movimento sindical e como no nível individual.

Este último *lugar de luta* envolve todos os outros lugares mencionados ao longo desse trabalho. Em função das greves, desenvolvem-se todas as outras ações, inclusive o filme. O foco principal em *Linha de Montagem* é a “cobertura” das greves. No entanto, quando o cineasta e equipe estabelecem relações com as ações desencadeadas por causa da greve, outros acontecimentos inesperados passam a revelar o quadro dos elementos constitutivos da percepção do filme como construção. O que está em jogo na construção do documentário, não é a legitimação de um discurso científico, mas o amadurecimento de uma nova ação política por parte dos trabalhadores e o reconhecimento de Lula, sua principal liderança. Em razão dos objetivos pedagógicos do filme e do envolvimento do cineasta e equipe nas greves de 1978/1979, a questão não está em o que fazer com o real que se apresenta diante deles, mas como organizar este real em uma construção fílmica, capaz de comunicar toda complexidade daquela experiência.

Há uma organização cronológica em *Linha de Montagem*, com o intuito de nos levar a compreender, por um lado, que os fatos narrados aconteceram entre os anos de 1978 e 1979 e, por outro, que a equipe de filmagem acompanhou e fez parte de todos os momentos mostrados ao longo do filme. O tema das greves é onipresente, colocado em perspectiva nas várias imagens realizadas no campo da Vila Euclides, nos discursos de Lula e de outras lideranças, como também nas discussões entre os grevistas sobre a importância do movimento. Essa construção marca o presente das greves e, para fazer oposição a essa cronologia, Tapajós insere no filme entrevistas de “balanço” com Lula e outras lideranças, realizadas em 1981, ou seja, depois do término das greves. Evidencia-se, nessa construção, a preocupação do sindicato e do cineasta em elaborar um material que não faça desaparecer os elementos constitutivos da percepção sobre as greves. Mas que, ao contrário, coloque em evidência tais elementos no filme, para que cumpra sua função pedagógica, como ferramenta que pode agregar informações úteis para promover a compreensão desse momento histórico e seu significado na construção da identidade da classe trabalhadora.

Linha de Montagem juntamente com os outros filmes realizados por Renato Tapajós fazem parte de um novo modo de conceber e fazer educação sindical em um período de resistência e rearticulação do movimento operário brasileiro. Essa experiência possibilitou o ressurgimento definitivo dos sindicatos e novas propostas de educação popular puderam ser desenvolvidas e aplicadas ao longo da década de 1980. A questão da formação da identidade sindical do trabalhador foi um dos objetivos constantes das práticas de educação sindical naquele momento. O reconhecimento da importância dessas práticas de educação, que estão fora dos espaços sociais legítimos e formais, promove o reconhecimento do movimento sindicalista do ABC paulista.

O ponto de vista de Renato Tapajós na representação fílmica da causa operária

Ao abordar, de forma resumida no capítulo anterior, as práticas educativas instituídas pelas lideranças sindicais de São Bernardo no decorrer da década de 70, entendemos que os documentários realizados por Renato Tapajós, produzidos em um contexto de militância e a partir de uma determinada intencionalidade, compõem

o quadro das diferentes estratégias desenvolvidas pelo movimento operário do ABC. Para tanto, faz-se necessário examinar, nos documentários, como essa intencionalidade, compreendida dentro dos objetivos ideológicos almejados pelas atividades educativas e sindicais, permeia as falas e as formas apresentadas nos documentários, em busca por uma linguagem persuasiva, que seja capaz de gerar, ao mesmo tempo, a construção de significados para a mobilização da classe trabalhadora e a intervenção social.

Nesse sentido, parece fundamental resgatar aspectos estruturais, na medida em que os filmes estão inseridos em um contexto de militância do cineasta, de mobilização e propaganda ideológica definido pelo sindicato. Desse modo, como já dito anteriormente, percebemos que se estabelece nos filmes uma espécie de tensão, que transitam entre as fronteiras do filme militante e de propaganda, do filme educativo e didático. Acreditamos que essa tensão ocorre na medida em que se pretende atingir objetivos diversos com relação a causa operária. Ou seja, para se atingir objetivos educativos, elabora-se na articulação entre a imagem e o som estratégias didáticas para promover as iniciativas e ações do sindicato. Todavia, cabe indagar também o que expressa essa *tensão* do ponto de vista da persuasão?

O encontro entre as principais lideranças sindicais de São Bernardo, os artistas e intelectuais que trabalharam junto ao movimento sindical, possibilitou a criação de importantes instrumentos de mobilização e persuasão, os quais, além de atrair a classe trabalhadora para o sindicato, buscou edificar “enunciados e imagens que se tornaram emblemáticos no âmbito da sociedade naquele período”¹⁵⁷. Nesse sentido, entre outras iniciativas, os cursos oferecidos no Centro Educacional Tiradentes, o jornal *Tribuna Metalúrgica*, as peças de teatro, os documentários de Renato Tapajós entre outras iniciativas, fazem parte das estratégias desenvolvidas, que possibilitaram construir, também no plano simbólico, uma fala de unidade dos trabalhadores. Para melhor elucidar, nos propomos a discutir de que forma as diferentes locuções elaborados pelos documentários são apresentadas como estratégias para persuadir o espectador e atingir determinados objetivos.

O movimento operário nascido no ABC paulista carregava consigo, desde no início dos anos 70, as expectativas de um *novo* fazer sindical. Esse *novo* possibilitou o desenvolvimento de um cinema militante com características próprias, cujas formas apresentam a tensão para se conseguir expressar, a partir de uma determinada forma estética, objetivos políticos e ideológicos específicos.

¹⁵⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*, op.cit., p. 26-27.

Ao não delimitar as fronteiras de maneira explícita, evidencia-se nos filmes a necessidade de se atingir objetivos diversificados, dentro de uma mesma perspectiva política e ideológica. Qual seja, fazer com que o trabalhador identifique e compreenda as causas da precariedade de suas condições de trabalho e vida; saiba como encaminhar suas demandas - o que implica ter conhecimento da legislação trabalhista; tenha conhecimento de como agir e se prevenir de determinadas situações dentro das fábricas; e perceba a importância da sindicalização para a construção da consciência de classe.

Em *Acidente de Trabalho* e *Trabalhadoras Metalúrgicas* a estrutura circular proposta pela montagem, segue uma determinada lógica para atingir objetivos políticos muito claros. Os problemas são apresentados por operários não identificados, para que suas causas sejam analisadas por trabalhadores sindicalizados que demonstram ter conhecimento do que falam. Os operários, de um modo geral, estão em locais que não podemos identificar com clareza, enquanto os operários sindicalizados são mostrados em suas casas.

As imagens de suas casas e os elementos que compõem este espaço *falam* das particularidades dos operários sindicalizados e ilustram suas análises. Essas imagens, juntamente com os discursos exaltam a dignidade do trabalhador metalúrgico, que apesar das adversidades enfrentadas em seu cotidiano e a precariedade de suas condições de vida, demonstram ter consciência do que deve ser feito para a transformação dessa situação. Por exemplo, em determinada seqüência do documentário *Acidente de Trabalho*, vemos e ouvimos em voz-over Expedito Soares, diretor sindical, em frente a sua casa, que é localizada em uma favela com sua esposa e filho. As imagens revelam o operário dedicado a sua família, apesar das dificuldades para sustentá-la. Seu discurso sobre os baixos salários compõe a estratégia de persuasão utilizada pelo cineasta para mobilizar a empatia do espectador: “Na minha opinião o salário não dá. (...) O que a gente ganha fazendo economia (...) eu e minha família aqui, eu me alimento muito mal, por que não dá o salário não dá”.

Para abordar a questão sobre a dupla jornada e o trabalho noturno em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, Tapajós recorre a mesma estratégia apresentada em seu filme anterior. O ambiente doméstico é revelado pela trabalhadora sindicalizada, a câmera a acompanha em suas tarefas diárias, ao mesmo em que ela analisa a situação da mulher trabalhadora: “É muito difícil, é um serviço duplo. Trabalhar a noite, acho que isso é impossível, não dá. Porque uma mulher que trabalha a noite, chega em casa 6 horas da manhã. Com ela vai fazer para cuidar da casa? (...) Chega em

casa, tem que lavar, passar, limpar a casa, limpar os móveis, fazer almoço, janta, costurar. Como vai fazer”.

Nas sequencias citadas, o cineasta procura confirmar, através da imagem, o que é narrado pelos entrevistados. Desse modo, ele atinge duas instâncias de significado. Assim, a forma escolhida para mostrar para o espectador porque é importante lutar por melhores salários ou porque a dupla jornada de trabalho impossibilita a mulher operária de realizar o trabalho noturno, revela e denuncia, em um primeiro momento, as condições de vida e de trabalho dos trabalhadores e trabalhadoras do ABC paulista. Ao mesmo tempo, essa mesma forma coloca em discussão, de modo generalizado, a maneira pela qual os trabalhadores são tratados pelo regime militar e, no caso de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, o lugar ocupado pela mulher na sociedade brasileira naquele período.

Os documentários revelam o discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo, que almejam através de diversas formas, elaborar a representação do movimento operário, cuja explicação e compreensão somente pode ser realizada através da experiência que forjou sua elaboração¹⁵⁸. Nessa medida, as imagens sobre os operários e os lugares ocupados pelos mesmos, respaldadas por objetivos educativos, buscam, sobretudo, no reconhecimento do cotidiano do trabalho, uma *verdade* capaz de revelar o outro a partir da sua condição enquanto trabalhador. Em todos os filmes, com exceção de *A Luta do Povo*, Tapajós busca valorizar os lugares que compõem o cotidiano dos trabalhadores, ou seja, sua casa, seu bairro, o interior e o portão da fábrica, o estádio da Vila Euclides, a Igreja da Matriz e o Paço Municipal de São Bernardo do Campo.

As imagens e os depoimentos dos operários sobre suas experiências, funcionam como ferramentas poderosas no processo de persuasão, pois permitem ao espectador identificar-se com as experiências narradas. Essa dinâmica de identificação, na busca pela persuasão, ocorre de modo similar em *Acidente de Trabalho* e *Trabalhadoras Metalúrgicas*. Na montagem dos filmes, ao relacionar o discurso dos operários com imagens que mostram a precariedade das fábricas, dos bairros e das casas dos operários, o discurso veiculado dirige o olhar do espectador para determinada compreensão dos assuntos discutidos.

Ao mesmo tempo, essa dinâmica, exemplifica através dos discursos dos operários sindicalizados na condução desses dois documentários, que o processo de reconhecimento das causas dos problemas discutidos, dos possíveis

¹⁵⁸ RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nova Iorque, Routledge, 1993, p.18.

encaminhamentos e da importância do sindicato na condução das questões levantadas, podem possibilitar ao trabalhador reconhecer a importância de sua participação para intervir no processo de exploração que anula o trabalhador enquanto sujeito de si mesmo.

Portanto, mostrar os depoimentos dos trabalhadores acidentados em *Acidente de Trabalho*, pode parecer a princípio, a instrumentalização desses discursos como exemplos ilustrativos da realidade que se tenta representar, assim como, as tensões relatadas pelas operárias, em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, sobre as dificuldades para lidar com os desafios entre o mundo privado e o público. Contudo, ao registrar o depoimento de um operário sobre suas experiências, o documentário evidencia para o público as péssimas condições de trabalho a que estão submetidos os trabalhadores que vivem na região mais industrializada do país. E, desse mesmo modo, denuncia-se a precariedade da legislação trabalhista e o descaso do governo na melhoria das condições de vida da classe operária.

Todavia, na medida em que, desde o início dos documentários, já na apresentação dos créditos iniciais, o Sindicato de São Bernardo é posto como o produtor do material, não se deixa possibilidades de dúvidas para o espectador, sobre quem é o principal condutor dos assuntos abordados pelos filmes. Embora, em *Acidente de Trabalho*, seja o discurso de um trabalhador acidentado o primeiro a ser mostrado, os entrevistados que demonstram ter real conhecimento sobre a questão são o advogado, Lula, então presidente do sindicato e Expedito, um dos diretores. Assim, atribui-se ao que é dito por esses três entrevistados, um sentido de *verdade* e legitimidade, em função da importância do lugar que eles ocupam nas relações de poder no movimento sindical. Os procedimentos formais elaborados para o documentário determinam e informam, assim, os caminhos de um projeto sindical, que tinha por objetivo dar sentido para as ações dos trabalhadores dentro e fora das fábricas.

Os discursos das lideranças sindicais, apresentados em *Greve de Março*, *A Luta do Povo* e *Linha de Montagem*, associados às imagens da multidão de trabalhadores no campo da Vila Euclides, Paço Municipal e na praça da Igreja Matriz de São Bernardo têm como objetivo mostrar, tanto a importância do trabalhador para a sociedade, como a dimensão, a força e o sentido do movimento sindical. Procura-se recuperar a atuação consciente dos trabalhadores sobre suas experiências no trabalho das fábricas e a confiança nas lideranças, sobretudo em Lula.

Nas seqüências citadas, a lógica que permeia o discurso da montagem é a da persuasão pela identificação com as propostas do Sindicato de São Bernardo e dos

movimentos sociais, na medida em que os discursos das lideranças sindicais, sobretudo os de Lula, estão sempre sobrepostos às imagens da multidão reunida em assembléia. Assim, nas tomadas finais de *A Luta do Povo*, vemos a multidão de trabalhadores no estádio da Vila Euclides, ao mesmo tempo que, em voz over, ouvimos trecho de um discurso de Lula, conclamando a categoria para a continuidade da greve: “Nós estamos numa luta, e o governo transformou a nossa luta numa guerra e nós vamos dispensar essa guerra”. Nesse momento, vemos Lula no palanque e a multidão eufórica que aplaude sua fala, para, em seguida, voltarmos a ver a multidão, enquanto se ouve o final do trecho selecionado: “Se o tribunal decretar nossa greve ilegal, o que agente vai fazer?”. Na seqüência, exibe-se Lula no palanque e a multidão de trabalhadores gritando: “A greve continua, a greve continua...”. Essa dinâmica também é utilizada em *Greve de Março e Linha de Montagem* e expressa para o espectador que as decisões tomadas em assembléia tiveram a aceitação da categoria, além de reforçar a figura de Lula na condução das negociações.

