UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCO ANTÔNIO PEREIRA DO VALE

METALÚRGICOS E MOTOBOYS:
Retratos audiovisuais de um país sobre rodas

Versão Corrigida
SÃO PAULO
2015

MARCO ANTÔNIO PEREIRA DO VALE

METALÚRGICOS E MOTOBOYS:

Retratos audiovisuais de um país sobre rodas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências, sob a orientação da Prof^a.-Dr^a. Marília da Silva Franco.

SÃO PAULO
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou 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
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vale, Marco Antônio Pereira do
METALÚRGICOS E MOTOBOYS: Retratos audiovisuais de um país
sobre rodas / Marco Antônio Pereira do Vale. -- São Paulo:
M. A. P. Vale, 2015.
293 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Marília Franco
Bibliografia

1. Narrativa Cinematográfica Documental 2. Estética
Audiovisual 3. Metalúrgicos no Cinema 4. Motoboys no Cinema
5. Processos Criativos em Documentários I. Franco, Marília
II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Instituição: _____

Instituição: _____

Instituição: _____

Instituição: _____

Instituição: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Dra. Marília Franco, que, com talento e generosidade, fortaleceu minha convicção de que o processo criativo audiovisual deve ser nutrido pela experiência acadêmica.

E a meu pai, jornalista Vale Júnior, que me ajudou a descobrir a paixão pelo Cinema.

*“Dedico esta reflexão cinematográfica a Valéria
Maria Rodrigues, minha querida esposa, pela intensa parceria
nestes quatro anos de estudos, descobertas e desafios.”*

RESUMO

O principal objetivo desta pesquisa é fazer um estudo e uma discussão comparativa sobre o modo como dois importantes personagens sociais são retratados pela cinematografia brasileira em um conjunto delimitado de filmes: o Metalúrgico e o Motoboy. Por meio de uma análise estética e narrativa, investiga-se como cineastas lançaram o olhar sobre a realidade contemporânea e construíram um imaginário audiovisual dessas categorias profissionais. Com base em autores como Bernardet (2003), Tomizaki (2007), Eisenstein (1990), Pudovkin (1961), Silva (2011), Nichols (1991) entre outros que discutem o tema, analisam-se seis documentários brasileiros que retratam a vida e saga dos protagonistas deste estudo. Recorre-se também, para cotejar a produção nacional em relação ao que cineastas estrangeiros têm produzido sobre o tema, a filmes correlatos, como *A Classe operária vai ao paraíso* (1971), *Sem destino* (1969) e outros. A análise inclui a discussão de aspectos técnicos que vão do posicionamento de câmeras, tomadas de cena até a montagem e trilha sonora. Entre as conclusões, pode-se observar que, enquanto os metalúrgicos construíram uma identidade ante a sociedade, os motoboys continuam a ser uma incógnita perturbadora, personagens que vêm sabe-se lá de onde, vivendo um eterno e cruel presente, sem perspectivas de futuro, trabalhando numa profissão perigosa e de certa forma desprestigiados pela população. O processo de pesquisa da tese são o fundamento e a orientação para um novo documentário a ser finalizado e que vem sendo pensado como uma reflexão cinematográfica sobre os avanços e reveses, expectativas e desilusões do projeto de modernização industrial e urbana da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Metalúrgico. Motoboy. Documentário. Motocicleta. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

The main objective of this research is to make a study and a comparative discussion on how two important social characters are portrayed by the Brazilian cinema in a set, delimited, of movies: the Metallurgical and the Motoboy. Through an aesthetic and narrative analysis, investigating as filmmakers cast their eyes on contemporary reality and built a visual imagery of these professional categories. Based on authors like Bernardet (2003), Tomizaki (2007), Eisenstein (1990), Pudovkin (1961), Silva (2011), Nichols (1991) among others discussing the issue, we analyze six Brazilian documentaries depicting the life and saga of the protagonists of this study. It also refers to collate domestic production in relation to foreign filmmakers that have produced on the subject, about related films such as *The Working class goes to paradise* (1971), *Easy rider* (1969) and other examples. The analysis includes a discussion of technical issues ranging from cameras placement, taken to the assembly and soundtrack. Among findings, it can be observed that, while the metallurgical built an identity to society, couriers remain a disturbing unknown, characters who come who knows where, living in an eternal and cruel fate, without future prospects, working in a dangerous profession and somewhat discredited by the population. The research process of the thesis are the basis and the guidance for a new documentary to be finalized and intended as a cine reflection on the progress and setbacks on the expectations and disappointments of industrial and urban modernization project of Brazilian society.

Keywords: Metallurgical. Courier. Documentary. Motorcicle. Brazilian movie.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotograma de cinejornal do DIP sobre Getulio Vargas	33
Figura 2 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	38
Figura 3 – Fotograma de <i>A classe operária vai ao paraíso</i>	38
Figura 4 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	42
Figura 5 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	44
Figura 6 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	44
Figura 7 – Fotograma de <i>A Greve</i>	47
Figura 8 – Fotograma de <i>A Greve</i>	47
Figura 9 – Fotograma de <i>A Greve</i>	48
Figura 10 – Fotograma de <i>A Greve</i>	50
Figura 11 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	56
Figura 12 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	57
Figura 13 – Fotograma de <i>A classe operária vai ao paraíso</i>	59
Figura 14 – Fotograma de <i>A classe operária vai ao paraíso</i>	59
Figura 15 – Fotograma de <i>A classe operária vai ao paraíso</i>	59
Figura 16 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	62
Figura 17 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	63
Figura 18 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	67
Figura 19 – Fotograma de <i>Braços cruzados, máquinas paradas</i>	68
Figura 20 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	77
Figura 21 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	85
Figura 22 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	85
Figura 23 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	85
Figura 24 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	87
Figura 25 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	88
Figura 26 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	88
Figura 27 – Fotograma de <i>L'arrouser arrosé</i>	89
Figura 28 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	92
Figura 29 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	93
Figura 30 – Fotograma de <i>Linha de montagem</i>	102
Figura 31 – Fotograma de <i>Peões</i>	108
Figura 32 – Fotograma tanto de <i>ABC da Greve como de Peões</i>	114
Figura 33 – Fotograma de <i>Peões</i>	122
Figura 34 – Fotograma de <i>Peões</i>	122
Figura 35 – Fotograma de <i>A mãe</i>	126
Figura 36 – Fotograma de <i>A mãe</i>	126
Figura 37 – Fotograma de <i>A mãe</i>	127
Figura 38 – Fotograma de <i>A mãe</i>	128
Figura 39 – Fotograma de <i>A mãe</i>	128
Figura 40 – Fotograma de <i>A mãe</i>	128
Figura 41 – Fotograma de <i>A mãe</i>	128
Figura 42 – Fotograma de <i>Peões</i>	131
Figura 43 – Fotograma de <i>Peões</i>	132
Figura 44 – Fotograma de <i>Motoboy, vida loca</i>	142
Figura 45 – Fotograma de <i>Motoboy, vida loca</i>	147
Figura 46 – Fotograma de <i>Motoboy, vida loca</i>	149
Figura 47 – Fotograma de <i>Motoboy, vida loca</i>	150