No entanto, poderíamos afirmar que, caso não houvesse o apoio dos discursos de Lula ou de outra liderança sindical, orientando o espectador para a interpretação “correta” das imagens ilustrativas do que é dito, as mesmas teriam efeito apenas ilustrativo, para mostrar as assembléias. Segundo Nichols, deve-se observar que os conceitos e as questões tratadas pelos documentários são invisíveis. Deduzimos os conceitos, intangíveis e invisíveis, visualizando as cenas colocadas diante de nós, do mesmo modo que inferimos a opinião do cineasta sobre o tema abordado, a partir do modo como foi organizado o filme e realizada sua montagem¹⁵⁹.

Outro momento significativo, presente nos documentários *A Luta do Povo*, *Greve de Março e Linha de Montagem*, ilustrativo da busca pela *verdade* da realidade operária, diz respeito às imagens de confronto entre trabalhadores e a polícia militar. O cineasta recorre a essas imagens em momentos específicos da narrativa, através de uma montagem que valoriza a ação operária frente à repressão. A força persuasiva dessas seqüências está justamente na capacidade de enfrentamento demonstrada pela classe operária, para o combate às medidas repressivas adotadas pela ditadura militar. Por outro lado, quando evidenciados o conflito e a dificuldade, podem, igualmente, ter um efeito persuasivo expressivo, na medida em que *ensina* o espectador um modo de agir ou não agir frente a tais situações.

¹⁵⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP, Papiros, 2005, p.97-8.

Renato Tapajós, no processo de elaboração do ponto de vista em seus documentários, busca, em geral, expressar *consciência* da sua utilidade. A opção por mostrar os trabalhadores reunidos em assembléias em diversos lugares, a falta de infra-estrutura básica da casa operária, as mãos deformadas de trabalhadores acidentados e o conflito com a polícia, torna-se mais do que mero registro ou demonstração. Isso por estar a filmagem organizada em atos específicos de seleção e arranjo, como, por exemplo, o comentário em voz-over feito pelos próprios acidentados na qualidade de narradores ou as tomadas das lideranças sindicais, que, através de seus depoimentos, atribuem um *saber fazer* para o encaminhamento das reivindicações¹⁶⁰. Os documentários procuram persuadir o espectador de que os *temas apresentados são questões graves e se tornarão ainda pior, caso os trabalhadores e trabalhadoras não se conscientizarem disso*.

As diversas estratégias de persuasão utilizadas pelo cineasta evidenciam que a tensão entre as fronteiras do filme militante e de propaganda, do filme educativo e didático, pode parecer, em um primeiro momento, certa indefinição quanto aos objetivos que se pretende alcançar. No entanto, tais estratégias buscam, a todo momento, atribuir um sentido às imagens e aos discursos, com vistas a legitimar as ações do movimento sindical frente aos operários.

¹⁶⁰ Idem, p. 98.

Capítulo III – *Linha de Montagem* e a filmografia operária contemporânea

O tema da greve aparece nos quatro filmes. No entanto, embora algumas das seqüências tenham sido filmadas nas mesmas situações, lugares, dia e hora, trata-se de quatro filmes muito diferentes uns dos outros. Isso ocorre porquê a narrativa fílmica nada mais é que uma arquitetura de ocorrências, na qual o discurso proposto tenta evocar, “através da sucessão temporal e encadeada de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situados num tempo e num espaço determinados”¹⁶¹.

Nesse sentido, tendo em vista identificar o que há de específico em *Linha de Montagem* de Renato Tapajós, procuraremos verificar a maneira pela qual determinadas ocorrências, comuns à maioria dos filmes, são articuladas por cada cineasta. Queremos, igualmente, propor uma reflexão a respeito do modo como a dimensão militante sobre as greves (1978-1980) e os operários são elaboradas na construção das imagens dos filmes. O que está em questão nesse momento da análise é identificar e indagar como os cineastas buscam, na elaboração do seu ponto de vista, compreender a causa operária, ao mesmo tempo em que procuram desenvolver formas para que o próprio trabalhador compreenda suas ações no processo de construção dessa experiência de luta.

Dito de outra maneira, procuraremos compreender o modo de abordagem de cada cineasta com relação a certos eventos relacionados às greves do ABC. Isso nos remete a outro aspecto importante para a análise desses documentários, pois nos coloca diante do contexto ideológico no qual os cineastas buscavam novos modos de representação da temática popular, a partir de sua integração nos movimentos populares. Desse modo, há um processo de aprendizagem que se estabelece em ambos os lados e, conseqüentemente, isso se evidencia na produção e na realização dos filmes.

Este *processo de aprendizagem* é a base para a realização de *Linha de Montagem*. Com a experiência acumulada na produção de filmes para o sindicato de São Bernardo, Renato Tapajós elabora um projeto, que a princípio pretendia contar a história do sindicalismo brasileiro a partir de São Bernardo. No entanto, o filme acabou elaborando a síntese de dois processos interligados: a organização e mobilização do sindicato durante as grandes greves do ABC, como o resultado da jornada de luta dos metalúrgicos no decorrer da década de 70 e o *balanço* de uma experiência cinematográfica de duas décadas “em busca do povo brasileiro”¹⁶².

¹⁶¹ SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: A Literatura de Mercado*. Série Princípios. São Paulo, Editora Ática: 1988, p. 75.

¹⁶² Referência ao título do livro de Marcelo Ridente.

Diferente de *Greve de Março*, em *Linha de Montagem* não se tratava de um material para *manter acesa a chama*, no calor dos acontecimentos. Embora, tenha como ponto de partida, o material filmado para *Greve de Março*, Tapajós não pretendia fazer do longa-metragem uma mera continuação, ele reinterpreto a história contada pelo curta-metragem, para narrar a *epopéia operária*, anunciada pelo diretor sindical, Djalma Bom, nas últimas cenas do filme:

No *Linha de Montagem* nós retratamos a trajetória que vai quase até à véspera da formação do PT. A trajetória que sai das 60 pessoas dirigindo um movimento de 180 mil para, dois anos depois, pelo menos oito mil pessoas envolvidas na organização de base que sustenta uma outra greve que sustentou durante muito mais tempo, mais agressiva do que a de 79. E esse processo não se interrompeu, ele continuou, depois de *Linha de Montagem*. Nós não filmamos isso, mas o tipo de organização que passou a existir em São Bernardo mudou de caráter, deixou de haver apenas um sindicato e uma base desorganizada, o sindicato passou a ser articulador de uma organização de base que permeia a fábrica e, se o processo de organização ocorreu – e continua a ocorrendo – vai acontecer um outro fenômeno, quando se passa para a atividade política, através do PT¹⁶³.

Reinterpretar os acontecimentos registrados para o filme anterior significou, de fato, atribuir outros significados àqueles já apresentados. Desse modo, elegemos para este momento da análise, algumas ocorrências fundamentais relacionados à greve de 1979 ocorrida em São Bernardo do Campo, que são abordadas tanto em *Linha de Montagem*, quanto em *Greve* e *ABC da Greve*, tais como: a greve e sua continuidade (1); a intervenção no sindicato, em março de 1979 e a prisão de Lula (2); a desarticulação do movimento grevista após a intervenção federal (3); a volta de Lula e a decretação da trégua de 45 dias (4).

Os eventos acima descritos são abordados nos três filmes já mencionados. No entanto, *Linha de Montagem* e *ABC da Greve* também discutem a importância do 1º de maio de 1979, as atividades promovidas pelo sindicato durante o período de trégua (5) e o que representou do ponto de vista político para o movimento grevista, o término do período de trégua (6). Assim, para revelar as especificidades em *Linha de Montagem*, buscaremos compreender de que modo essas ocorrências são articulados em cada filme.

Os eventos mencionados não aparecem em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, já que o filme retrata a campanha eleitoral sindical para a diretoria do

¹⁶³ “A hora da reflexão”. *Filme e Cultura*, nº 46, op. cit., p. 76-77.

Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo bem como a greve dos metalúrgicos de 1978 daquela cidade. Entretanto, esse documentário é um importante contraponto para que possamos compreender como a produção de um material militante, realizado no mesmo período dos outros filmes mencionados - cujo objetivo era promover a Chapa 3, vinculada a Oposição Sindical - conseguiu, de certo modo, revelar suas contradições e ambigüidades. Além disso, a dimensão educativa na composição das imagens sobre os operários se revela, magistralmente, no decorrer do filme.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas foi realizado em preto-e-branco e contou com a participação de Aloysio Raulino como câmera e diretor de fotografia. Produzido com recursos doados por amigos e professores da USP, o filme também recebeu ajuda de vários profissionais, dentre eles, o fotógrafo Zetas Malzoni, o qual trabalhava na equipe de Renato Tapajós. O filme buscou, por um lado, colocar em discussão a estrutura sindical brasileira, ao mostrar a campanha eleitoral das três chapas que disputaram, em maio de 1978, a diretoria do sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Por outro lado, como documenta as “greves espontâneas” que eclodiram durante a campanha sindical, discute, igualmente, o movimento grevista, seu enquadramento na legislação sindical vigente na época, as propostas das chapas em disputa, bem como as reações dos setores governamentais e empresariais ao movimento. Paralelamente à ação dos metalúrgicos, o filme mostra o surgimento, em setembro de 1978, de outras manifestações populares como a do Movimento do Custo de Vida.

O filme de Leon Hirszman, *ABC da Greve*, também filmado no calor dos acontecimentos do movimento grevista do ABC paulista, no final dos anos 70, serviu como laboratório de preparação para o longa-metragem de ficção “*Eles não usam Black-tie*”, realizado logo em seguida. A edição final de *ABC da Greve* só ocorreu em 1990, pelo fotógrafo e montador do filme Adrian Cooper, após a morte do cineasta.

O documentário propõe uma reflexão a respeito das consequências sociais e políticas provocadas pela ditadura militar, através das imagens sobre os operários em greve, dentro das fábricas, em suas casas e nos espaços da cidade. O filme apresenta uma estrutura temática de abordagem dos acontecimentos, sem necessariamente respeitar a linearidade cronológica dos fatos. O cineasta se insere nos eventos a partir do olhar do observador perplexo diante do que vê, busca no filme construir uma reflexão política através da representação daquele momento. Procura a todo o momento responder a questão: quais as causas da causa?

Greve, de João Batista de Andrade, produzido e exibido no momento em que a greve ocorria, procurou inserir os eventos de São Bernardo num quadro mais amplo. O

curta-metragem se passa em São Bernardo do Campo, mas não se limita aos espaços públicos da cidade mostrados em *Linha de Montagem*, quais sejam o Paço Municipal, a Praça da Igreja da Matriz, o Sindicato e as ruas em seu entorno e as fábricas ao longo da via Anchieta. O cineasta apresenta em seu filme, os diferentes locais onde moram os operários, “uma favela, uma pensão e a casa de um ferramenteiro, fora de São Bernardo, uma cena em Brasília, vista pela TV, mais precisamente, o Palácio do Planalto”¹⁶⁴. O cineasta tinha como objetivo dialogar com o movimento, a partir da elaboração de um material, que expressasse o seu ponto de vista sobre os acontecimentos no ABC paulista.

Distantes dos operários ligados à diretoria do sindicato e do líder do movimento, Luis Inácio Lula da Silva, João Batista e sua equipe ouviram e filmaram grevistas, suas mulheres, o dono de uma pensão e o interventor. O cineasta aborda a denominada “abertura política”, a política salarial do governo, a atuação das multinacionais na região do ABC, as condições de vida dos operários nas suas casas e barracos em uma favela, a intervenção no sindicato, a repressão policial e as assembléias no Estádio da Vila Euclides. No entanto, embora Luis Inácio Lula da Silva esteja visualmente pouco presente, a tese do filme afirma que o líder é necessário.

A greve de 1979 e sua continuidade

Na abertura de *ABC da Greve*, vemos milhares de fuscas no estacionamento da Volkswagen. Não há locução, não há trilha sonora. Em seguida, uma cartela apresenta o contexto de produção do filme, com o objetivo de situar o espectador na história do filme e dos acontecimentos que serão narrados. Posteriormente, a câmera entra na fábrica e mostra outros fuscas na linha de montagem. Não há trabalhadores nestas imagens, apenas carros. Na sequência seguinte, vemos Lula de perfil em primeiro plano, discursando no estádio da Vila Euclides. Os trechos selecionados desse discurso tem caráter informativo e falam sobre a decisão dos patrões de não quererem negociar com os metalúrgicos do ABC, devido ao do histórico da greve de 1978. Nessa sequência inicial, identificamos certa semelhança com relação ao filme de Tapajós, realizados no período. Entretanto, os principais elementos constitutivos do filme nos são apresentados numa estrutura menos diretiva, que estabelece pontos de

¹⁶⁴ SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991*. op. cit., p. 143.

reflexão para o espectador. As imagens dos fuscas no estacionamento e na linha de montagem sem a presença dos trabalhadores situam a questão da greve como elemento principal nessa primeira parte do filme.

E, finalmente, as imagens dos trabalhadores nos são mostradas. A problemática da greve é introduzida através das imagens de trabalhadores fora das fábricas e das assembléias, escrevendo os nomes dos *fura-greve* em um mural. Enquanto vemos as dos trabalhadores nas ruas, ouvimos a voz de Ferreira Goulart, o locutor *off*, que nos informa estarmos na véspera da posse de Figueiredo e que 150 mil operários estão em greve no ABC paulista. São mostrados outros eventos, conseqüentes à greve, como, por exemplo, a distribuição de alimentos aos operários paralisados. Sobre as imagens, o locutor continua a dizer: “Mas agora a greve assume proporções jamais vistas (...)”.

Como exemplo das proporções atingidas pela greve, o filme mostra a ação de um grupo de trabalhadores em frente a uma fábrica, procurando evitar que os *fura-greve* entrem para trabalhar. Nesse momento, ao mostrar as ações dos militantes sindicais nas ruas e as orientações dadas pelas lideranças sindicais, o filme explicita a importância, para sustentação da greve, do trabalho conjunto entre lideranças e trabalhadores. Em outra tomada, no interior de uma sala de aula, vemos um diretor sindical instruir um grupo de trabalhadores a não ficarem na frente das fábricas e a realizarem um trabalho de conscientização dos *fura-greve* nos bairros. Em seguida, o filme mostra a ocupação das ruas pelos trabalhadores e sua disposição para levar em frente a greve. Para evidenciar esse *espírito* de luta, vemos um grupo de trabalhadores na rua, parando os ônibus para impedir que os trabalhadores entrem nas fábricas. A câmera registra, ainda, momento de grande agitação dos trabalhadores ao mostrar uma negociação entre os policiais e os sindicalistas, em decorrência das paralisações dos ônibus. A câmera adota uma postura observacional, estilo cinema direto, acompanhando sem cortes toda a movimentação que tem como objetivo convencer os policiais que os propósitos dos trabalhadores são justos. Finalmente, o oficial encarregado autoriza a manifestação, desde que não se pare mais nenhum ônibus.

Após toda essa sequência acima descrita, é mostrada a assembléia do estádio da Vila Euclides é mostrada. O discurso proferido por Lula nesta manifestação, também é exibido em *Linha de Montagem* e *Greve*, contudo o enfoque dado se diferencia em cada filme. Em *ABC da Greve*, a assembléia é inserida neste primeiro bloco, como mais um elemento de composição do tema abordado nesse primeiro momento do filme. Ela não é vista como o elemento principal para abordar a questão

da greve, nem tão pouco o discurso de Lula. Nesse sentido, o discurso do locutor *off* introduz a fala de Lula e informa para o espectador sua importância na condução do movimento: “A massa de trabalhadores mobilizada pelo movimento grevista é tão grande que não há possibilidade de reuni-la dentro do sindicato (...). A solução é fazer as assembléias no estádio da Vila Euclides em São Bernardo. Dia após dia, mais de 60 mil trabalhadores reúnem-se ali para ouvir os seus líderes e tomar decisões”. Para evidenciar a força da liderança de Lula entre os trabalhadores, a câmera mostra uma faixa com os rostos de Lula e de Jesus Cristo, com os dizeres: *Eles estão do lado do povo*. Em seguida, Lula no palanque fala para os milhares de trabalhadores: “Se os companheiros decidirem continuar a greve é *pra* decidir com muita coragem”. Vemos a multidão eufórica, Lula em voz *–over* continua sobreposto as imagens da massa de trabalhadores: “Tenham a consciência, se nós continuarmos unidos como estamos aqui, eu não tenho dúvida nenhuma de que com Lula ou sem Lula, com diretoria ou sem diretoria, com comissão ou sem comissão vocês sairão vencedores dessa Luta”.

O filme *Greve* de João Batista não pretendia mostrar a paralização a partir do ponto de vista do sindicato. Nos termos de Bernardet, o cineasta busca, ao representar as ações, um modo de intervenção com o intuito de explicitar sua opinião frente ao que registra e, posteriormente, ao que representa na elaboração da montagem. No entanto, essa *intervenção* ocorre, sobretudo, no nível da palavra dita, através das questões colocadas pelo cineasta e pela seleção das respostas dos entrevistados. A palavra é a ferramenta de intervenção. Logo na abertura, no portão da Volkswagen, a questão da greve é introduzida através das imagens e depoimentos de operários. As perguntas colocadas pelo entrevistador possuem um direcionamento: afirmar, através das respostas dos operários, que, de fato, há uma greve em andamento e ela é justa. Nesse sentido, os depoimentos mostrados falam sobre as injustiças, o controle dentro das fábricas para as refeições, banheiro e produção, explicitam a repressão sobre aqueles que querem se sindicalizar. Por todas essas razões, os trabalhadores aderem à greve.

Embora as questões colocadas pelo cineasta dirijam as respostas dos trabalhadores, o filme apresenta a conjuntura social que desencadeou a greve pelo discurso operário. A conjuntura política é apresentada por uma televisão, retratando assim, o distanciamento do governo militar quanto às questões sociais. A câmera se aproxima da TV e vemos imagens não muito nítidas da posse de Figueiredo. Antes do início do discurso de posse, sobreposto as imagens da TV, o locutor *off*, que representa diretamente no filme o discurso intervencionista do cineasta, fala do clima de mudança e da pressão social para o fim da ditadura, “por uma verdadeira

democracia”. O trecho escolhido do discurso do General que ouvimos pela TV, coloca em xeque a democracia anunciada pelo governo: “É meu propósito inabalável, dentro daqueles princípios, fazer deste país uma democracia (...)”.

Ao final dessa sequência, a continuidade da greve dos metalúrgicos do ABC é apresentada através das manchetes de diversos jornais e revistas, de modo a provocar o espectador, para evidenciar a pouca consistência da abertura política. A montagem, conduzida pelo locutor *off*, apresenta tais manchetes, a partir de uma proposta que nos remete a elaboração de uma colagem dos *discursos* impressos. Vemos a manchete do jornal *Última Hora*: “Começou a Abertura”. Em seguida, na primeira página, o deputado Eduardo Suplicy é visto sendo preso por policiais. Nesse momento, escutamos o locutor *off* dizer: “Dois dias antes (...)”. Sobre a palavra “Greve”, estampada na capa do jornal *Última Hora*, o locutor *off* continua: “(...) os 800 mil metalúrgicos do estado de São Paulo se lançam numa greve geral (...) pela aceitação de delegados sindicais nas empresas”. Sobre a fotografia de Lula na *Folha de S. Paulo*, escutamos o general Figueiredo dizer: “(...) como cidadãos inscritos na Constituição”. Entra o locutor *off*: “Liderados pela Federação das Industrias, FIESP, os empresários negam os delegados sindicais (...), ameaçam descontar dos trabalhadores do ABC 11% ganhos em greves passadas”. A inserção de mais uma manchete do jornal *Última Hora* retrata o acirramento das negociações: “Metalúrgicos não param”. O locutor *off* afirma a volta ao trabalho dos metalúrgicos do interior, sobre a fotografia da multidão de trabalhadores na assembléia onde, sob a coordenação de Lula, os operários deliberaram pela continuidade da greve. Finaliza, então, o locutor: “(...) não os do ABC, onde assembléias de até 100 mil operários recusaram as propostas patronais. A greve continua!”.

Dessa maneira, para afirmar a continuidade da greve para o espectador, João Batista coloca em discussão, a partir de trechos do discurso proferido pelo general Figueiredo em sua posse, que a “abertura política” prometida pelo regime é uma contradição frente ao que é denunciado pela imprensa.

Já *Linha de Montagem*, por sua vez, vai direto ao ponto. Após a abertura e a primeira entrevista de Lula, na qual ele apresenta a justificativa para a eclosão da greve, explicando quando, de fato, ela começou e suas principais reivindicações, a continuidade da paralisação é colocada utilizando-se, apenas, do discurso de Lula e das imagens dos trabalhadores no estádio da Vila Euclides. Sobre o acontecimento não é proposta nenhuma discussão, é ele anunciado diretamente, através da junção entre o discurso do presidente do sindicato e as imagens dos trabalhadores, as quais

revelam sua aprovação pela continuidade da greve. Conhecemos todos os elementos que envolvem essa decisão, apenas, pelo seu discurso:

“Vocês viram que a proposta não prevê o nosso aumento de salário de imediato. O que se pede nesse documento é que os trabalhadores voltem a trabalhar de imediato. E dentro de 45 dias será discutido, a partir da volta ao trabalho, a discussão dos nossos 11%. Se vocês acharem que dá pra levar essa greve. Se vocês entenderem que dá pra continuar isso, se caso, houver intervenção na direção do sindicato. Vocês se mantêm coesos (...). E aí, é necessário a verdade de cada um, (...) ninguém pode aqui falar mais do que aquilo que ele pode fazer. Se vocês se *manterem* coesos, eu não tenho dúvida que vocês vencerão (...). Por isso, é que eu perguntei para vocês, se há condições de continuar essa greve coesa do jeito que tá”.

O discurso acaba em gritos de apoio, Lula é carregado pelos trabalhadores e a greve continua. Diferentemente dos outros cineastas, igualmente engajados na elaboração de um cinema político, Renato Tapajós mantém, em seu último filme para o sindicato, a abordagem militante elaborada em seus documentários anteriores. Para anunciar a continuidade da greve ao espectador, o cineasta insere apenas um trecho do discurso de Lula, em assembléia, no intuito de enfatizar que sua condução foi determinante na decisão do processo. Nenhum outro elemento narrativo é mostrado nessa sequência, o único recurso utilizado é esse trecho do discurso de Lula. Não é oferecido ao espectador outros meios que possibilitem interpretar de outro modo, o processo que levou a decisão pela continuidade da greve. A ele é negado “o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra”¹⁶⁵.

Ao não colocar em discussão no filme, a conjuntura política e social que contribuiu para que as lideranças sindicais mobilizassem a categoria pela continuidade da greve, o cineasta atribui a uma única pessoa o poder de decisão e condução do movimento grevista. Nesse sentido, o espectador adere ao discurso proposto pelo filme não pela elaboração de uma reflexão crítica sobre o que é mostrado, mas sim pelo vigor das palavras e dos gestos de Lula.

¹⁶⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 27.

A intervenção no sindicato e a prisão de Lula

A intervenção no sindicato, seguida da prisão de Lula são mostradas em *Linha de Montagem*, de modo a trazer à tona a dramaticidade do evento vivenciado pelos trabalhadores. Nessa sequência, é inserida, novamente, a mesma música de percussão utilizada em *Greve de Março*, para potencializar a tensão do momento. Em locução *off*, o ator Othon Bastos anuncia a intervenção: “Março de 1979, intervenção federal no sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo”. A câmera registra a espera dos policiais na rua do sindicato. Trabalhadores observam a cena sem demonstrar nenhuma reação. A montagem constrói a narrativa pautada em um clima de suspense. Subitamente, vemos Lula saindo do sindicato e posteriormente sendo levado dentro de um carro. A multidão de trabalhadores reage e sai em pequena passeata atrás do carro.

Sem a presença de Lula e o sindicato sob intervenção federal, o filme foca a construção da narrativa na repressão policial contra a classe trabalhadora. Sem a intervenção do locutor *off*, a música de percussão que acompanha as imagens continua até o fim da sequência. Vê-se, apenas, as imagens da repressão policial em frente ao sindicato. Na sequência seguinte, a mesma trilha indica a continuidade temática. Surge, em plano geral, trabalhadores reunidos em assembléia no Paço Municipal de São Bernardo, a câmera distante, capta a ação da polícia para dispersar os manifestantes, que protestavam contra a intervenção federal no sindicato¹⁶⁶.

A ausência do locutor *off* ou de qualquer outra voz na elaboração ou atribuição de significados para as imagens mostradas é marcante, na medida em que o cineasta percebe a intensidade que emana dessas imagens. A articulação entre as imagens da reação dos trabalhadores à repressão policial e o tom de expectativa proposto pela trilha induzem o espectador a compreender o evento mostrado como um espetáculo, “na medida em que rompem com a imagem habitual que se tem da realidade”¹⁶⁷. Trata-se de uma escolha narrativa que potencializa a apreensão de sentido, através de uma determinada organização das ocorrências na montagem, a partir de uma perspectiva não familiar ao espectador, o que atribui ao evento uma magnitude que

¹⁶⁶ Nessa mesma sequência, há a inserção de imagens da repressão policial contra os trabalhadores, que foram cedidas, segundo João Batista de Andrade, pela Rede Globo e utilizadas pelos três cineastas. Essas imagens foram utilizadas pela primeira vez em *Greve de Março* e mostram os policiais preparando uma máquina de fumaça para lançar contra os trabalhadores.

¹⁶⁷ ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador – Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984, p. 47.

somente a linguagem cinematográfica poderia proporcionar. De acordo com Arlindo Machado:

“A primeira questão a ser colocada é a seguinte: suprimindo-se o narrador *off* supprime-se também e necessariamente o ponto de vista dos realizadores, a marca ideológica do grupo que produziu o filme (ou de que o encomendou)? É claro que não: a posição da câmera em relação ao objeto focalizado, a hierarquia dos volumes dentro do quadro, a relação que a câmera estabelece com o acontecimento, o corte e a perspectiva forjados pelo enquadramento e pelas lentes, o “comentário” emotivo ditado pelo tom da fotografia, o manejo do material na mesa de montagem produzem um discurso ideológico que o espectador “lê”, mesmo que sem se dar conta disso”¹⁶⁸.

Sob outra perspectiva, João Batista de Andrade continua a construir sua intervenção, na busca pela representação dos principais acontecimentos da greve de 1979. Em *Greve*, como percebemos na sequência analisada anteriormente, as imagens não falam por si, o locutor *off* conduz toda a construção de significados referente a intervenção federal no sindicato e a prisão de Lula. Através da narração sobreposta as imagens da repressão policial, o locutor implica o presidente Figueiredo como o responsável por esta decisão, critica a estrutura sindical atrelada ao Ministério do Trabalho como sendo prejudicial ao movimento grevista e aponta a intervenção como causa do acirramento entre trabalhadores e policiais.

Outro aspecto comum a esses três filmes diz respeito ao registro do confronto entre a polícia e a equipe de produção, no caso de *ABC da Greve*, e da negociação com o funcionário para filmar na frente de uma empresa.

Em *Greve*, vemos um policial vindo na direção da câmera e quando está próximo, ouve-se a resposta do cinegrafista: “Estamos fazendo um filme sobre o que está acontecendo (...)”. A inserção desses momentos de conflito e negociação, revela a maneira pela qual as arbitrariedades do regime militar fortalecem aqueles que compartilham dos mesmos princípios em confronto com outros, que lutam por ter voz em meio à repressão.