Figura 48 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	154
Figura 49 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	159
Figura 50 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	160
Figura 51 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	161
Figura 52 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	170
Figura 53 – Fotograma de <i>Linha de Montagem</i>	180
Figura 54 – Fotograma de <i>Motoboys, vida loca</i>	180
Figura 55 – Fotograma de <i>Noite e neblina</i>	181
Figura 56 – Fotograma de <i>Na garupa de Deus</i>	192
Figura 57 – Fotograma de <i>Sem destino</i>	192
Figura 58 – Fotograma de <i>Na garupa de Deus</i>	197
Figura 59 – Fotograma de <i>Na garupa de Deus</i>	201
Figura 60 – Fotograma de <i>Ladrões de Bicicletas</i>	202
Figura 61 – Fotograma de <i>Na garupa de Deus</i>	203
Figura 62 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	215
Figura 63 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	217
Figura 64 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	220
Figura 65 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	221
Figura 66 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	233
Figura 67 – Fotograma de <i>Karl Max Way</i>	233
Figura 68 – Fotograma de <i>Os Anjos selvagens</i>	238
Figura 69 – Fotograma de <i>Os demônios sobre rodas</i>	238
Figura 70 – Fotograma de <i>Sem destino</i>	239
Figura 71 – <i>Horsemen, n° 67</i>	253
Figura 72 – <i>Swan, n° 96</i>	253
Figura 73 – <i>Flying fish, n° 73</i>	253
Figura 74 – Fotograma de <i>Memória sem visão</i>	253
Figura 75 – Fotograma de <i>Memória sem visão</i>	254
Figura 76 – Fotograma de <i>Memória sem visão</i>	255
Figura 77 – Fotograma de <i>Memória sem visão</i>	255
Figura 78 – Fotograma de <i>Os Anjos selvagens</i>	283
Figura 79 – Fotograma de <i>O selvagem da motocicleta</i>	283
Figura 80 – Fotograma de <i>O selvagem da motocicleta</i>	284

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	17
1.1 ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM E REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS.....	17
1.2 O OLHAR DO DOCUMENTARISTA SOBRE OS TRABALHADORES.....	21
1.3 O METALÚRGICO E A INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA.....	24
1.4 O MOTOBOY E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO.....	26
2 OPERÁRIOS ANÔNIMOS EM “BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS”	31
2.1 A HERANÇA GETULISTA NA ESTRUTURA SINDICAL	31
2.2 SINDICALISMO PÓS-GOLPE DE 1964.....	35
2.3 UMA MADRUGADA DE 1978	35
2.4 A CLASSE OPERÁRIA SE ORGANIZA	39
2.5 A CHAPA 01	42
2.6 INSPIRAÇÃO EISENSTEINIANA.....	45
2.7 O PROTAGONISMO DA CHAPA 03	51
2.8 ENCENAÇÃO EM DOCUMENTÁRIO	53
2.9 APARTHEID AUDIOVISUAL	55
2.10 UBIRACI E AS DIFICULDADES DE MUITOS OPERÁRIOS EM SE EXPRESSAR.....	60
2.11 OPERÁRIOS MARGINALIZADOS POR SEUS REPRESENTANTES	63
2.12 ELEIÇÃO CONTURBADA DO SINDICATO	64
2.13 CATEDRAL DA SÉ: PALCO DE RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR	70
2.14 QUEDA DA ESTRUTURA SINDICAL ULTRAPASSADA.....	71
3 O SINDICALISMO VISTO DO PALANQUE EM LINHA DE MONTAGEM	73
3.1 O METALÚRGICO DO ABC, 1979	73
3.2 A INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA E A REGIÃO DO ABC.....	74
3.3 O PROTAGONISMO DE LULA.....	80
3.4 IMPASSE ENTRE LULA E OS METALÚRGICOS	99
3.5 MOVIMENTO OPERÁRIO NO PALANQUE	103
4 A MELANCOLIA OPERÁRIA DE PEÕES.....	106
4.1 ORIGENS	106
4.2 VÁRZEA GRANDE E O ABC	107
4.3 O SILÊNCIO DE LULA	113
4.4 NÃO À “VOZ DE DEUS”	114
4.5 IDENTIFICANDO ANÔNIMOS EM IMAGENS DE MULTIDÕES DE OPERÁRIOS	118
4.6 OPERÁRIOS SE RECONHECEM NAS IMAGENS DAS GREVES	121
4.7 PARTICIPAÇÃO DAS FAMÍLIAS EM PEÕES	124
4.8 O NÚCLEO FAMILIAR NO CENTRO DO MOVIMENTO OPERÁRIO	125
4.9 PEÕES SEM PASSADO.....	129

4.10	MELANCÓLICA VISÃO DOS METALÚRGICOS DO ABC.....	133
5	AS VOZES DA SOCIEDADE EM <i>MOTOBOYS, VIDA LOCA</i>	139
5.1	O MOTOBOY DE SÃO PAULO, 2003.....	139
5.2	AUSÊNCIA DE PROTAGONISTAS	144
5.3	ÚNICA MOTOGIRL.....	153
5.4	ARTIGO 56	157
5.5	MOTOBOYS DIA E NOITE	159
5.6	TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS	167
5.7	GUERRA NAS RUAS	169
5.8	ACIDENTES DE TRABALHO	172
5.9	DEUS NÃO EXISTE PARA OS MOTOBOYS	177
5.10	ESPERANÇA E DESILUSÃO	180
5.11	ENTRE A PREFEITA E JESUS	182
5.12	MOTOBOYS AINDA SEM VEZ	185
6	MOTOBOYS E A TRANSCENDÊNCIA NA <i>GARUPA DE DEUS</i>	189
6.1	MOTOBOY MADRUGADOR	189
6.2	SEM DESTINO	190
6.3	MOTOBOYS GANHAM VOZ.....	193
6.4	ROGÉRIO E A PRIMEIRA ENTREVISTA DO FILME.....	194
6.5	UM JOVEM MOTOBOY E FAMÍLIA	195
6.6	MATURIDADE DE UM MOTOBOY	197
6.7	POUCO ESTUDO	199
6.8	MEMÓRIAS DE UM EX-MOTOBOY	200
6.9	RELIGIÃO E CAPACETE EM VEZ DE DROGAS NA CABEÇA.....	203
6.10	SEQUÊNCIA DESCRITIVA	204
6.11	ROGÉRIO E FAMÍLIA	206
6.12	ENTREVISTA COM ORTOPEDISTA DE HOSPITAL.....	209
6.13	LOGO APÓS OUTRO ACIDENTE	210
6.14	BUSCA POR TRANSCENDÊNCIA	212
7	UM MOTOBOY COMO PROTAGONISTA EM <i>KARL MAX WAY</i>.....	214
7.1	REBOBINANDO O FILME DA VIDA.....	214
7.2	KARL MAX É UM MOTOBOY	216
7.3	NATURALIDADE E ILEGALIDADE	221
7.4	MOTOBOYS BRITÂNICOS	223
7.5	MEDO DA DEPORTAÇÃO	226
7.6	UMA ILHA DE BRASILEIROS EM PLENA LONDRES	229
7.7	A MORTE NO FIM DA ESTRADA	235
7.8	KARL MAX NA UTI.....	240
7.9	O RETRATO HUMANO DE KARL MAX	243
8	PROPOSTA DE REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO INÉDITO.....	244
8.1	METALÚRGICOS E MOTOBOYS NOS DOCUMENTARIOS ESTUDADOS.	244
8.2	<i>METÁPORO</i> NA CONCEPÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO	247
8.3	DOIS PESQUISADORES E UM SINDICALISTA METALÚRGICO	258
8.4	A BUSCA POR MOTOBOYS DO ABC	263

8.4.1	Márcio Marinho, 29 anos.....	265
8.4.2	Cláudio, 39 anos	266
8.4.3	Derval, 43 anos	267
8.4.4	Luís Fernando, 51 anos.....	267
8.4.5	Carlos Eduardo, 38 anos	269
8.4.6	Adriano Alexandre, 29 anos	271
8.4.7	Carlos Eduardo Tavares, 34 anos	274
8.4.8	Marco Aurélio, 46 anos	276
8.5	<i>MOTOLÚRGICOS</i> – A DESCOBERTA DE UM NOVO PERSONAGEM SOCIAL.....	278
8.6	DIÁLOGOS ENTRE OS DIFERENTES PERSONAGENS SOCIAIS EM OBRAS DE FICÇÃO	282
8.7	A QUEBRA DE PARADIGMAS	286
CONCLUSÕES.....		288
REFERÊNCIAS.....		293

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado apresenta uma trajetória de pesquisa e reflexão que analisa a representação dos metalúrgicos e dos motoboys em documentários audiovisuais brasileiros. O projeto tem como foco a análise de um conjunto de filmes que abordam, como personagens protagonistas, ou metalúrgicos (com o destaque aos profissionais da indústria automobilística) ou motoboys. Por meio da análise teórica, busco entender como diferentes cineastas brasileiros retrataram as duas categorias profissionais. A análise desse *corpus* cinematográfico escolhido é o fundamento para a proposta que apresento de um documentário inédito – já em andamento –, que terá a finalização inspirada pelas reflexões deste estudo. Nesta produção original, proponho a união dos dois personagens sociais discutidos em um mesmo tipo de protagonista: motoboys do ABC paulista (municípios de Santo André, São Bernardo e São Caetano) com histórias pessoais ou familiares atreladas ao universo metalúrgico daquela região do país.