Em seguida, no mesmo documentário, vemos o estádio da Vila Euclides vazio, tomado pelos policiais. Novamente, a intervenção do locutor *off* oferece explicações necessárias para compreendermos a ação repressiva dos policiais no Paço Municipal de São Bernardo, a qual é mostrada na sequência seguinte. O locutor *off* diz: “O ABC se tornou uma praça de guerra”. Vê-se, então, as mesmas imagens sobre a ação

¹⁶⁸ MACHADO, Arlindo. *Os anos de chumbo*. Porta Alegre: Sulina, 2006, p. 33.

policial no Paço Municipal, que foram mostradas em *Linha de Montagem*, sob a música *Máquina* de Belchior.

Em *ABC da Greve*, o locutor *off* anuncia a ilegalidade da greve: “O TRT declara ilegal a greve”. Sobreposto à diversas manchetes sobre a greve, veiculadas em jornais e capas de revista, um samba dá o tom para a representação da intervenção no sindicato de São Bernardo. Antes de o filme mostrar as imagens da violência policial contra os trabalhadores no Paço Municipal, uma cartela é inserida para indicar o acirramento da situação: “São Paulo ferve”. Mais uma vez, o filme mostra todos os agentes envolvidos na situação. Após as manchetes da imprensa, uma sequência mostra a leitura, realizada por funcionário do Tribunal Regional do Trabalho, do documento de declaração de ilegalidade da greve. Exibe, igualmente, fotografias em preto e branco sobre a intervenção federal no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema e, as mesmas imagens já utilizadas nos outros filmes, ou seja Lula sendo detido.

Ainda utilizando o samba como fundo, vemos policiais entrarem na casa de um trabalhador para procurar sindicalistas. A câmera registra a indignação da moradora, a qual fala diretamente para câmera, consciente do registro da denúncia de invasão de domicílio. Após essa sequência, o filme apresenta uma cena inédita e muito significativa de negociação entre Tito Costa, Prefeito de São Bernardo, e um oficial da polícia. Ignorado e sem resposta, em seu depoimento para o filme, o prefeito aborda o desrespeito do governo federal, que não reconhece o poder da autoridade local nas tomadas de decisão sobre a greve. Na última imagem dessa sequência, a câmera de Hirszman registra a resistência dos trabalhadores à truculência dos policiais. Na tomada, vê-se a massa de trabalhadores cantando o Hino Nacional, enquanto tanques de guerra passam pelas laterais ao Paço Municipal. Após muito tumulto, os policiais, finalmente, retiram-se sob as vaias e os gritos dos trabalhadores. Todavia, apresentada pelo locutor *off*, a descrição da força policial mobilizada para ação, denuncia a gravidade da situação e a frágil democracia prometida pelo general Figueiredo:

“Iniciada às três da manhã daquela sexta-feira, a ação policial se completou antes de iniciar o dia. A polícia mobilizou praticamente toda a sua tropa de choque, dividida em dois turnos de mil homens. Foram utilizados vinte caminhões de transporte, dez carros blindados, além da cavalaria, cães pastores e armamento sofisticado. Trezentos e cinquenta operários foram presos e cinquenta saíram feridos”

A desarticulação do movimento grevista após a intervenção

A desarticulação do movimento grevista será elaborada de forma muito peculiar em cada filme. Enquanto em *ABC da Greve*, a desarticulação é mostrada de forma breve, sem o intuito de promover uma intervenção ou realizar uma análise do ponto de vista político, sobre as consequências desse evento para o movimento grevista, em *Linha de Montagem* e *Greve*, o tema será tratado, de modo a articular significados totalmente distintos.

A assembléia ocorrida no Paço Municipal, no dia seguinte após a intervenção no sindicato, é a ocorrência desencadeadora nos três filmes para abordar a questão da desarticulação do movimento. Em *ABC da Greve*, através do discurso do locutor *off*, apenas se afirma que, devido a proibição de uso do estádio, a assembléia está acontecendo no Paço Municipal. Ao mesmo tempo, vê-se imagens da multidão e Djalma Bom, diretor sindical, gritando para os trabalhadores: “Trabalhador unido jamais será vencido”. Evidencia-se nas imagens o clima de agitação e dispersão, sem que se dê, portanto, grande ênfase a essas atitudes para articulações de significados no filme.

Já em *Linha de Montagem*, a desarticulação é analisada através de uma entrevista com Djalma Bom, o qual realiza um *balanço* do movimento. Para entendermos o modo pelo qual a articulação, proposta nesse momento do filme, atribui ao tema um significado específico, é importante retomarmos o fato de que essas entrevistas não foram realizadas no calor dos acontecimentos. Isso permite ao entrevistado distanciar-se dos acontecimentos e elaborar uma construção racional e ponderada dos mesmos. Além disso, tais entrevistas, inseridas ao longo do filme, possuem a função de oferecer, para o espectador, análises de momentos já ocorridos. O que possibilita atribuir aos eventos, interpretações outras que não correspondem, necessariamente, a sua vivência.

O diretor sindical narra, assim, suas impressões sobre a assembléia: “Naquela sexta-feira, (...) que houve a intervenção, houve uma desarticulação completa do próprio movimento”. Nesse momento da entrevista, são mostradas imagens da assembléia do Paço Municipal, a mesma que, em função do dia nublado e a presença dos trabalhadores com guarda-chuvas, inspirou um dos títulos ao filme anterior de Tapajós, produzido pelo sindicato. Djalma Bom, em voz *over*, continua sua análise: “Para aquela assembléia, mesmo dispersa, completamente desarticulada, ninguém sabendo o que fazer. Aí que senti a necessidade, os companheiros começaram a

gritar: Lula, Lula. É aí que o Lula reassumiu efetivamente, se colocou em frente ao movimento. E daí *pra* frente todos viram o que aconteceu. Foi o Lula está de volta”.

O discurso de Djalma Bom atribui um sentido específico a um evento, ilustrado apenas por uma imagem, em plano geral da multidão de trabalhadores no paço municipal. O uso da imagem, nesse segmento, não articula nenhum significado complementar ou diferente ao discurso que ouvimos. A imagem é inserida apenas para provar que a assembléia aconteceu, já que não há imagens de trabalhadores dispersos ou desarticulados. O discurso elaborado pelo filme não quer afirmar a centralidade de Lula na condução daquela greve, pois isso poderia ser interpretado pelos trabalhadores como uma fragilidade perigosa. Por isso, a desarticulação do movimento, na interpretação de Djalma Bom, ocorreu em decorrência da intervenção no sindicato e não pela perda de sua principal liderança. O que o argumento do filme quer veicular é que a perda momentânea do líder e sua volta posterior contribuíram para legitimá-lo, definitivamente, como o líder do movimento grevista e não para desarticulá-lo.

Por outro lado, em *Greve*, o ponto de vista do filme se articula justamente sobre essa ocorrência. Tudo converge para a seguinte pergunta: Como fica o movimento grevista sem sua principal liderança? Para problematizar essa indagação, o cineasta recorre a diversas estratégias, no intuito de explicitar seu ponto de vista particular sobre o fato. Antes de mostrar a assembléia no paço municipal, o cineasta filmou os operários fora do movimento grevista, tendo em vista mostrar as contradições na condução do processo de mobilização. Ao centralizar toda a discussão sobre a falta do líder, a intenção do cineasta era realizar um filme que pudesse ser utilizado como instrumento para o amadurecimento da causa operária.

Para evidenciar toda a dramaticidade da assembléia sem a presença de Lula, o cineasta elabora uma estrutura temática paralela ao tema central do filme. Em um primeiro momento, na sequência sete, são colocados em discussão pelo locutor *off*: o problema da exploração, pelas indústrias multinacionais, da mão de obra operária no Brasil, a política econômica do governo militar e a estrutura sindical vigente. Imagens da zona industrial do ABC, com suas fábricas e bairros operários ilustram esse discurso. Posteriormente, na sequência oito, trabalhadores grevistas são entrevistados em frente às suas casas e relatam as dificuldades para a continuidade da greve. A sequência seguinte foi filmada em uma pensão, situada ao lado do Sindicato de São Bernardo, onde seu proprietário e um operário migrante são entrevistados. O pensionista é metalúrgico da Volkswagen e fala ao cineasta sobre o excesso de trabalho, o salário baixo, falta de lazer e a questão da greve, a qual, de seu ponto de

vista, considera justa, mas que, em função da repressão policial, está difícil de se manter. Já o proprietário da pensão critica o movimento grevista, coloca-se a favor dos patrões e da intervenção promovida pelo governo federal.

Na seqüência dez, realiza-se uma entrevista com a esposa de um operário, em sua casa, onde, em função dos baixos salários pagos aos trabalhadores, são reveladas as dificuldades enfrentadas por essa família para sustentar seus filhos. Na última seqüência, antes da que retrata a assembléia, a câmera mostra e capta a conversa de um grupo de trabalhadores em frente a um bar. Eles narram suas ações nos momentos de confronto com a polícia. Em seguida, a equipe de produção entrevista um metalúrgico, o qual, ao ser questionado sobre uma possível derrota do movimento em função da intervenção, assume em seu discurso a posição proativa do sindicato: “Não, não é não. A classe trabalhadora, nós metalúrgicos se unimos com Lula (...) deu a nós um exemplo de que nós devemos lutar até o fim; com Lula ou sem Lula, todos nós somos um Lula”. No entanto, na seqüência seguinte, na tomada do Paço Municipal, o cineasta contradiz o entrevistado e registra a dispersão e o desespero dos milhares de trabalhadores presentes.

Enquanto em *Linha de Montagem*, Tapajós não dá ênfase a essa assembléia, para João Batista, esse acontecimento é o ápice para a construção de seu ponto de vista. Dessa maneira, o locutor contradiz, deliberadamente, o operário entrevistado na seqüência anterior: “Mas a intervenção no sindicato foi um duro golpe para o movimento (...)”. Vê-se, então, detalhes de grevistas na assembléia, close de punhos cerrados e braços levantados em protesto. Um orador pede para que os trabalhadores tenham paciência, pois o presidente do Sindicato dos Jornalistas, David de Moraes vai chegar a qualquer momento. A chegada do jornalista não tranqüiliza os trabalhadores e, sem conseguir iniciar seu discurso, desabafa: “Pessoal (...) vocês parecem que não me conhecem mais (...). Pessoal, pessoal”. Nesse momento, o locutor *off* constata a desarticulação do movimento: “Mas sem as lideranças, sem organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem e chega quase ao desespero”.

De fato, é isso que a câmera, no meio da multidão nos mostra. Uma grevista tenta desesperadamente manter a coesão: “Nós temos que viver, nós temos que ganhar (...)”. Outro pede cautela: “Nós temos que saber o que nós estamos falando porque nessa hora, aqui, está rodeado de pessoas que querem pegar alguma falha daquilo que nós falamos (...)”. Em seguida, num longo discurso, o jornalista David de Moraes procura elevar o moral dos trabalhadores, ao dizer que o movimento tem o apoio de outras entidades, que é preciso manter a coesão, pois a causa é justa. A

câmera mostra os grevistas saindo em passeata e, posteriormente, a polícia os reprimindo.

A representação da tragédia que significou, naquele momento, a perda de Lula, não se encerra nessa sequência. Na de número treze, uma entrevista com o interventor do Sindicato de São Bernardo, Guaraci Horta, tem o objetivo de provocar o espectador, ao explicitar as mentiras do interventor. Essa *revelação* é mostrada pela montagem, pois à proporção que o interventor afirma a normalidade da situação, imagens da repressão policial no Paço Municipal são inseridas para ilustrar o tipo de *normalidade* descrita. Na última cena, Guaraci Horta afirma estar cumprindo o seu dever ao corresponder à confiança que lhe é depositada pelo Ministro do Trabalho. Nesse momento, a imagem final exhibe um policial arrastando um trabalhador para o camburão.

A construção da desarticulação em *Greve* e *Linha de Montagem* evidencia diferentes intenções pedagógicas. Para João Batista, a explicitação do erro pode contribuir para o amadurecimento do movimento. A abordagem militante de Tapajós não reconhece, no filme, que a centralização do movimento em uma única liderança possa ser um erro. As diferentes articulações propostas para retratar uma mesma ocorrência nos levam a abordar as questões ideológicas inerentes à realidade histórica, na qual os cineastas estavam inseridos quando da realização dos documentários. Isso porque o cinema constrói, ao mesmo tempo, “sentidos ideológicos e políticos que iluminam ou ao contrário, manipulam os aspectos mais conflituosos , e às vezes ocultos da realidade”¹⁶⁹.

Para compreendermos a relação existente entre política e estética, é preciso indagar quais são as vias de representação de determinados processos histórico-políticos em um filme, além de identificar os procedimentos visuais e narrativos utilizados para fazer referência a esses processos¹⁷⁰.

Os procedimentos visuais e narrativos utilizados no projeto de João Batista, para representar as conseqüências da desarticulação do movimento após a intervenção, expressam o desejo do cineasta de intervir na ação e devolver para o movimento seu ponto de vista. No caso de Tapajós, os procedimentos visuais e narrativos não se colocam exclusivamente em função de seu ponto de vista sobre a ocorrência, mas estão a serviço da necessidade imposta pelo movimento sindical em legitimar e fortalecer sua principal liderança frente a categoria.

¹⁶⁹ AMADO, Ana. La imagen justa .Cine Argentino y político, 1983-2007. Ed. Colihue. 2006, p.14.

¹⁷⁰ Idem, p. 15-18.

A volta de Lula e a decretação da trégua de 45 dias

Nos três filmes, a volta de Lula ocorrida durante a assembléia no Estádio da Vila Euclides é mostrada logo em seguida a desarticulação do movimento. Em *Linha de Montagem*, a câmera mostra um trabalhador, segurando um jornal, onde a manchete anuncia: “Ele voltou”. A euforia dos trabalhadores revela a importância do líder para a condução da greve. Vemos Lula chegando, sendo carregado até o palanque. Os trabalhadores gritam: “Lula, Lula”. A partir do discurso de Lula o filme vai apresentar uma série de articulações, no intuito de sustentar que o movimento se mantém firme mesmo sem a presença de Lula. Para tanto, o filme terá que retratar a mudança no caráter do movimento, que deixará de ser apenas reivindicatório para, através da confirmação de Lula como principal liderança sindical frente a abertura política, transformar-se em movimento político. Em seu discurso, Lula dá as diretrizes para a reorganização do movimento:

“Vocês sabem que eu fiquei praticamente dois dias sem manter nenhum contato com os trabalhadores, porque o nosso sindicato sofreu uma intervenção federal. E foi lamentável essa intervenção. E vi que hoje três coisas fundamentais. A primeira delas é garantir de volta a normalização do nosso sindicato, que sempre foi livre. (...) Existe uma outra coisa muito importante ainda, que é a reabertura das negociações (...). Porque nós temos 11% em jogo (...). Há uma outra coisa a ser feita, que é os nossos dias que estamos em greve (...). Nós queremos receber os nossos dias, nós queremos negociar. Pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos voltar a trabalhar. A partir de hoje, a gente planta 45 dias. Então a gente pode marcar uma assembléia aqui (...). Mas pode marcar uma assembléia no dia 10 de maio aqui. Não tenho dúvida nenhuma, que com um novo *chamamento*; companheiros tá na hora de parar, todo mundo para outra vez”.

Os trabalhadores apóiam a decisão com euforia. Para terminar seu discurso, Lula convoca a multidão para a votação da trégua: “Eu queria pedir agora aos companheiros, se quiserem me dar um voto de confiança, a minha diretoria, por favor levantem a mão”. A imagem do mar de trabalhadores de mãos levantadas confirma o voto de confiança em Lula.

Em seguida, o locutor *off* reafirma a volta ao trabalho, são vistas imagens dos trabalhadores em uma fábrica, no setor de fundição. Além disso, a voz *off* afirma que, mesmo sem o sindicato, os trabalhadores se mantêm unidos. A partir daí, o filme dará início à articulação, de fato, de que é preciso melhorar a organização dos

trabalhadores ao mesmo tempo em que afirma que o movimento pode ficar sem sua principal liderança. Em seguida, em uma sala da igreja da Matriz de São Bernardo, vemos uma reunião de sindicalistas. A discussão entre os trabalhadores evidencia que a desarticulação, em função da prisão de Lula, não é reconhecida desta forma. Em toda a seqüência da reunião, afirma-se justamente outra coisa, que a desarticulação ocorreu devido à falta de organização. A liderança sindical que conduz a reunião afirma, no início de seu discurso, que esse encontro tem como objetivo discutir a organização do movimento a partir das empresas. Além de exhibir a reunião, mostra-se, também, uma entrevista com Silas Aparecido dos Santos, diretor sindical, na qual reforça que os líderes não são fundamentais, o movimento se sustenta sem eles e oferece exemplos para provar a veracidade de suas afirmativas.

A mensagem do filme é clara: os trabalhadores precisam aprender a se organizar sem a presença de seus líderes. Mensagem afirmativa, ao contrário do que ocorre em *Greve*. No entanto, há uma contradição no discurso veiculado no filme *Linha de Montagem*. *Contradição* esta não colocada em discussão, mas que ocorre em sua construção: os depoimentos mostrados afirmam que o movimento está forte o suficiente para continuar sem seus líderes e, no entanto, as imagens reforçam o tempo todo a indispensabilidade desse líder.

Em *Greve*, além de ser a última ocorrência abordada pelo documentário, a volta de Lula é anunciada de um modo interessante. Em um bairro operário, vemos um grupo de trabalhadores, escutando pelo rádio as declarações de Lula. No entanto, o que ouvimos é, na verdade, uma reportagem, na qual o locutor de rádio descreve o discurso de Lula, ao mesmo tempo em que relata o que ele declarou por ocasião da primeira entrevista concedida após sua volta. Para reforçar o seu ponto de vista, o cineasta enfatiza um trecho da reportagem, onde o locutor relata que Lula afirma, entre outras coisas, não ser o “pai” da greve.

Em seguida, com a condução do locutor *off* dizendo que a greve continua, a assembléia que marcou a volta de Lula é timidamente mostrada. Antes de exhibir a continuação dessa assembléia, na qual se decidiu, como vimos em *Linha de Montagem*, pela trégua de quarenta e cinco dias, o filme veicula algumas entrevistas realizadas com operários da Mercedes, os quais confirmam a continuidade da greve, que tudo está parado e, portanto, não será preciso fazer piquete na porta das fábricas. A ênfase na certeza demonstrada pelos trabalhadores tem um objetivo muito claro para a sustentação da tese do filme. Como vemos também em *Linha de Montagem*, na última seqüência do filme, tomada no estádio da Vila Euclides, o discurso do locutor *off* e os trechos selecionados do discurso de Lula evidenciam que foi suficiente o

principal líder pedir a volta ao trabalho, para que os operários acatassem, fervorosamente, a decisão. Ou seja, os depoimentos dos operários, afirmando que o movimento se manteria mesmo sem a presença de Lula, não possuem legitimidade, pois eles acataram imediatamente o que o líder propôs, quando de sua volta. Essa reação dos trabalhadores evidencia-se na última parte do discurso de Lula, no encerramento da assembléia ocorrida no estádio da Vila Euclides. O filme termina com a frase de Lula: “Que ninguém, nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores”.

Enquanto a volta de Lula é mostrada em *Linha de Montagem* e em *Greve* através da Assembléia no estádio e pelo seu discurso, em *ABC da Greve*, o filme constrói esse evento por diversos outros ângulos. Como o fez Tapajós, para mostrar o apoio da Igreja ao movimento grevista, a primeira imagem que retrata a volta de Lula, é a missa em apoio ao movimento sindical, celebrada, com a presença dele, na Igreja da matriz de São Bernardo. Em seguida, vemos Lula e outra liderança sindical na rua pedindo calma e afirmando que, mesmo cassada, a diretoria vai assumir a liderança do movimento. No entanto, a apresentação da importância de Lula para o movimento grevista será mostrada em uma cena que antecede seu discurso, proferido em uma assembléia no Paço Municipal, cena esta não mostrada em *Linha de Montagem* nem em *Greve*. A câmera registra um instante excepcional, no qual o líder, ainda sem se mostrar aos trabalhadores, está concentrado, com um cigarro na mão, olhando para o chão. O que demonstra claramente que ele está pensando no que vai falar. O áudio revela a agitação dos trabalhadores, que o esperam. Sobre essas imagens, o locutor *off* apresenta formalmente o presidente do sindicato: “Casado, pai de 3 filhos, Lula nasceu em Garanhuns, estado de Pernambuco. Em 1966, como torneiro mecânico, entrava para Villares. Foi na qualidade de suplente que, em 1969, integrou pela primeira vez a diretoria do sindicato (...)”. A cena descrita envolve o espectador, na medida em que ela se configura como um *efeito de realidade*, pela qualidade do efeito que ela provoca¹⁷¹. Presenciamos nesse momento o inesperado, a revelação de algo que não estava previsto na representação do tema proposto pelo documentário. Essa cena não seria possível no filme de Tapajós, pois ela revela o ser humano por trás do líder, o que tem dúvidas, que erra e precisa pensar antes de falar para a multidão. Em seguida, Lula se aproxima e inicia seu discurso dando orientações sobre como se portar durante a greve.

¹⁷¹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 33-36.

Como em *Greve*, o filme de Hirszman também explora a contradição evidenciada pelos discursos de representantes dos empresários e do governo, que afirmam o fim da greve e a volta ao trabalho, enquanto vemos imagens do estádio da Vila Euclides lotado. Em continuidade, vemos Lula no palanque e o mesmo discurso mostrado em *Linha de Montagem* anuncia o fim da greve. Sai, então, carregado pelos trabalhadores e a câmera acompanha essa agitação em torno dele durante um bom tempo. Na seqüência seguinte, o filme mostra a reação dos empresários, da imprensa e do governo ao fim da greve. Em seguida, a volta ao trabalho é mostrada com trabalhadores chegando a uma fábrica, não há locução *off* nem entrevistas. Ela apenas ilustra o que já foi dito anteriormente.

O 1º de maio de 1979 e o período de trégua

Greve termina na assembléia que marca a volta de Lula e o fim da paralização. Contudo, *Linha de Montagem* e *ABC da Greve* abordam, ainda, a importância do 1º de maio de 1979 para o movimento grevista e qual teria sido o significado da trégua de quarenta e cinco dias para o desenvolvimento da luta dos trabalhadores.

Em *Linha de Montagem*, as entrevistas de *balanço*, apresentam e articulam, mais uma vez, a elaboração de significados sobre esses temas. Lula, em entrevista, fala da importância desse 1º de Maio para articular, através da solidariedade, o movimento com outros setores da sociedade. Intercala-se a entrevista com imagens do 1º de maio. Em seguida, outra entrevista, agora com o diretor sindical Expedito Soares, descreve o que foi feito durante o período de trégua. Seu discurso reafirma que a decisão pela trégua foi acertada, uma vez que possibilitou a realização de várias atividades para promover a união da categoria com outros setores da sociedade. Imagens do show de 1º de maio são mostradas, com a presença de artistas e do prefeito, cujo discurso de abertura evidencia seu apoio ao movimento. Outras atividades realizadas nesse período são mostradas, no intuito de reforçar a solidariedade dos trabalhadores com outros segmentos da sociedade e, sobretudo, a unidade em torno dos objetivos do sindicato.

Em *ABC*, haverá uma pausa nos temas ligados ao sindicato. Nas seqüências seguintes à volta de Lula, o cineasta coloca em discussão, na ordem exposta, os seguintes temas: o desemprego, a migração, o crescimento das favelas, o arrocho salarial e suas conseqüências para a saúde do trabalhador, o trabalho infantil e a

diferença salarial entre homens, mulheres e crianças. Esses assuntos são discutidos pelo locutor *off*, seguindo a estrutura do modelo sociológico, no qual, sobre o que é mostrado, são apresentados dados estáticos e análises de cunho sociológico. Não há entrevistas com os trabalhadores, apenas imagens que ilustram o que é afirmado pelo locutor *off*.

As entrevistas com trabalhadores aparecem no momento seguinte, mas não com o intuito de legitimar a importância da greve, nem para falar sobre os assuntos abordados pelo cineasta. Com efeito, ao mesmo tempo em que, na seqüência anterior é mostrada uma estrutura pautada pelo “modelo sociológico”, nesse momento do filme, a inserção de uma negociação entre a equipe de filmagem e um alto funcionário do governo, com vistas a se obter permissão de filmar e entrevistar os operário na rua, revela para o espectador as condições, os conflitos, as ambigüidades, as dificuldades de produção, igualmente, as instâncias de sua realização. Para potencializar o que foi mostrado, na seqüência seguinte, há uma entrevista com um empresário sobre a abertura política. Nessa conversa, realizada no interior de uma fábrica, o empresário revela sua opinião sobre o assunto abordado:

“(...) Eu permito que qualquer trabalhador entre na minha sala e exponha seu problema (...). Em países da área comunista, nós não vamos encontrar um diálogo franco e aberto entre o patrão e o empregado. (...) A abertura que o governo deu, em parte ela é boa, mas nós vamos convir uma coisa, que ainda eu creio, que o nosso povo não está preparado para uma abertura total. Eu acho que o povo brasileiro ainda teria que amadurecer mais um pouquinho para ele entender melhor o que é democracia”.

Em seguida, em um passeio de carro com a equipe de produção, o empresário faz, a partir da análise da arquitetura peculiar de cada bairro da cidade, um reconhecimento das diferenças sociais,. O que é colocado em discussão pelo filme são as desigualdades sociais escancaradas no espaço geográfico. Após essa seqüência, vemos as imagens de uma missa sendo celebrada, de maneira improvisada, na rua de uma favela. O padre, que vimos anteriormente na condução da missa, assim como ocorreu com o empresário, apresenta a maior favela de São Bernardo. Através de seu discurso, o espectador é introduzido no cotidiano dos moradores, o que o leva a entrar em contato com a miséria e a precariedade da vida na favela. No entanto, o discurso do filme não se restringe a apresentar as condições de vida e as dificuldades enfrentadas pelos moradores. Ao final dessa seqüência, sobre uma imagem aérea, o padre em voz-over atribui ao golpe militar de 1964 o

crescimento significativo das favelas nos arredores das fábricas de São Bernardo e Santo André. A imagem da aglomeração de barracos, vista de cima, concretiza para o espectador a amplitude e a dimensão do que é dito pelo padre.

O discurso do padre não é inserido nessa seqüência, apenas, para apresentar os dados referentes ao crescimento da pobreza na região, desde o golpe militar. O filme quer mostrar a importância da participação da Igreja nos movimentos sociais, assim como seu apoio ao movimento sindical do ABC paulista. Desse modo, nas tomadas seguintes, uma imagem aérea mostra a missa que foi celebrada durante a abertura do 1º de maio, no Paço Municipal de São Bernardo. O discurso proferido pelo padre que conduz a celebração, coloca a greve como uma consequência da intransigência dos empresários: “Cristo, os trabalhadores do ABC foram obrigados a fazer greve por melhores salários, enquanto as grandes firmas multinacionais tem lucros enormes”. A greve é abordada pelo padre, portanto, sob o ponto de vista moral e não político, pois seu discurso afirma que a participação e a inserção da classe trabalhadora no movimento sindical é uma consequência, a princípio, não prevista.

Nos dois filmes, a importância da celebração desse 1º de maio se revela na reunião de pessoas de diversos segmentos da sociedade, as quais apoiavam, não só, a luta do movimento sindical, mas, igualmente, o processo de abertura política.

Enquanto em *ABC da Greve*, vemos e ouvimos os discursos dos participantes a favor da redemocratização do país, da anistia, pela liberdade e autonomia sindical, em *Linha de Montagem* o evento está inserido dentro do quadro de ações promovidas pelo sindicato, durante a trégua de quarenta e cinco dias. O filme de Tapajós mostra que o período foi fundamental para a organização e o fortalecimento do movimento, através da criação do Fundo de Greve. As imagens dos diversos shows, dos campeonatos de futebol promovidos pelos trabalhadores e da arrecadação de alimentos, em conjunto com as imagens do 1º de maio demonstram a unidade e a coesão da categoria em benefício do Fundo. Buscam passar para o espectador a força da unidade. Há esperança nessas imagens. A esperança que a solidariedade promove.