Como principal hipótese de estudo, discuto de que forma seis produções audiovisuais brasileiras acabaram por confinar tanto o metalúrgico como o motoboy em papéis sociais já esperados pelo público intelectual, do qual os próprios cineastas fazem parte, construindo a imagem do metalúrgico como herói da classe trabalhadora, enquanto relega ao motoboy a imagem de infrator de convivência complicada no trânsito.

Desse questionamento, levanto a tese de que, por meio da união desses dois personagens, tanto na análise do *corpus* como no projeto de documentário inédito, será possível trazer uma contribuição original e socialmente abrangente, colocando ambos em um plano mais amplo da realidade urbana. Descobrir o que liga os metalúrgicos aos motoboys, e vice-versa, é compreender o movimento cíclico da moderna sociedade brasileira nas últimas décadas, que começa e termina sempre sobre as rodas dos veículos automotores, seja nas fábricas, seja no trânsito das grandes cidades.

Na discussão do *corpus* de obras audiovisuais, procuro desenvolver procedimentos analíticos que não se restrinjam à discussão dos eventos retratados pelos documentários e ao conteúdo verbal do que é declarado pelos depoentes ou pelo texto do narrador dessas produções. Procuro discutir principalmente aspectos mais específicos que fazem parte da construção do discurso audiovisual. Dos procedimentos

visuais realizados pelos produtores dos filmes, analiso questões de enquadramento, movimentação de câmera e montagem. Sobre as questões sonoras, discuto a combinação de conteúdos verbais aderidos às imagens e o uso de ruídos ou músicas na trilha sonora.

Trata-se de um estudo acadêmico de um realizador audiovisual que exerce também o ofício de professor há mais de dez anos. Por meio da experiência profissional mista, tive a satisfação de trazer a reflexão do fazer para as salas de aula da mesma forma que luto para aproximar a reflexão acadêmica do universo profissional audiovisual. Este estudo oferece uma discussão sobre a linguagem cinematográfica dos filmes estudados em específico e uma consequente reflexão que serve como motor criativo para um trabalho audiovisual inédito e original. Do trabalho prático, apresento aqui os resultados da pesquisa de campo e as bases da concepção artística do projeto de documentário. Não proponho fazer um estudo teórico tradicional sobre a literatura acadêmica cinematográfica, com o intuito de estabelecer teorias abrangentes sobre a natureza da linguagem do cinema, mas demonstrar como um trabalho acadêmico, como este, pode orientar e enriquecer a sensibilidade de um realizador como artista. Ao propor um documentário unindo a herança metalúrgica com o fenômeno social dos motoboys, este estudo acadêmico será o meio iluminador de um processo criativo de produção que continuará depois da defesa desta tese de doutorado.

Sabendo que estava adotando uma abordagem acadêmica audiovisual pouco convencional, confesso que tive dúvidas sobre sua aceitação em um ambiente acadêmico mais conservador, mas o apoio sempre ousado e estimulante da orientadora do projeto, a doutora Marília Franco, fortaleceu minha convicção de que o trabalho acadêmico não deve ter medo de abrir os mais diversos caminhos para a criação audiovisual.

Como principal *corpus* fílmico do trabalho analítico, foram selecionados seis filmes, três longas-metragens sobre metalúrgicos e três produções sobre motoboys, sendo dois curtas-metragens e somente um longa-metragem que abordam os motociclistas em questão. A cada um desses filmes, é dedicado um capítulo deste estudo.

Os três filmes sobre metalúrgicos são *Braços cruzados, máquinas paradas*¹ (1979) de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; *Linha de montagem* (1982) de Renato Tapajós²; e *Peões*³ (2004) de Eduardo Coutinho. A escolha dos três filmes foi feita por contemplar, em minha visão, uma boa síntese histórica da trajetória dos metalúrgicos brasileiros, representando o antes, o durante e o depois das grandes greves do ABC no final da década de 1970, ponto culminante das lutas e conquistas dos direitos desta categoria trabalhadora.

A filmografia sobre motoboys é bem mais restrita, pois se trata de uma profissão de histórico recente e que, até este momento, não tem conquistado tanto a atenção de cineastas como os metalúrgicos. Foram escolhidos três filmes sobre motoboys para o estudo: *Na garupa de Deus*⁴ (2002) de Rogério Corrêa; *Motoboys, vida loca*⁵ (2003) de Caito Ortiz; e *Karl Max Way*⁶ (2009) de Flávia Guerra e Mauricio Osaki. Os dois primeiros documentários foram feitos no início deste século, cuja abordagem pouco transcende o retrato factual daquele momento histórico. Mas a limitação histórica de ambos os filmes só reflete o quanto os motoboys ainda não possuem história como categoria que seja reconhecível tanto pelos próprios profissionais, como pelo restante da sociedade. A carência de uma filmografia consistente sobre motoboys só torna ainda mais pertinente a realização do documentário audiovisual proposto nesta pesquisa.

A análise de cada um dos seis documentários escolhidos para este estudo é, quando julgo necessário, associada a referências de filmes de ficção de diferentes momentos e lugares da história do cinema mundial que possuam os seguintes personagens: o metalúrgico, o motociclista e o motoboy. Dessa forma, procuro seguir os passos de Marc Ferro, que considerava importantes para a investigação da História Contemporânea tanto os filmes ficcionais como os cinejornais, por não acreditar em

¹ BRAÇOS cruzados, máquinas paradas. Direção: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. Fotografia: Aloysio Raulino [S.l.]: Videofilmes, 1979. 1 DVD (76 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

² LINHA de montagem. Direção: de Renato Tapajós. Fotografia: Zetas Malzoni [S.l.]: Tapiri, 1982. 1 DVD (90 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

³ PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche [S.l.]: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

⁴ NA GARUPA de Deus. Direção: Rogério Corrêa. Fotografia: Cleumo Segond [S.l.]: Leão Filmes, 2002. Disponível, na íntegra, no site Vimeo (26 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

⁵ MOTOBOYS, vida loca. Direção: Caito Ortiz. Fotografia: Cristiano Wiggers [S.l.]: Paramount, 2003. 1 DVD (54 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

⁶ KARL MAX Way. Direção: Flávia Guerra e Mauricio Osaki. Fotografia: Cleumo Segond [S.l.]: Filmes de Guerra e Lupi Filmes, 2009. Cópia fornecida por Flávia Guerra (26 min), NTSC, Color. Título Original: “Karl Max Way”

“(...) fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, como História.”⁷

Outro aspecto importante é que será analisado um grupo maior de filmes, não se limitando exclusivamente aos filmes do *corpus* principal, propondo assim uma visão mais panorâmica de estudo. E, por fim, além dos dois protagonistas deste doutorado – o metalúrgico e o motoboy –, escalo também o motociclista do cinema norte-americano para investigar como esses filmes tiveram impacto no universo dos motoboys tanto dentro como fora das telas de cinema.

Influenciado pelos estudos de estilos de direção cinematográfica de David Bordwell, discuto como o estilo de determinados diretores constroem imaginários cinematográficos desses três personagens sociais em obras ficcionais e documentais. Na abordagem, Bordwell destaca principalmente questões de *mise-en-scène*, na forma como os diretores orquestram as ações e os movimentos corporais do elenco dentro do espaço cênico cinematográfico. No livro *Figuras traçadas na luz*, o teórico norte-americano descarta a movimentação de câmera como elemento da *mise-en-scène*, por acreditar que “(...) a movimentação de câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado”.⁸

Em contradição à própria metodologia de análise do trabalho de diretores de filmes, Bordwell aborda questões que poderiam ser também somente associadas à cinematografia (ou seja, ao trabalho dos diretores de fotografia e suas equipes), tais como a posição de câmera em relação aos atores e aos cenários e, principalmente, o impacto do uso de lentes longas ou curtas no estilo das imagens.

Neste estudo incluo também a movimentação de câmera na minha análise do trabalho dos diretores. Discordo da opinião de Bordwell, reproduzida acima, pois acredito que o movimento de câmera é um recurso técnico e artístico importante para a forma como o diretor conduz o olhar da plateia e constrói sentidos com as imagens.

Dessa forma, a análise dos filmes promove uma discussão em como todos esses aspectos são transformados em sons e imagens, com a ação definidora da montagem audiovisual. Além do que é dito pelos personagens, reais ou ficcionais, como se desenvolvem suas ações em cena? Como as ações dos personagens interagem com os espaços que habitam ou percorrem? Como a câmera flagra e descreve as ações no tempo e no espaço? Como a montagem ordena, cria ritmo e gera sentidos para os sons

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 57.

⁸ BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papyrus, 2008, p. 36.

e as imagens? É na discussão desses “comos” que se pode aprofundar a reflexão sobre a arte de um diretor cinematográfico tanto em obras ficcionais como documentais.

Ao desenvolver uma análise sobre os olhares que os cineastas lançaram sobre as duas categorias profissionais, o metalúrgico e o motoboy, pretendo trazer questionamentos que contribuam para novos olhares sobre os mesmos personagens. Quais são as principais diferenças de abordagens dos dois tipos de trabalhador nos filmes sobre o movimento operário e o fenômeno contemporâneo dos motoboys?

Como último capítulo deste doutorado, apresento a proposta para um documentário de longa-metragem inédito, que será finalizado depois da defesa deste estudo, como consequência audiovisual prática da reflexão aqui apresentada. Essa reflexão será o ponto de partida para a gravação e finalização do documentário, quando for viabilizada a produção do mesmo. No documentário, proponho uma investigação sobre os motoboys da região do ABC paulista que tenham tido a experiência de ser metalúrgicos da indústria, de preferência automobilística, na vida profissional ou que tenham pais ou avós com o mesmo perfil operário. A proposta procurará refletir sobre o porquê de esses indivíduos terem se afastado das fábricas de automóveis, em uma categoria marcada por um histórico de lutas e conquistas dos direitos dos trabalhadores, para se aventurar no meio do trânsito caótico de São Paulo, em uma profissão estigmatizada pela precarização das condições de trabalho e pelo preconceito marginalizante da sociedade.

Dessa forma, a tese de doutorado que apresento aqui é o núcleo de um processo artístico maior, que se encerrará na finalização de um documentário de longa-metragem dirigido por mim.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O desenvolvimento da pesquisa teórica dos documentários abordados neste doutorado se deu por meio de uma bibliografia de natureza epistemológica, envolvendo referências de estudo cinematográfico, sociológico e econômico. Abaixo, procurarei discutir as referências mais importantes para a análise do *corpus* principal dos filmes estudados.

1.1 ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM E REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS

Desde meados da primeira década do século XXI, a categorização criada por Bill Nichols dos modos de documentários existentes tem sido muito discutida tanto pelos círculos acadêmicos como pelos meios profissionais audiovisuais. Pode-se ver desde um cineasta como João Moreira Salles usando termos como “documentário observativo”, como jovens estudantes de audiovisual ao conceber trabalhos de conclusão de curso. Essa grande influência pode levar a um desgaste dos conceitos defendidos por Nichols, criando estereótipos de procedimentos de abordagem e de estilísticas narrativas que um documentarista pode lançar mão ao abordar o real. Mas Nichols pondera que um mesmo filme pode ser categorizado de mais de uma maneira,⁹ o que faz com que a análise de uma obra não deva ser limitada a uma única categoria.

Trabalhei principalmente com o texto *Documentary modes of representation*,¹⁰ em que o autor apresenta a discussão de quatro diferentes modos de documentário (expositivo, observativo, interativo e reflexivo). O texto *Que tipos de documentários existem?*¹¹ aborda os quatro modos apontados e acrescenta mais dois: o poético e o performático. Vou me ater mais ao primeiro texto, pois é mais denso em termos de análise e de exemplos, enquanto o segundo faz parte de um livro que se propõe a ser uma introdução ao assunto, logo com menor profundidade analítica.

⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005, p. 136.

¹⁰ NICHOLS, Bill. *Representing reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana: University Press, 1991.

¹¹ Idem. *Op. cit.*, 2005.

Usando os modos propostos por Nichols, o expositivo marca os documentários mais antigos que trabalho nesta pesquisa. Tanto *Linha de montagem* como *Braços cruzados, máquinas paradas* têm como fio condutor a figura de autoridade do narrador, que é personificada pela voz do ator Othon Bastos em ambos os casos. Bastos faz o papel do que Nichols chama de *A voz de Deus*,¹² dentro do modo expositivo, pois é o narrador que nunca está presente na ação descrita, mas sua voz tem a autoridade “objetiva” ou “persuasiva”¹³ de conduzir a narrativa. Apesar da presença marcante da voz do ator, os dois filmes trazem diversas entrevistas com operários ou lideranças sindicais dos metalúrgicos. Esses momentos podem ser enquadrados dentro do modo interativo, pois a entrevista é uma intervenção dos realizadores aos personagens reais que falam para as câmeras.

Para Nichols, o diálogo entre entrevistador e entrevistado não é pautado em uma relação igualitária: o documentarista pode depois selecionar ou omitir, na montagem, momentos dos depoimentos prestados.¹⁴ Mas é importante salientar que, ao comparar a troca social no filme de Renato Tapajós com a do filme de Toledo e Gervitz, esse desequilíbrio se manifesta em diferentes intensidades.

No caso de *Braços cruzados*, a interação dos realizadores com os personagens sociais é bastante evidenciada. Os depoimentos dos metalúrgicos neste filme se dividem entre interativos e observativos. Em momentos interativos, ouvem-se as perguntas dos realizadores, que aparecem em cena segurando o microfone para captar a voz dos entrevistados. Enquanto em outros momentos a câmera flagra conversas e discussões entre os próprios metalúrgicos. É quando o filme se aproxima mais do modo observativo.¹⁵ Ao emitir opiniões, seja para os cineastas, seja para os colegas operários, esses personagens não olham para a câmera que os filma, emulando a transparência da câmera do cinema ficcional clássico.

Em *Linha de montagem*, o conteúdo das perguntas que motivam os depoimentos foi completamente eliminado pela montagem, não deixando nenhum indício de como foi o diálogo entre os realizadores e os sindicalistas. Por outro lado, Luis Inácio Lula da Silva e outras lideranças sindicais olham para as lentes da câmera, insinuando que mais do que entrevistas o que se vê são discursos para o filme. Em um momento revelador, Lula bate uma claquete cinematográfica com muita familiaridade

¹² NICHOLS. *Op. cit.*, 1991, p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ *Ibidem*, p. 39.

antes de continuar o depoimento. Esse raro instante metalinguístico de *Linha de montagem* acrescenta ao filme uma breve aproximação ao modo reflexivo de documentário. A naturalidade com que Lula usa a claquete revela controle sobre a própria imagem. Fernão Pessoa Ramos se pergunta¹⁶ se Lula encenou para a câmera em *Entreatos*¹⁷. Arrisco dizer que não só no filme de João Moreira Salles, mas também em *Linha de montagem*. Assim como John Kennedy em *Primárias*¹⁸ de Robert Drew, Lula é um político talentoso, e o palco de sua vida não se restringe ao palanque. A câmera é sempre sua aliada. Enquanto o modo interativo pode problematizar a relação entre os realizadores e os personagens reais (afinal, uns podem discordar dos outros em uma entrevista), o modo reflexivo problematiza a relação da obra audiovisual com a audiência.¹⁹ O momento de Lula com a claquete faz perceber que mais do que a trajetória dos sindicalistas do ABC, o filme de Tapajós mostra o que os personagens sociais gostariam que fosse visto de suas lutas pelo público.