O fim da trégua

Em *ABC da Greve*, após as imagens da comemoração do 1º de maio, em São Bernardo do Campo, o fim da trégua na greve de 1979 é a última ocorrência elaborada

no filme. Mais uma vez, na elaboração da narrativa, a montagem procura contemplar todas as instâncias envolvidas no fim da trégua, para sustentar o ponto de vista do filme sobre o evento. Na primeira seqüência, vemos imagens do estádio da Vila Euclídes repleto de trabalhadores, o discurso de Lula anuncia as reivindicações e analisa as conseqüências da intervenção federal:

“Pensaram que iam acabar com o movimento do ABC intervindo no sindicato e se esqueceram que o sindicato não é prédio, mas o trabalhador dentro das fábricas (...). Os trabalhadores metalúrgicos do ABC sabem que nós demos uma trégua até o dia 13. Domingo, dia 13, nós temos uma assembléia e queremos ter aqui no campo o mesmo tanto de gente que tem hoje aqui. Porque se não vier o nosso aumento no dia 14 a zero hora, o ABC estará em greve outra vez”.

No final dessa sequência, ouvimos a continuidade do discurso de Lula em voz-over sobre uma imagem aérea do campo da Vila Euclídes. Através dessa representação não realista da assembléia, a partir do trecho escolhido do discurso de Lula sobre a ameaça de confronto com a polícia, o filme situa a razão pela qual as lideranças sindicais não deram continuidade a greve após o término da trégua: “Andaram falando em confronto. Andaram falando que se nós voltássemos a greve iriam colocar canhão em São Bernardo. Para enfrentar os tanques que serão colocados em São Bernardo, cada um dos trabalhadores deverá se colocar com arma, suas esposas e seus filhos na rua (...)”.

As estratégias narrativas desenvolvidas e inseridas no filme após a apresentação desse trecho do discurso de Lula, confirmam que a possibilidade de confronto é uma ameaça que pode se concretizar, caso os trabalhadores insistam em continuar a greve. Nesse sentido, vemos em seguida, na televisão, o general Figueiredo afirmar que “é um homem de ponderação e de prudência” e que não hesitará “em aplicar as leis existentes, diante de situações que ameacem a tranquilidade da família brasileira ou possam conduzir a desordem social. Os dizeres do general confirmam a suspeita de Lula. Na seqüência seguinte, conduzidas pelo discurso em voz-over da atriz Bete Mendes, as imagens aéreas das principais fábricas do ABC, do interior de uma metalúrgica, de trechos do show de Elis Regina e João Bosco, explicitam a importância do trabalhador para o desenvolvimento da economia do país, como também para impulsionar o trabalho dos artistas.

Apesar do apoio evidente dos artistas, evidenciado na sequência anterior, a fala do locutor *off* evidencia que a intransigência demonstrada no discurso do general

Figueiredo contribuiu significativamente para que os empresários não cumprissem o acordo estabelecido para o período de trégua: “Antes de vencer o prazo de 45 dias de trégua, a Ford começa a descontar dos salários dos operários os dias parados. Isso contrária o acordo, segundo o qual nenhum desconto seria feito nesse período”.

As sequências seguintes revelam para o espectador, que o fim da greve era inevitável, na medida em que o movimento sindical não tinha como enfrentar, naquele momento, a força dos empresários e a violência do regime militar. Novamente a televisão é utilizada para confirmar a disposição das autoridades públicas para combater o movimento sindical. Em uma montagem nada realista, vemos a imagem do Ministro do Trabalho, Murilo Macedo, em câmera lenta, cuja fala não está em sincronia com as imagens. A proposta elaborada pela montagem revela de modo irônico, a arbitrariedade do regime, quanto à aplicação de leis para punir os trabalhadores e o sindicato. Já o autoritarismo dos empresários é mostrado na sequência posterior, durante o encontro realizado na sede da FIESP, em São Paulo, com a presença dos representantes das principais multinacionais e das lideranças sindicais do ABC paulista. O locutor *off* interpreta as atitudes dos empresários em função do resultado da negociação. O desenho riscado de uma metralhadora feito por um empresário é comentado pelo locutor: “Um empresário risca a metralhadora que desenhara. O resultado da reunião tornava desnecessário o uso das armas (...)”.

A revolta dos trabalhadores contra a assinatura do acordo será mostrada mais adiante no filme. O que vemos em seguida são as lideranças sindicais no portão da Volkswagen, convocando os trabalhadores para a assembléia no estádio da Vila Euclides, onde o acordo será anunciado. Entretanto, no filme, o fim da trégua é anunciado pela televisão, através de uma reportagem do jornalista Carlos Nascimento. Mais uma vez, a montagem revela outra estratégia de apresentação das repercussões *externas* frente as ocorrências de São Bernardo, que evidenciam para o espectador que ele está “diante do produto de um processo criativo”¹⁷². Em um determinado momento da reportagem, uma luz é acesa, a câmera se distancia da televisão e vemos o próprio jornalista assistindo a reportagem junto a outros trabalhadores

Em seguida, o close de uma imagem do personagem João Ferrador, com os dizeres “Hoje eu não tô bom!”, revela o *estado de espírito* dos trabalhadores antes da assembléia. A entrevista com um operário na frente de uma fábrica, evidencia o sentimento de decepção com relação a decisão das lideranças sindicais em assinar a proposta dos empresário. A inserção dessa entrevista não seria possível nos filmes de

¹⁷² ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador – Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. op. cit., p. 48.

Tapajós, uma vez que ela revela o descontentamento do trabalhador e coloca em cheque a posição ocupada pelo sindicato na condução das negociações. Todavia, o ponto de vista elaborado pelo filme, nesse momento, tem como intuito persuadir o espectador quanto a impossibilidade de continuação da greve. A inserção de uma entrevista inédita, com Enilson Simões de Moura, o “Alemão”, importante liderança sindical não pertencente ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, apresenta os argumentos definitivos para a não continuidade da greve:

“Eu acho que tem algumas coisas que a gente tem que considerar para o acordo. A gente não aceita o acordo e sai para a greve outra vez. Nós vamos enfrentar uma situação muito difícil, a gente tá numa situação de outro nível. O trabalhador não tá mais disposto a tomar tapa da polícia e virar as costas e ir embora. Então a gente já viu, muitos companheiros que estão se preparando, se armando pra enfrentar a polícia (...). A volta da greve vai ser uma situação de confronto. Eu acho muito difícil, uma situação de confronto, localizada em uma cidade, em São Bernardo. Não vai conduzir a nada, a não ser um monte de vítima para a história do movimento dos trabalhadores”.

Na sequência seguinte, no estádio da Vila Euclides, o cinegrafista passeia entre a multidão e registra os depoimentos de vários trabalhadores insatisfeitos com o acordo. A assembléia inicia-se com o discurso de “Alemão”, que também é utilizado em *Linha de Montagem*. No entanto, o *tom* desse discurso diverge completamente do anterior, e revela as estratégias de persuasão do sindicalista:

“Um minuto antes de começar a assembléia eu estava correndo todo o campo e o que eu pude ver é mais uma frustração estampada na idéia e no rosto de cada trabalhador (...). Uma coisa tem que ficar bem clara para todos nós. Depois de 15 anos, que nós estamos em silêncio e sofrendo a mais cruel exploração, a mais cruel injustiça, (...). E quantos de nós aqui apanhou da polícia na porta das fábricas. (...) Mas, nós vamos saber entender que 15 dias de greve não derruba 15 anos de exploração. Acho que é uma atitude precipitada nossa, vai fazer de que uma vez por todas, os reacionários que estão no governo (...), vão eliminar o Lula da vida sindical do país. Nós não podemos permitir isso”.

Após o discurso de Alemão, outra liderança sindical faz um discurso sobre tática e organização para possibilitar o avanço do movimento. E finalmente, o discurso de Lula expõe, como as outras lideranças sindicais o fizeram, as possíveis consequências que a decisão pela continuidade da greve poderia trazer. Contudo,

contrariando o ponto de vista elaborado pelo filme, nenhum discurso aborda diretamente o receio de um enfrentamento com o regime militar:

“Uma greve amanhã, ela representa, e eu vou explicar o porquê, a derrota da classe trabalhadora. (...) Nós não vamos ter mais campo pra nos reunir, não vamos ter mais sindicato e não vamos ter mais igreja. (...) Eu gostaria de chamar vocês pra responsabilidade de uma coisa, eu gostaria que cada um na hora de votar pensasse no amanhã, pensasse no filho, na esposa e pensasse em si mesmo (...). Então, que nós precisamos é não jogar o trabalhador numa luta inglória (...). Eu quero dizer a vocês de que a greve de segunda-feira não é importante, politicamente não é importante. (...) Então, eu gostaria de pedir aos trabalhadores que quisessem me dar um voto de confiança para a diretoria do sindicato, é que aprovassem um acordo que é péssimo, mas nós precisamos brigar pela volta da diretoria do sindicato. Companheiros que forem favoráveis e quiserem dar esse voto de confiança levantem a mão”.

A multidão de trabalhadores levanta a mão em apoio a Lula. Em seguida, vemos Lula claramente aliviado, saindo do estádio junto aos trabalhadores, enquanto o locutor anuncia o término do “maior movimento de trabalhadores desde 1964”. Embora, as lideranças sindicais tenham conseguido convencer os trabalhadores a voltarem ao trabalho, sem expor em assembléia, o receio de um conflito de grandes proporções com a polícia, *ABC da Greve* constrói para o espectador a idéia de que essa era a principal razão que motivou o fim da greve.

Em seguida, o fim da intervenção é mostrado com imagens de trabalhadores na frente do sindicato, a espera de Lula. A fala do locutor *off* corrobora a proposta anunciado por Lula, na assembléia, de que salvar o sindicato e recuperar os líderes era, naquele momento, o mais importante. As imagens seguintes mostram os trabalhadores iniciando um dia de serviço, após o término da greve. O locutor narra o desfecho: “Quanto aos patrões tiveram seus prejuízos cobertos pelo governo federal. Só a Volkswagen e a Mercedes Bens receberam 6 milhões pagos pelo tesouro nacional”. A última imagem do filme, mostra um trabalhador ao lado de um forno. Ele interrompe seu trabalho e olha para a câmera. A escolha dessa imagem para o desfecho do filme não é aleatória, ela provoca a *participação* do espectador, na medida em que o olhar do operário adquire uma dimensão ontológica, capaz de gerar questionamentos que não se restringem a realidade mostrada pelo filme¹⁷³.

¹⁷³ De acordo com Tomás Gutiérrez Alea, em seu artigo intitulado *O espectador contemplativo e o espectador ativo*, o problema da participação do espectador reclama uma solução a partir do espetáculo cinematográfico. Para o autor, a resposta do espectador que interessa não é somente a que pode dar dentro do espetáculo, mas a que deve dar diante da realidade. Isto

Em *Linha de Montagem*, o fim da trégua é construído de modo a mostrar para o espectador que os líderes sindicais optaram pela não continuidade da greve com o intuito de aperfeiçoar formas de organização do movimento. A questão da ameaça de um confronto entre as movimento sindical e as forças do regime militar não é colocado em nenhum momento, nem pelas lideranças, nem por representantes do governo, nem pelo próprio governo como ocorre em *ABC da Greve*. O trecho do discurso de Lula em assembléia, utilizado em *ABC* como *mote* para abertura do bloco, no qual ele afirma que existem ameaças de confronto com as forças do regime, não é colocado em nenhum momento em *Linha de Montagem*.

No início desse bloco, no qual essa ocorrência será narrada, vemos Djalma Bom e outros diretores sindicais distribuindo jornais na porta de uma fábrica e falando muitas coisas ao mesmo tempo. O áudio não é nítido, mas compreendemos que estão incentivando os trabalhadores para a retomada da greve, em função do não cumprimento do acordo estabelecido para o período de trégua. Uma cartela anuncia as demissões na Villares: “27 de abril / A Equipamentos Villares dispensa 308 empregados / A resposta dos trabalhadores é a greve”. O discurso do filme afirma a disposição dos trabalhadores em continuarem a greve após o término da trégua. Nesse sentido, vemos em seguida um piquete no portão da Villares, onde alguns sindicalistas realizam um trabalho de convencimento com operários que querem entrar para trabalhar. Apesar dos argumentos apresentados pelos sindicalistas, os trabalhadores abordados demonstram desconfiança. Ao contrário do que foi mostrado, um sindicalista avalia positivamente o *espírito de luta* dos trabalhadores e afirma que o movimento grevista não é político, é “estritamente reivindicatório”.

No entanto, a inserção de outra entrevista, realizada com o mesmo sindicalista, evidencia a ruptura no discurso do filme, que tentará mostrar que a trégua possibilitou ao movimento reorganizar-se, para deixar de ser um movimento reivindicatório e passar a ser um movimento político. A entrevista já citada com o sindicalista explicita esse ponto de vista: “A greve, ela não foi suspensa por nossa vontade, foi mais por falta de politização da categoria”. Diferentemente da primeira entrevista, o sindicalista avalia que a reação dos trabalhadores ao piquete, demonstra a falta de politização dos mesmos. Enquanto em *ABC da Greve*, os trechos dos discursos inseridos nesse momento, mostram o quanto as lideranças sindicais se esforçaram para convencer os trabalhadores de que, em função das ameaças de confronto declaradas pelas autoridades pública, voltar ao trabalho era a melhor decisão a ser tomada, em *Linha*

é, o que interessa é a participação real, não a participação ilusória. ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador – Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Op. cit., p. 50.

de *Montagem* os trechos dos discursos inseridos não fazem nenhuma referência a essa ameaça e o que ela representa para a classe trabalhadora.