Para Nichols, novas formas de restrições ao discurso documental surgem à medida que a impressão de realidade do documentário muda historicamente.²⁰ Pode-se validar essa argumentação com a diferença de mais de duas décadas entre os filmes feitos durante as grandes greves do ABC (*Linha de montagem* e *Braços cruzados, máquinas paradas*) e os filmes do começo do século XXI (*Peões*, *Na garupa de Deus*, *Motoboys*, *vida loca* e *Karl Max Way*) discutidos neste estudo.

Percebe-se que a figura do narrador, presente na voz de Othon Bastos nos dois primeiros filmes, foi completamente abolida nas obras mais recentes. Dentro do panorama do documentário contemporâneo, o uso da voz do narrador tem sido evitado pelos realizadores. Esta tem sido uma forma de os documentaristas fugir de comparações de suas obras com produções telejornalísticas em que a voz do repórter ou do locutor costumam conduzir a narrativa. Outro motivo é a percepção atual de que o texto do narrador impõe sentido às imagens e sons provenientes do que Nichols chama de “mundo histórico”, lugar onde há a troca entre os cineastas e os personagens sociais.²¹ Por outro lado, tanto Coutinho como Ortiz lançam mão (com

¹⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008, p. 109.

¹⁷ ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho. [S.l.]: Bertz Filmes, 2004. 1 DVD (117 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

¹⁸ PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Fotografia: Vários. [S.l.]: Videofilmes, 1960. 1 DVD (60 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

¹⁹ NICHOLS. *Op. cit.*, 1991, p. 57.

²⁰ Ibidem, p. 33.

²¹ Ibidem, p. 56.

menor ou maior frequência) de legendas com textos que explicam dados históricos ou factuais. Mas, ao empregar legendas, os realizadores continuam usando palavras para impor sentido às imagens, da mesma forma que os intertítulos usados na época do cinema mudo, não raro, explicavam o que iria acontecer na cena seguinte. No caso de *Karl Max Way*, a “voz de Deus” também não aparece, e o filme só recorre a textos explicativos no final da narrativa para informar aos espectadores o destino do personagem-título.

Aspectos metalinguísticos, associados ao modo reflexivo de Nichols, que discute ou problematiza a construção do discurso, têm presença maior nos três filmes mais recentes do que nos dois mais antigos.

Há muito tempo que essa é uma questão fundamental na obra de Eduardo Coutinho. Em *Cabra marcado para morrer*²² (1984), o cineasta mostra um projeto de ficção abandonado há muitos anos se transformar em um documentário sobre os envolvidos naquela produção. Vê-se a equipe de *Santo forte*²³ (1999) pagar o cachê para entrevistados do filme. Enquanto o processo de pesquisa em busca dos personagens de *Peões*, por meio de fotos e filmes antigos, é muito evidenciado ao espectador.

Em dois dos filmes sobre motoboys, há também bons exemplos de momentos reflexivos, como é o caso do final de *Na garupa de Deus*,²⁴ quando o pastor evangélico pergunta, com a cabeça, para a equipe se sua reza ficou satisfatória para a câmera. Ou, no caso da primeira entrevista importante com um motoboy no longa metragem de Caito Ortiz, que começa com o motociclista perguntando se aquela entrevista seria para depreciá-lo ou para favorecer-lhe a imagem.

É possível ver procedimentos metalinguísticos em obras documentais, desde o trabalho pioneiro de Dziga Vertov, passando pelo *Cinéma-Vérité* de Jean Rouch, chegando à obra de Eduardo Coutinho. Mas o que acontece atualmente, com maior frequência, é que tais recursos de linguagem também são vistos em produções mais convencionais, como é o caso dos dois filmes de motoboys aqui comentados.

²² CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Fernando Duarte e Edgar Moura. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1984. 1 DVD (119 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²³ SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert. [S.l.]: Rio Filme Home Video, 1999. 1 VHS (84 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²⁴ NA GARUPA... *Op. cit.*, 2002.

1.2 O OLHAR DO DOCUMENTARISTA SOBRE OS TRABALHADORES

No campo de análise cinematográfica brasileira deste estudo, são importantes dois livros de Jean-Claude Bernardet: *Brasil em tempo de cinema*²⁵ e *Cineastas e imagens do povo*.²⁶

Apesar de focar a análise em um repertório de filmes que são, na maioria, de ficção, *Brasil em tempo de cinema* é uma referência importante para a reflexão sobre o discurso ideológico que cineastas construíram nos filmes por mim estudados, da mesma forma que tem sido importante para a reflexão de meu processo de construção de um discurso audiovisual no documentário inédito proposto neste projeto. Lançado em 1966, quando o movimento do Cinema Novo estava no seu auge criativo, o livro de Bernardet teve a coragem de discutir o quanto muitos cineastas brasileiros trabalhavam nos filmes um discurso oriundo de determinados setores da classe média, que, por um lado constrói retratos paternalistas de um proletariado sem defeitos ou de um campesinato vítima da fome e da injustiça,²⁷ por outro, personagens marginais, como o Cangaceiro, são retratados como figuras anárquicas que se rebelam por meio da violência contra a sociedade, mas não propõem nada em troca.²⁸ Acredito que tanto o metalúrgico do ABC paulista (como continuidade do proletário idealizado dos filmes dos anos 1960) como o motoboy (que substitui o cangaceiro como marginal social) são personagens cinematográficos que se inserem em uma tradição do cinema brasileiro de querer retratar outras classes sociais que não são as mesmas de onde surgem a maioria dos cineastas brasileiros. E, dessa forma, alguns esquematismos ao retratar “o outro” se repetem nos filmes de operários e de motoboys escolhidos para este estudo.

Quando analisa a forma como Geraldo Sarno, no documentário *Viramundo*²⁹ (1965), retrata o operário “qualificado” e o “não qualificado”, Bernardet, no livro *Cineastas e as imagens do povo*,³⁰ discute questões que envolvem as condições em que foram filmadas as cenas, tais como os lugares escolhidos para fazer as entrevistas, os limites que o realizador estabelece para o entrevistado e até questões técnicas como o posicionamento da câmera e a forma como o equipamento se comporta no espaço (se

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁷ Idem. *Op. cit.*, 2007, p. 49

²⁸ Idem. *Op. cit.*, 2007, p. 60.

²⁹ VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Geraldo Sarno [S.l.]: Videofilmes, 1965. 1 DVD (37 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

³⁰ BERNARDET. *Op. cit.*, 2003, p. 27.

está no ombro do cinegrafista ou no tripé). O autor evidencia que tais procedimentos não são apenas técnicos e estéticos, mas também interferem de forma decisiva no conteúdo expressado. Segundo Bernardet, o modo mais solto como Sarno filmou o operário “não qualificado” só revelaria maior simpatia do cineasta com aquela personagem, em contraste ao modo rígido e menos espontâneo com que foi registrada a participação do operário “qualificado”. Trata-se de um método de análise audiovisual fundamental para o estudo dos seis documentários do corpus principal deste estudo, pois acredito que o conteúdo que traduz realidades em produções audiovisuais não ficcionais pode manifestar-se de várias formas, não somente por meio do que é dito, mas também do que é mostrado e o como: “O que é analisar um filme, tal como o fiz neste livro? É descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos”.³¹

Este estilo de análise também é muito importante para um realizador quando enfrenta um set de gravação de um documentário. O momento escolhido e a forma como é gravado determina o seu olhar sobre aquela realidade.