Após a entrevista, vemos as mesmas imagens dos diretores sindicais distribuindo jornais no portão da Volkswagen e convocando a categoria para a assembléia no estádio da Vila Euclides. A decisão pela não continuidade da greve é mostrada apenas pela assembléia, de modo que o espectador entenda que essa foi uma decisão tomada em assembléia, depois dos discursos de convencimento das lideranças sindicais. O primeiro discurso mostrado é o de Alemão, entretanto o trecho inserido é mais longo do que aquele mostrado em *ABC da Greve* e aborda outros aspectos:

“(...) Para derrubar 15 anos de exploração, nós vamos ter que fazer muitas outras greves iguais a esta que nós fizemos. Tem um fato importante que nós não vamos abrir mão em hipótese alguma e que é muito mais importante que o nosso aumento, que é o retorno da diretoria do sindicato. Nós não vamos abrir mão disso. Nós vamos estar preparados para sair pra greve, caso a diretoria não volte para o sindicato”.

O trecho inserido reforça o viés afirmativo elaborado pelo filme e confirma a disposição para a greve. A possibilidade da perda de Lula e as conseqüências para o movimento sindical, expressa no discurso de ‘Alemão’ em *ABC*, é retirada estrategicamente. Em seguida, os trechos escolhidos para ilustrar o discurso de Lula na assembléia, enfatizam que um recuo, nesse momento, é estratégico para o fortalecimento do movimento e para se lutar pela volta da diretoria do sindicato. No término de seu discurso, vemos que Lula conseguiu convencer a categoria a voltar ao trabalho. Não há, posteriormente, como ocorre em *ABC*, entrevistas com operários descontentes com o acordo. É inserida, apenas, uma entrevista de *balanço* com Keiji Kashiro, opérário da Mercedes, dizendo que, a princípio, sentiu-se traído, mas, em seguida, veio a concordar que a decisão foi a mais acertada: “Quando no meio da assembléia eu percebi que havia sido feito um acordo, eu realmente fiquei muito doido da vida. Virei as costas e fui embora. (...) Agora hoje, com a cabeça mais fresca, depois de 2 anos, (...), a gente realmente acha que foi a melhor decisão (...)”.

Como em *ABC*, na seqüência seguinte, vemos trabalhadores na porta do sindicato e depois a chegada de Lula. No entanto, as tomadas não são conduzidas pelo locutor *off*, o fim da intervenção federal e a volta da diretoria do sindicato não são, apenas, fatos noticiados pelo documentário, como ocorre em *ABC da Greve*. Em *Linha de Montagem*, o locutor somente introduz o tema abordado na seqüência: “15 de maio

é suspensa a intervenção. Onze Dias depois a categoria realiza uma assembléia para reassumir seu sindicato”. Esse momento concretiza para o espectador a transformação no discurso elaborado pelo documentário no início desse bloco. Há uma estratégia de legitimação política da diretoria, elaborada pela montagem. Vemos o salão do sindicato repleto de trabalhadores, Lula se aproxima da mesa, senta-se e pede que a diretoria se aproxime. A câmera mostra, então, todos os membros da diretoria sentados à mesa. Lula pergunta se os trabalhadores presentes ainda confiam nessa diretoria indicada por ele. Todos aplaudem, confirmando para o espectador que toda articulação, na condução do movimento, foi acertada e fortaleceu a diretoria. Lula se emociona e todos se levantam e gritam: “Lula, Lula”.

Na seqüência seguinte, vemos as mesmas imagens inseridas em *ABC da Greve*: trabalhadores em uma metalúrgica, perto dos fornos. Contudo, a finalização do bloco ocorre com a inserção de uma entrevista de Djalma Bom, versando sobre o modo como a condução do sindicato e a decisão pela não continuidade da greve, possibilitaram o fortalecimento do Fundo de Greve. O filme, contudo, prossegue e vai narrar o processo de construção da greve de 1980, a qual durou quarenta e um dias, a importância do Fundo para sua sustentação e o fato que o sindicalismo brasileiro nunca mais foi o mesmo depois desse período. Antes da última cena do filme, uma longa entrevista de Lula anuncia a fundação do Partido dos Trabalhadores e o que isso representa para a continuidade do movimento sindical. Em seguida, na última cena, vemos Djalma Bom, e outras lideranças sindicais, distribuindo jornais na porta da Volkswagen, indicando para o espectador a continuidade da luta.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas

No início do filme, a inserção de uma cartela demonstra a preocupação dos cineastas em contextualizar na história da ditadura o cenário onde os acontecimentos mostrados no filme irão se desenvolver. Isso demonstra que os cineastas partiram do pressuposto que, de um modo geral, os operários desconheciam as causas dos temas abordados pelo documentário: “Em 1978, o Brasil completava 14 anos de ditadura militar / Os sindicatos haviam sofrido intervenção e os principais líderes operários foram afastados, dando lugar aos chamados “pelegos” / O principal foco da repressão era o movimento popular. As últimas grandes greves, ocorridas em 1968, foram

fortemente reprimidas / A geração de trabalhadores formada nos anos 70 nunca havia participado de uma greve, o medo era grande e as consequências imprevisíveis”.

O tema central do filme se revela, logo em seguida, nas primeiras imagens apresentadas: através de trechos de um cine-jornal produzido pelo DIP sobre as ações de Getúlio Vargas à classe operária. Na mesma sequência, o filme mostra Getúlio Vargas presente no 1º de maio, no estádio do Pacaembu, sendo exaltado pelo locutor do cine-jornal como o “Pai dos trabalhadores brasileiros”. Com o objetivo de estabelecer uma ruptura neste primeiro momento do filme, os cineastas colocam, através de um locutor *off*, a questão da estrutura sindical: “Neste filme (...), queremos que ele (Getúlio Vargas) seja lembrado como o homem que durante a ditadura do Estado Novo implantou a estrutura sindical de inspiração fascista, que até hoje é a camisa de força do operário brasileiro”. Esta afirmação é reforçada pelo depoimento, do ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, Afonso Dellelis, no período de 1963-64,. No início da entrevista, ele fala das mudanças ocorridas no sindicato em função do golpe militar em 1964 e da intervenção, que contribuiu para a manutenção da estrutura sindical fascista: “Ninguém mexe na estrutura sindical porque isso serve perfeitamente pra explorar os trabalhadores, pra explorar a mais valia dos trabalhadores, pra avançar o lucro e até pra fazer *milagre*¹⁷⁴ se quiser”.

Este conjunto de seqüências caracteriza o prólogo, já que está situado antes dos créditos iniciais e explicitam, já nos primeiros minutos do filme, tanto o ponto de vista adotado pelos cineastas como suas estratégias de persuasão. Os realizadores colocam em cheque todo o simbolismo construído em torno da figura de Getúlio Vargas, associando, através do discurso do locutor *off*, as decisões tomadas naquele governo com os problemas enfrentados pelos trabalhadores no momento em que o filme foi produzido. Em seguida, a seqüência de apresentação dos créditos iniciais intercala fotografias do dia do golpe de 64 com os nomes daqueles que participaram da produção do filme.

Depois dos créditos, o filme passa a desenvolver uma sequência que retrata o início de um dia de trabalho, com imagens de trabalhadores chegando à fábrica e sindicalistas distribuindo um jornal em campanha para a preparação da greve, seguida pela apresentação da chapa 3 no auditório do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Nesse momento, o dirigente sindical Antonio Flores reafirma o caráter fascista da estrutura sindical e apresenta os componentes da chapa. Desse modo, os cineastas anunciam a tese do filme, que pretende colocar em discussão como a estrutura sindical prejudica e impede a organização e mobilização dos operários.

¹⁷⁴ Grifo nosso.

O sentido atribuído a essas sequencias iniciais requer, nos termos de Nichols, “a habilidade no uso de técnicas retóricas para criar relatos verossímeis, convincentes e comoventes que depende do conhecimento que se tenha do público e da forma de atrair seu bom senso e suas histórias pré-existentes para fins específicos”¹⁷⁵. Ao concordarem em realizar um filme sobre a campanha eleitoral da chapa 3, os cineastas se identificaram com os propósitos políticos e ideológicos desse grupo de trabalhadores. A tese apresentada pelo filme, na verdade, corresponde à plataforma de campanha da chapa em questão e se torna condutora dela.

Para atender a esse objetivo, o filme inter-relaciona a eleição sindical com a eclosão da greve em São Paulo, ocorrida em maio de 1978. No entanto, a questão da greve é construída a partir dos entraves colocados pelo dirigente do sindicato, Joaquim dos Santos Andrade, há 14 anos na presidência da entidade, e representa a estrutura sindical, que tanto prejudica o movimento dos trabalhadores. A comissão de fábrica mostrada no filme, embora seja apontada como uma alternativa fundamental para organizar e conduzir o movimento, acaba não sendo articulada com os acontecimentos centrais discutidos.

A eleição sindical, mais particularmente, a fraude que teria permitido ao grupo da situação impedir que as oposições o derrubassem, domina a segunda metade do documentário. O filme mostra, através das imagens sobre a suspeita da fraude, a anulação das eleições, a vitória final de Joaquim, apoiada e reconhecida pelo Ministério do Trabalho, a fragilidade e o caráter fragmentário da greve, em função da “estrutura sindical” existente. Desse modo, tudo no filme converge para sustentação da tese apresentada. Os elementos que compõem a proposta da chapa 3, produtora do filme, são apresentados de modo integral. O discurso de Antonio Flores, candidato a presidência do sindicato, proferido na assembléia de apresentação da proposta e dos membros da chapa 3, reafirma o ponto de vista do filme em relação a estrutura sindical: “(...) a estrutura sindical que nós temos hoje, ela é cópia do fascismo de Benito Mussoline, é cópia do sindicalismo fascista italiano”. Os trechos escolhidos do discurso abordam apenas a questão da estrutura sindical, já que o direito de greve, tão reivindicado nas propostas dos metalúrgicos do ABC, nem é cogitado. Além da apresentação da proposta, o documentário mostra os membros da chapa 3 em campanha nas portas das fábricas, em conversas com os operários. As conversas registradas são longas e revelam a interação entre os trabalhadores.

Já as outras duas chapas (chapa 1 – Situação / chapa 2 – Oposição) não são apresentadas de forma tão completa. A campanha da Situação é mostrada apenas

¹⁷⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, op, cit., p. 96.

pela distribuição de panfletos e a informação de que a “chapa 1 é a atual diretoria”. Em seguida, uma entrevista com Joaquim, em seu gabinete, expõe os principais pontos de seu programa, dentre eles a construção a “da nova sede escola (...)”. Para a apresentação das propostas da chapa 2, vemos, em um primeiro momento, seus membros em campanha de rua e dentro de um ônibus. Em seguida, Cândido Hilário, candidato a presidência, expõe a opinião de sua chapa sobre a estrutura sindical: “(...) Estrutura sindical é um problema, mas que com uma diretoria boa, uma diretoria combativa, você dá a volta a esse problema”.

Nesse sentido, a situação registrada na seqüência seguinte, na qual vemos membros da chapa 3 conversando com um grupo de operários, contradiz o discurso de José Pedro, ao mostrar certa noção de como se deve agir para o movimento avançar, apesar dos impedimentos impostos pela estrutura sindical: “É por isso que eu tenho falado para todo mundo na minha seção, então nós temos que fazer reunião, então a força está entre nós, não faz reunião então não tem força. (...) Tive passando a entender mais com ele aqui, as forças tem que ser da gente”.

Mais adiante no filme, outra tomada revela para o espectador, na condução do movimento grevista, um momento de maior contradição e crise vivido pelos trabalhadores da Philco. Vemos um grupo de operários reunidos no portão da fábrica; o cineasta Roberto Gervitz entrevista Ubiraci, membro da chapa 3, sobre a atitude do sindicato com relação a greve. O sindicalista, indignado, responde: “(...) Eles estão há 14 anos lá e não tem feito nada por nós. Inclusive as próprias palavras dele é o seguinte: ‘eu sou mediador’. Ora essa, um representante de mais de 300 mil operários metalúrgicos vem falar que é mediador, ao invés de falar que é representante dos trabalhadores?”. Logo após, a câmera acompanha Ubiraci e outros operários da comissão à Delegacia Regional do Trabalho (DRT).

A seqüência filmada na sala da DRT mostra o discurso do representante dos empregadores, que defende a empresa junto ao Delegado Regional do Trabalho, em favor da proposta de 13% de aumento, encaminhada por Ubiraci e rejeitada pelos operários. Na mesma seqüência, num determinado momento, o delegado se dirige a Ubiraci ameaçando-o: “Agora você, Ubiraci, você tem muita responsabilidade aqui, viu? Porque todos esses homens aí estão com a sorte deles na sua mão e dos que falaram aqui, certo? Pense bem nisso”. A câmera rapidamente se volta para Ubiraci, que acuado nada responde. O silêncio imposto pela situação é quebrado pela voz de um companheiro da comissão, que vem em defesa de Ubiraci ao compartilhar a responsabilidade pelo que foi colocado.

O restante do filme vai narrar como ocorreram as eleições no sindicato, a vitória da chapa da Situação, assim como as imagens da posse de Joaquim, com a presença do Ministro do Trabalho.

A sequência filmada na sala da DRT mostra o discurso do representante dos empregadores, que defende a empresa, junto ao Delegado Regional do Trabalho em favor da proposta de 13% rejeitada pelos operários e colocada por Ubiraci. Num determinado momento dessa mesma sequência, o delegado se dirige a Ubiraci ameaçando-o: “Agora você, Ubiraci, você tem muita responsabilidade aqui, viu? Porque todos esses homens aí estão com a sorte deles na sua mão e dos que falaram aqui, certo? Pense bem nisso”. A câmera rapidamente se volta para Ubiraci, que acuada nada responde. O silêncio imposto pela situação é quebrado pela voz de um companheiro da comissão, que vem em defesa de Ubiraci ao compartilhar a responsabilidade pelo o que foi colocado.