Bernardet questiona a crença de que o documentário oferece uma evidência do real aos espectadores.³² Um documentário é o discurso de um cineasta sobre a realidade e no caso dos filmes tratados por Bernardet, o autor identifica como um discurso de intelectuais brasileiros oriundos da classe média. Como o autor define, “o cineasta se apaga em favor da voz do outro de classe, que se torna sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta.”³³

Segundo o autor esta origem econômica e cultural faz com que procedimentos de discursos cinematográficos se repitam em diversos documentários brasileiros sobre as classes mais desfavorecidas. Estudar este livro para o doutorado estabelece instigantes desafios tanto acadêmicos, como para a concepção do projeto de realização do documentário inédito. Como transcender este olhar de classe média culpada³⁴, que não é capaz de se enxergar na realidade retratada e que estereotipa tanto o operário como o burguês? Ao analisar, os seis filmes sobre os operários metalúrgicos ou sobre motoboys, constatei que existe uma tendência de idealização do metalúrgico, como centro de uma transformação social e política brasileira, enquanto o motoboy é mais retratado como um alienado politicamente, que pratica uma profissão que já é

³¹ BERNADET. *Op. cit.*, 2003, p. 210.

³² *Ibidem*, p. 32.

³³ *Ibidem*, p. 127.

³⁴ *Ibidem*, p. 42.

equivocada, na visão dos cineastas, em sua simples existência. Por outro lado, nos três longas-metragens sobre operários trabalhados neste estudo, o orgulho de identidade surge muito mais da atividade sindical, das greves e manifestações políticas, enquanto as imagens ou comentários dos operários sobre suas atividades do trabalho em si são breves e superficiais.

Serve para estes três filmes o comentário de Bernardet sobre *Viramundo*, em que as cenas dos personagens trabalhando só servem para situá-los no ambiente da fábrica:

*Se, por um lado, é fundamental que o trabalhador trabalhe, já que, na concepção marxista, é essa relação com a produção que o caracteriza como classe, por outro lado é explicável que o trabalho não mereça mais detida atenção, já que esse trabalho é alienado, que o trabalhador é espoliado de seu trabalho e de sua produção.*³⁵

Até que ponto retratos idealizados dos operários e marginalizados de motoboys não refletem um olhar de classe média que busca no outro quem ele gostaria de ser (alguém pertencente a uma classe social organizada e unida como os operários) ou quem ele tem medo de se tornar (um profissional informal, sem carteira assinada, desmobilizado como categoria profissional e marginal como os motoboys)?

Ao propor um projeto de documentário original em que tanto o personagem do motoboy quanto o personagem do metalúrgico estarão presentes no mesmo núcleo familiar, ou até mesmo na história pessoal de um mesmo indivíduo (um ex-metalúrgico que virou motoboy), pretendo ultrapassar as tipificações cinematográficas que outros realizadores impuseram tanto ao metalúrgico como ao motoboy.

Na verdade, defendo a tese de que a história das duas categorias profissionais estão intrinsecamente ligadas. A história dos metalúrgicos não pode mais ser confinada aos muros das fábricas e ao movimento sindical. Os metalúrgicos fazem parte de uma história que envolve um projeto desenvolvimentista que escolhe o automóvel como grande símbolo de modernidade, definindo os caminhos da industrialização, da economia e do crescimento urbano do país, palco onde os motoboys criam a sua, ainda, pouco conhecida narrativa.

³⁵ BERNADET. *Op. cit.*, 2003, p. 134.

1.3 O METALÚRGICO E A INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA

Uma obra importante para entender o processo histórico em que a categoria dos metalúrgicos da indústria automobilística se encontra inserida é o livro *De JK a FHC, a reinvenção dos carros*,³⁶ com textos organizados por Glauco Arbix e Mauro Zilbovicius. Os capítulos “A primeira migração das montadoras: 1956-1968”, escrito por Helen Shapiro, “Servos do tempo” de Antonio Negro e “Cooperação e desenvolvimento no setor de autopeças” de Caren Addis contam como aconteceu o esforço da presidência de Juscelino Kubitschek em instalar a indústria automobilística brasileira por meio da criação do Grupo Executivo para a Indústria Automotiva (GEIA) e a escolha do carro de passeio como símbolo de “industrialização avançada”³⁷ no Brasil.

Estes textos mostram que embora a política industrial do GEIA tenha procurado desenvolver “um mercado diversificado”,³⁸ esta política será feita por meio do fechamento do mercado ao produto importado e a regulamentação e supervisão estatal do setor automotivo, o que estimulará o desenvolvimento de pequenas empresas de autopeças que cresceram sob “as asas” das grandes montadoras.³⁹ Mas este importante momento da história da industrialização brasileira, sofrerá, já nos anos de 1960, um acentuado processo de cartelização. No ano de 1960, 78% da produção de automóveis estavam concentrados nas mãos de quatro empresas (Volks, Willys, GM e Ford). Em 1969, após a saída da Willys do mercado nacional, as três empresas restantes detinham 90,4% do mercado brasileiro de veículos motores⁴⁰. Durante o chamado “milagre brasileiro”, de 1968 a 1973, quando o Regime Militar fomenta o estímulo ao crédito para o consumidor, ao mesmo tempo que controla os preços dos carros e os custos de produção. Por meio da repressão aos sindicatos e do achatamento dos salários dos operários, o segmento automotivo cresceu em média 20% ao ano.⁴¹

³⁶ ARBIX, Glauco; ZILBOVICIUS, Mauro. *De JK a FHC, a reinvenção dos carros*. São Paulo: Scritta, 1997.

³⁷ SHAPIRO, Helen. *A primeira migração das montadoras: 1956-1968*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997, p. 44.

³⁸ NEGRO, Antonio. *Servos do tempo*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997, p. 97.

³⁹ ADDIS, Caren. *Cooperação e desenvolvimento no setor de autopeças*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997, p. 147.

⁴⁰ SHAPIRO. *Op. cit.*, p. 64.

⁴¹ Idem, p. 66.

E é no contexto de um mercado automotivo dominado por poucas empresas onde explodem as grandes greves dos metalúrgicos do ABC no final dos anos de 1970, tendo os operários da indústria automobilística como o mais poderoso grupo da categoria. Segundo o texto da narração lido por Othon Bastos na introdução do filme *Linha de montagem*, a indústria automobilística era, no começo dos anos de 1980, “(...) o carro chefe da economia do país”, responsável por “10% do produto interno bruto”. Portanto, se os operários das fábricas de automóveis resolvessem parar a produção, 10% da PIB brasileiro estaria comprometido: “É possível, assim, afirmar que no final da década de 70, a indústria automobilística, maciçamente concentrada na região do ABC, sobretudo em São Bernardo do Campo, era responsável pelo enorme desenvolvimento da economia brasileira.”⁴²

Trata-se de um momento em que uma categoria toma consciência de seu poder de influência sobre a política e a economia do país. Segundo Kimi Tomizaki, “(...) para além das conquistas salariais, as greves possibilitaram à categoria metalúrgica impor sua existência como grupo social e político diante dos empresários e do governo”⁴³.

Por sinal, o livro “Ser Metalúrgico no ABC” de Tomizaki se revelou outra referência muito importante para este estudo. A obra é resultado do projeto de Doutorado que a autora defendeu na Unicamp. Caso a proposta de produção audiovisual do presente projeto, que aqui desenvolvo, tivesse como recorte diferentes gerações de metalúrgicos de famílias operárias (sem a inclusão dos motoboys neste recorte), o documentário a ser realizado provavelmente seria uma tradução audiovisual da obra desta autora. Ao pesquisar diferentes gerações de operários da Fábrica da Mercedes Benz, Tomizaki faz um extenso retrato sobre as transformações que a categoria metalúrgica sofreu nas últimas décadas e discute como as novas gerações de operários recebem a herança das conquistas econômicas, sociais e políticas, que foram legadas pelos operários que participaram das grandes greves da virada dos anos de 1970 para 1980.