O restante do filme vai narrar como ocorreram as eleições no sindicato, a vitória da chapa da Situação, assim como as imagens da posse de Joaquim, com a presença do Ministro do Trabalho. No entanto, o filme não termina com a posse de Joaquim, pois, se assim ocorresse, em decorrência dos fatos mostrados, estaria declarando o fracasso da tese defendida pelos cineastas. Os realizadores, sem alternativa, inserem, então, no final do filme, conduzidas pelo discurso em voz-over da atriz Bete Mendes, uma sequência de cenas filmadas na Catedral de São Paulo, onde aconteceu uma assembléia do Movimento do Custo de Vida. No final dessa sequência o texto do locutor *off* assegura a formulação proposta pelo filme, de que a greve geral ocorreu, porque a estrutura sindical começou a cair: “Joaquim sustentado pelo DRT, continua a trabalhar em favor dos patrões, fazendo com que grande parte das reivindicações não sejam atendidas. De qualquer forma, Joaquim e os patrões não puderam impedir que 300 mil operários cruzassem os braços e realizassem a maior paralisação dos últimos 14 anos. 1978, a estrutura sindical começa a cair”.

Embora, o documentário *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* seja uma realização de cunho militante, seus realizadores souberam levantar questões para a sustentação da tese apresentada sobre o tema tratado. As contradições apontadas no decorrer das reflexões sobre o filme contribuem para que o espectador compreenda as limitações e abrangência das ações propostas pela chapa 3, assim como a dinâmica da eleição retratada.

Ao analisarmos o modo pelo qual as imagens produzidas em decorrência da experiência desses cineastas junto aos metalúrgicos de São Bernardo e de São Paulo, constroem significados específicos para temas comuns nos filmes, deparamo-

nos com a mesma questão que os inquietava desde os anos 60, mas, no entanto, sobre novas bases ideológicas: a representação da temática popular. No final da década de 70, os realizadores que estudamos empenharam-se em articular um projeto cinematográfico, engajado politicamente junto aos movimentos populares, o qual de acordo com Marcelo Ridente:

A partir de meados da década de 1970, com os primeiros sinais de esgotamento do modelo econômico conhecido como *milagre econômico*, e com a *abertura* do regime militar, durante o governo Geisel, houve a retomada das atividades oposicionista, lentamente organizada pelas bases dos movimentos sociais, enquanto crescia o MDB, ainda o único partido de oposição consentido pelos militares. Muitos artistas engajaram-se politicamente nesse processo, não só retratando-o em suas obras, mas mobilizando-se politicamente em favor, por exemplo das candidaturas do MDB, da campanha pela anistia aos presos políticos, ou do ciclo grevista ilegal iniciado pelos trabalhadores de São Bernardo em 1978, que logo se espalhou pelo país, fugindo ao controle dos patrões e dos militares, sempre dispostos a reprimi-los¹⁷⁶.

Para compreendermos os documentários realizados por Tapajós, levamos em conta sua trajetória, a qual foi determinante para o desenvolvimento de uma cinema militante em parceria com o sindicato, uma vez que ela se confunde com “à ditadura, o surgimento de novos movimentos sociais e a reorganização da sociedade civil brasileira a partir de meados dos anos 70¹⁷⁷”.

Do mesmo modo, os trabalhos de João Batista e de Leon Hirszman, ambos ligados ao PCB, buscavam, na elaboração e organização de suas imagens, colocar em discussão “o julgamento do fenômeno da classe operária, do sindicalismo, do papel da vanguarda e do líder, procurando levar essa discussão para a sociedade mais ampla¹⁷⁸”.

¹⁷⁶ RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. op, cit., p. 340.

¹⁷⁷ RIDENTE, *Em busca do povo brasileiro*. p.340.

¹⁷⁸ PARANHOS. Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham*. op, cit., p. 186.

Considerações Finais

No curso da presente dissertação, procuramos construir uma história possível para as trajetórias dos filmes escolhidos de Renato Tapajós, que constituíram o foco de nossa análise, a partir do reconhecimento de uma determinada conjuntura histórica, na qual o percurso do cineasta se constituiu.

Em função dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos, o cineasta almejou realizar filmes, com o objetivo de dialogar com os metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, e colocar em discussão problemas referentes ao cotidiano das fábricas, em cada momento histórico, seguindo, em grande parte, diretrizes do sindicato.

Conforme buscamos demonstrar na presente dissertação, ao longo dos diversos capítulos, a realização de *Acidente de Trabalho* teve como objetivo se contrapor a visão dos empresários com relação a esse tema e denunciar os altos índices de acidentes nas fábricas do ABC paulista e do Brasil.

O documentário *Trabalhadoras Metalúrgicas* trouxe para a discussão no meio sindical, os problemas referentes a mulher trabalhadora e sua inserção no movimento; embora, o filme *A Luta do Povo*, não tenha sido uma produção do sindicato, Renato Tapajós buscou em sua realização inserir o movimento sindical no quadro geral dos movimentos sociais, os quais ganharam força para se contrapor a ditadura militar; no final da década de 70, a produção de *Greve de Março*, teve como objetivo mobilizar e unificar a categoria em torno das ações do sindicato, assim como registrar o início das grandes greves em 1979. Finalmente, a realização de *Linha de Montagem*, finalmente, permitiu ao cineasta elaborar, um *balanço* da trajetória do movimento sindical de São Bernardo, no decorrer da década de 70.

Em seus filmes, Renato Tapajós apresenta uma visão dos temas e das questões abordadas, que revelam seu desejo de restituir aos trabalhadores a dignidade perdida no cotidiano das fábricas e o reconhecimento da importância de seu trabalho para o desenvolvimento da economia do país.

Compreender esse esforço contribuiu para identificar, nos documentários, o sentido articulado na elaboração do ponto de vista. Além disso, identificamos que os modos de articulação das falas e das diferentes locuções nos documentários buscam a todo o momento, convencer o espectador, que a causa retratada é justa e legítima.

Nessa perspectiva, procuramos examinar como se constituiu o ponto de vista sobre a causa operária nos documentários, para entendermos como o aspecto político

e ideológico da representação daquele contexto foi elaborado e organizado. Uma vez que, de acordo com Daney, “era tentador politizar – ou ao menos moralizar – esses velhos conhecidos que eram o campo e o contracampo, o comentário e a voz *off*, a palavra nua e a metalinguagem, o naturalismo e a tipificação¹⁷⁹”.

Percebemos, então, que, na medida em que o movimento sindical se desenvolveu, as estratégias de persuasão utilizadas nos filmes foram se modificando. A princípio, em decorrência dos acontecimentos políticos e sociais e, também, em função da necessidade do cineasta militante de elaborar um ponto de vista que se diferenciasse do olhar da polícia e da televisão¹⁸⁰. Nesse sentido, o objetivo na elaboração do ponto de vista, nos dois primeiros filmes, evidencia o desejo do realizador de possibilitar ao espectador o reconhecimento da *fábrica* como lugar onde, com o consentimento da legislação trabalhista, impostas pelo regime militar, efetiva-se as formas de exploração.

É importante notar que em termos formais, com o intuito de retratar o universo operário desenvolveu-se uma proposta de cinema, que tinha em vista contemplar os objetivos políticos e ideológicos do sindicato. Para expressar o seu entendimento sobre o outro, abre-se mão da autoria, da definição de um ponto de vista próprio, em nome de uma intenção pedagógica. O cinema militante de Renato Tapajós, em função de seu contexto de produção, está preso a uma concepção ideológica, a serviço da luta sindical. Constata-se esta que nos confronta, novamente, com a dificuldade em definir o cinema militante de Tapajós.

Podemos considerar que, como esses documentários foram produzidos em um contexto político circunscrito por uma determinada causa, em função da defesa de seus objetivos ideológicos, houve tendência a abstrair o ponto de vista do cineasta, bem como a favorecer o desaparecimento das ambigüidades e contradições da realidade em foco.

De acordo com Jacques Aumont¹⁸¹, para que se possa compreender a problemática do ponto de vista, devemos considerar as questões centrais de qualquer teoria do cinema que considere a natureza dupla, narrativa e representativa, do filme. Ao analisarmos os documentários, percebemos que o cineasta valorizou o aspecto narrativo na elaboração do seu ponto de vista, em detrimento de uma dimensão mais reflexiva, a qual poderia suscitar interrogações sobre a representação da dinâmica

¹⁷⁹ DANEY, Serge. *A rampa: Cahier critique - 1970-1982*. op. cit., p. 67.

¹⁸⁰ Idem, *Ibidem*.

¹⁸¹ AUMONT, Jacques. *O Ponto de Vista* In *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 129.

social em foco, a partir da demanda formulada pelo movimento sindical com o qual se aliou.

A análise dos documentários nos permitiu levantar a hipótese de que houve um esforço de Tapajós e de sua equipe, em elaborar imagens sobre o movimento operário, que fossem capazes de ressignificar as ações sindicais. Embora a questão central nos documentários de Tapajós seja a *verdade* sobre o tema abordado, as imagens dos operários no interior de uma metalúrgica, a multidão de trabalhadores no estádio da vila Euclides ou o close de um rosto, buscam evocar a virtude do trabalhar e a força daqueles que trabalham.

Desse modo, poderíamos pensar que algumas imagens, apresentadas nos filmes, sugerem o esforço para a elaboração de uma *poética de classe*, marcada pela história de exploração do trabalho. É possível que essas imagens tenham sido utilizadas para exaltar o desejo do reconhecimento do cotidiano do trabalho, a dignidade negada, a importância, a força e a constituição da classe operária.

Esses conteúdos não estão presentes somente nos discursos apresentados pelos entrevistados, mas, igualmente, no uso, dentre outros, de determinados enquadramentos, efeitos de luz, a lógica proposta pela montagem. Os modos de articulação anunciados pelos filmes procuram criar “a imagem e o discurso de uma identidade operária”¹⁸².

No entanto, sabemos que os elementos apresentados não são suficientes para que possamos afirmar, que os filmes de Tapajós constituem uma poética particular criada para expressar questões pertencentes ao universo operário mostrado e as condições de trabalho de um modo geral. Trata-se de problema que merece um estudo mais aprofundado.

Por hora, o que podemos afirmar, é que foi possível identificar um cinema militante preocupado em estabelecer, através das imagens das greves, dos operários e operárias nas fábricas ou em suas casas, da cidade, dos bairros, do sindicato, da repressão policial, o lugar de luta, da conversão e da unidade de classe.

Nos termos de Jacques Rancière, o cinema militante de Renato Tapajós, em busca da melhor imagem, da melhor palavra para expressar a causa operária, pôde até ter mascarar determinadas contradições e ambigüidades da realidade representada em seus filmes. No entanto, mesmo distantes do momento histórico em que foram realizados, os documentários nos auxiliaram a compreender como tais imagens teriam contribuído para mudar o mundo em que aqueles homens viviam¹⁸³.

¹⁸² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. op. cit., p. 305.

¹⁸³ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.36.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador – Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

AMADO, Ana. *La imagen justa - Cine Argentino y político, 1983-2007*. Ed. Colihue. 2006.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Ponto de Vista* In *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

BALTAR, Mariana. *A nova-velha dramaturgia da performance do documentarista*. In *Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo*. 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. SP, Cia das Letras, 2003.

BURTON, Julianne. *Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1952-72*. In WAUGH, Thomas. *Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Nós que nos amávamos tanto: Protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977 / 1984*. Tese (Doutorado) – São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1994.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahier critique 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação nos documentário cinematográfico*. Dissertação de Mestrado. ECO. UFRJ, 1995.

DEBRUN, Michel. *A identidade nacional brasileira*. Estudos avançados, 4/8, IIEA/USP, 39/49.

IANNI, Octavio. *O ABC da Classe Operária*. São Paulo: Hucitec, 1980.

MACHADO, Arlindo. *Os anos de chumbo*. Porta Alegre: Sulina, 2006.

MANFREDI, Silvia Maria. *A educação sindical entre o conformismo e a crítica*. São Paulo, Edições Loyola, 1986.

_____. *Formação Sindical: História de uma prática cultural no Brasil*. São Paulo: Escritura Editora, 1996.

MARONI, Amnérís, *A estratégia da recusa – análise das greves de maio de 78*. São Paulo; Editora Brasiliense, 1982.

MAUÉS, Eloisa Aragão. *Em câmera lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e a narrativa literária*. Dissertação, São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, 2008.

MOISÉS, José Álvaro. *Lições de liberdade e opressão: os trabalhadores e a luta pela democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

NICHOLS, Bill: *Representing reality, issues and concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1991.

_____. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP, Papiros, 2005.

_____. *The voice of documentary*. Film Quartely, vol. 36, nº 3, primavera 1983.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo. O discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo – 1971/1982*. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. *Mentes que brilham: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado), Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2002.

_____. *Educação Sindical em São Bernardo do Campo nos anos 70-80*. In Revista de Sociologia e Política, novembro, n. 013. Universidade Federal do Paraná, pp.153-174, 1999.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*. Campinas, Papirus, 2000.

RAINHO, Luís Flávio. *Os peões do Grande ABC*. Petrópolis: Vozes, 1980.

RAINHO, Luiz Flávio e OLIVA, Aloizio M. (orgs). *Imagens da Luta: 1905 – 1985*. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário do Brasil: tradição e Transformação*. São Paulo, Summus, 2004.

_____. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, José Maria Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *A noite dos proletários – arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nova Iorque, Routledge, 1993.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena – Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC – 1979-1991*. Tese (Doutorado), Niterói: Instituto de Ciências Humanas -, Universidade Federal Fluminense, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: A Literatura de Mercado*. Série Princípios. São Paulo, Editora Ática: 1988.

TELLES, Vera Silva. A experiência do autoritarismo e práticas instituintes: os movimentos sociais em São Paulo nos anos 70. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1985.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. SP, Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. SP, Ed. Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

Artigos de publicações periódicas

“A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”. *Filme e Cultura* (FC) 46. Rio de Janeiro: Embrafilme, abril de 1986.

Entrevista com Renato Tapajós, diretor do filme *Fim de Semana*. O filme parte sempre de um dado: o salário não dá: In *Movimento*, 27/9/76.

Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” In *Diário do Paraná*, 25/9/1977.

Depoimento de Renato Tapajós In *Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo*, inspirada no livro homônimo de Jean-Claude Bernardet, realizada pelo Banco do Brasil, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, em 2010.