Segundo Tomizaki, a indústria automobilística se instalou no ABC paulista nos anos de 1950 por uma série de vantagens que a região oferecia, tais como grande extensão de terrenos planos com preços baixos, boa infraestrutura e serviços básicos,

⁴² TOMIZAKI, Kimi. *Ser metalúrgico no ABC*. Campinas/SP: Unicamp/CMU-Publicações, 2007, p. 109.

⁴³ Ibidem, p. 277.

além de incentivos fiscais e farta oferta de crédito pelo governo⁴⁴. E a indústria automobilística, sem sombra de dúvidas, mudou para sempre aquela região. A população de uma cidade como Santo André mais do que dobrou de 1960 para 1980 (de 245.147 para 553.072 habitantes). Mais impressionante foi o crescimento da cidade de São Bernardo do Campo, onde se concentrou a maior parte da indústria automobilística. No mesmo período, São Bernardo simplesmente quintuplicou a população de 82.411 habitantes (1960), indo para 425.602 (1980), de acordo com Tomizaki (a partir de dados do IBGE, Elaboração Subjeção Dieese, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC).⁴⁵

1.4 O MOTOBOY E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO

A profissão de motoboy surge durante os anos 1980 e cresce notavelmente na década de 1990, quando começa a dominar, mesmo que marginalmente, a paisagem do trânsito paulistano.⁴⁶ Se a profissão de metalúrgico no ABC Paulista forjou uma imagem na sociedade brasileira marcada por lutas e grandes conquistas, a imagem da profissão de motoboy continua, desde sua criação, muito associada à precarização das condições de trabalho.

Para aprofundar o conceito de precarização neste contexto, trabalhei neste estudo com o livro *Nas tramas da cidade, trajetórias urbanas e seus territórios*, uma coletânea de textos organizados por Vera da Silva Telles e Robert Cabanes sobre o impacto que as mudanças das relações de trabalho do proletariado influenciaram nos deslocamentos e trajetórias desta classe social na cidade de São Paulo e arredores. Ao contar muitas histórias de ex-metalúrgicos que perderam o emprego nas indústrias, os ensaios contidos nessa obra revelam um panorama social sombrio que se desenhou na sociedade paulista durante os vinte anos que seguiram o apogeu das lutas operárias na virada da década de 1980:

(...) há grandes diferenças de situação entre aqueles que continuam privilegiados pela manutenção de seu emprego nas ilhas virtuosas da produção mundializada, como a indústria automobilística, e que são levados a entrar no jogo de uma

⁴⁴ TOMIZAKI. *Op. cit.*, 2007, p. 62.

⁴⁵ Ibidem, p. 63.

⁴⁶ SILVA, Ricardo Barbosa da. *Motoboys no globo da morte*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.

*solidariedade de “ricos” na empresa, em especial no que se refere às suas próprias lutas, e aqueles que vivem desempregados, do trabalho informal ou na miséria.*⁴⁷

Escrito por Robert Cabanes, o trecho citado se refere a justamente à escolha pragmática que as lideranças sindicais do ABC tiveram nos anos de 1990 com as grandes montadoras, para que contingentes ainda maiores de metalúrgicos não fossem demitidos durante o processo de reestruturação produtiva. Para o autor, a experiência do desemprego (em oposição da percepção de “pleno emprego” criada em nossa sociedade durante o “milagre brasileiro” do regime militar) marca o “final do percurso da antiga geração e o começo do percurso da nova”.⁴⁸ É dentro desse contexto de altas taxas de desemprego que a profissão do motoboy cresce exponencialmente, inclusive na região do ABC paulista. Como é uma categoria marcada pelo subemprego, com maioria sem carteira assinada, o número de motoboys que circulam na grande São Paulo é muito incerto.

Segunda a professora Amalia Inês Geraiges de Lemos, trabalhariam em torno de 200.000 motoboys em São Paulo.⁴⁹ Em entrevista para o autor deste doutorado em 2012, Márcio Marinho de Castro, então diretor do Sindimoto ABC, calculou que só na região que o sindicato representa trabalhariam 50.000 motoboys (apenas 2.000 são sindicalizados), sendo que no estado de São Paulo esse número seria de 220.000. Em um momento do filme *Motoboys, vida loca*,⁵⁰ realizado em 2003, uma legenda comenta que existiriam entre 170.000 a 350.000 motoboys, imprecisão que é ironizada na legenda seguinte do filme, em que se afirma que, “na prática, ninguém sabe ao certo quantos motoboys existem”. Mesmo tomando o número mais conservador apresentado (170.000), poder-se-ia afirmar que não só existem mais motoboys do que metalúrgicos da indústria automobilística hoje, mas também se comparado ao número de trabalhadores no auge das greves, há trinta anos!

Entre as muitas narrativas reais, de diferentes gerações, relatadas em “Nas Tramas da Cidade”, é possível perceber o tom “épico e também nostálgico”⁵¹ das

⁴⁷ CABANES, Robert. *Espaço privado e espaço público: o jogo de suas relações*. In TELLES, Vera da Silva; CABANES, Robert. *Nas tramas da cidade, trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 425.

⁴⁸ Idem, p. 404

⁴⁹ LEMOS, Amalia Inês Geraiges de. In: SILVA. *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ MOTBOY, vida loca. *Op. cit.*, 2003.

⁵¹ TELLES, Vera da Silva. *Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade*. In TELLES; CABANES. *Op. cit.*, 2006, p. 73.

gerações anteriores, dos tempos de emprego farto, da promessa de ascensão social aos migrantes nordestinos ao chegar à região do ABC. Mas, como visto anteriormente, se para quem conseguiu manter o emprego, a profissão de metalúrgico trouxe uma série de ganhos reais de direitos e de salários, a categoria sofreu acentuado processo de encolhimento do número de vagas de empregos.

E é sobre essa massa de pessoas, e suas respectivas famílias, que foram excluídas do processo de valorização da categoria dos metalúrgicos da indústria nacional, com destaque para a automobilística, que este estudo tem o objetivo de aprofundar. O livro, organizado por Vera da Silva Telles e Robert Cabanes, aborda várias histórias reais para discutir o impacto social e urbanístico do encolhimento da categoria aqui tratada. Duas dessas histórias são justamente sobre dois motoboys que, de uma forma ou de outra, tiveram a biografia atrelada ao ramo metalúrgico.

O primeiro é Mariano,⁵² que tinha 24 anos no momento em que foi feita a pesquisa e deixou de ser office-boy de uma metalúrgica em Santo Amaro para ser motoboy; e o segundo é Arnaldo (então com 22 anos),⁵³ cujo pai foi metalúrgico e participou das grandes greves da década de 1980. Em ambos os casos, a profissão de motoboy não deu muito certo e os dois tiveram de abandoná-la. Entre outros motivos apresentados no texto, Mariano e Arnaldo desistiram em continuar na atividade por ser muito perigosa (diariamente sujeita aos acidentes de trânsito), sem carteira assinada e de ganhos monetários duvidosos. É interessante notar que ambos falam no quanto gostam de andar de moto, logo o prazer associado ao veículo de duas rodas, que Vera da Silva Telles chama de “objeto de desejo”,⁵⁴ faz com que esses jovens busquem caminhos alternativos na falta de opções profissionais. Telles conta que Arnaldo tentou seguir a profissão do pai, mas depois de sucessivas demissões na área acabou optando por fazer bicos com a moto:

(...) Os percursos dos mais jovens (entre os 20 e 30 anos, pouco mais, pouco menos) fazem ver o outro lado da modernização neoliberal dos anos 90: os grandes equipamentos de consumo pontilhando os espaços em um grande arco que chega próximo aos bairros mais distantes da periferia.⁵⁵

⁵² TELLES; CABANES. *Op. cit.*, 2006, p. 112

⁵³ Ibidem, p. 112.

⁵⁴ Ibidem, p. 111.

⁵⁵ Ibidem, p. 91.

Existe aí uma ironia perversa na profissão de motoboy. O instrumento de trabalho, a moto, é, ao mesmo tempo, objeto de fetiche consumista. Dessa combinação explosiva, o mercado de trabalho do segmento foi-se moldando na condição de que para ser motoboy é exigido que o trabalhador compre a própria motocicleta.

Realidade que é abordada no livro *Motoboys no globo da morte...*⁵⁶. Segundo Ricardo Barbosa da Silva, a maioria dos motoboys em atividade são proprietários do veículo de trabalho.⁵⁷ Sobre essa relação trabalhista, o autor cita um trabalho de Gilvando Conceição Oliveira,⁵⁸ que conta a história do que seria o surgimento da profissão de motoboy.

O primeiro “serviço de motoentregas”, chamado de Diskboy, foi introduzido na sociedade paulistana por um argentino, Arturo Filosof, inspirado em uma iniciativa semelhante feita na cidade de Buenos Aires. Nesta primeira experiência, o proprietário detinha as próprias motos, que eram usadas pelos funcionários, mas, após muitas infrações de trânsito, Filosof teve de vender a frota de oitenta motos que a empresa tinha para pagar as multas. A maioria dos motoboys, atualmente, é dona do próprio veículo de trabalho. Trata-se de uma condição para a inserção profissional desses motociclistas: só conseguem emprego os que já tiverem moto, realidade que remete ao começo do clássico italiano *Ladrões de bicicleta*⁵⁹ (1948) de Vittorio De Sica, em que o personagem principal só consegue sair de dois anos de desemprego após recuperar a bicicleta em uma casa de penhores.

A profissão de motoboy é resultado direto da reestruturação produtiva que a cidade de São Paulo⁶⁰ sofreu, o mesmo processo econômico social que fez com que os postos de trabalhos da indústria automobilística diminuíssem vertiginosamente nos últimos 25 anos. Trabalhar como motoboy acabou virando uma profissão viável para trabalhadores oriundos da periferia das cidades, o que se reflete também no número de mortes de motociclistas. Segundo Silva, a maioria dos acidentes acontecem no centro

⁵⁶ O livro, publicado pela Humanitas foi resultado de uma tese de mestrado defendida em janeiro de 2010 no programa de Pós-graduação em Geografia Humana da FFLCH. Tanto a tese de mestrado como a publicação em livro foram consultadas nesta pesquisa.

⁵⁷ SILVA, 2011, p. 50

⁵⁸ OLIVEIRA, Gilvando Conceição. *Trabalho, vitimização e criminalização no cotidiano de Motoboy de Salvador*. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – UFBA. Salvador, 2003. In SILVA. *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁹ LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. [S.l.]: Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Carlo Montuori. [S.l.]: Versátil, 1948. 1 DVD (93 min), NTSC, B&W. Título Original: LADRI di biciclette.

⁶⁰ SILVA, *Op. cit.*, p. 59.

da cidade de São Paulo, mas o lugar de residência das vítimas é na periferia – os acidentes acontecem onde os motociclistas trabalham.⁶¹

Tentativas como a construção de corredores exclusivos para motos ou a criação do Selo Trânsito Seguro pouco ajudaram a transformar a profissão em uma atividade mais segura. O referido selo foi um certificado, não obrigatório, criado durante a gestão do prefeito Gilberto Kassab (de 2006 até final de 2012), concedido às empresas de motofrete que ofereciam aos motoboys benefícios como seguro saúde e de vida, convênio para revisões mecânicas das motos e treinamentos específicos para a profissão exercida⁶²:

*Apesar da ideia louvável de seus idealizadores, na verdade o poder público se deparava com o fato de que a sociedade que usava o serviço dos motoboys continuava, em grande medida, baseando-se no binômio pressa-preço. (...) portadoras do Selo Trânsito Seguro aparecem para os clientes tomadores de serviços não como empresas responsáveis socialmente, mas antes de tudo, como empresas careiras.*⁶³

Este é um triste retrato da cidade de São Paulo, indiferente ao fato de que, aproximadamente, um motociclista morre por dia.⁶⁴ Obsessivamente moldada para facilitar a circulação de automóveis, a sociedade individualista recorre aos serviços dos motoboys para se esquivar do próprio fracasso do modelo urbanístico, traduzido em congestionamentos cada vez maiores. Neste estudo, compartilho os seguintes questionamentos de Ricardo Barbosa da Silva: “Qual o sentido de uma cidade que se reproduz, simplesmente, em função das necessidades do capital em detrimento da vida humana? De uma cidade que exclui a sociedade do uso consciente do espaço?”⁶⁵

No capítulo seguinte, inicia-se a análise dos documentários selecionados para o desenvolvimento desta tese com o filme *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978) de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo.

⁶¹ Idem, p. 152.

⁶² SILVA. *Op. cit.*, p. 216.

⁶³ Ibidem, p. 218.

⁶⁴ Ibidem, p. 131.

⁶⁵ Ibidem, p. 128.

2 OPERÁRIOS ANÔNIMOS EM “BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS”

O primeiro dos seis filmes analisados nesta tese de doutorado é o longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas*, um documentário brasileiro lançado em 1978 e dirigido pelos cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. Trata-se do único filme com fotografia em preto-e-branco dos seis estudados. O filme retrata o movimento de reorganização dos operários paulistanos em relação aos velhos vícios da estrutura do Sindicato do Metalúrgicos de São Paulo e os conflitos com a ditadura militar ainda vigente no poder federal brasileiro. É importante salientar que os eventos que o filme retrata são anteriores às grandes greves promovidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, que aconteceram um ano após o lançamento do filme. Outra particularidade importante em relação ao restante do *corpus* de documentário neste estudo é que a indústria automobilística não está presente neste filme, por não retratar o sindicalismo na região do ABC, mas sim o movimento operário na cidade de São Paulo. *Braços cruzados, máquinas paradas* está neste estudo porque retrata um momento muito importante do movimento operário brasileiro e oferece um excelente retrato do que era o sindicalismo antes das grandes greves da região do ABC em 1979.

Entendeu-se ser prescindível referenciar pela ABNT a fala dos entrevistados e dos narradores transcrita dentro de cada capítulo em que se analisam os filmes pelo fato de constituir uma descrição e desmembramento do documentário em questão, título do capítulo, já extensivamente identificados.

2.1 A HERANÇA GETULISTA NA ESTRUTURA SINDICAL

Braços cruzados, máquinas paradas inicia sua narrativa com a reprodução de um típico cinejornal do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do período do Estado Novo (1930-1945). O tom de exaltação nacionalista, característica marcante da ditadura de Getúlio Vargas, já começa na vinheta do próprio DIP: por meio de um efeito óptico de montagem, vê-se uma colagem de diversas imagens em movimento que esquadrinham a tela (em um efeito de *splitscreen*, ou “tela dividida”), em alusão à geometria da bandeira brasileira, com um hexágono e uma esfera no centro. A profusão

de imagens da vinheta começa enquadrando símbolos das Forças Armadas: aviões representando a Aeronáutica, navios de guerra que remetem à Marinha e o marchar organizado de pelotões de soldados, que evoca diretamente o Exército. Mantendo o mesmo efeito de *splitscreen*, as imagens das forças armadas são substituídas por outras que denotam a modernização da agricultura, como o uso de tratores e colheitadeiras mecanizadas no campo.

O fato de dois jovens cineastas, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, terem escolhido, no final dos anos 1970, começar o documentário sobre as lutas sindicais com as imagens do DIP não é fruto do acaso. Trata-se de uma aproximação da ditadura varguista com o próprio regime militar que ainda estava no poder naquela época. No discurso oficial da ditadura militar (1964-1985), assim como no Estado Novo, as forças armadas eram colocadas como protagonistas do processo de modernização do país. O que um filme como *Braços cruzados* vai fazer é justamente contestar esse projeto, que foi desenvolvido em dois regimes ditatoriais à custa da violência e exploração dos trabalhadores.

O cinejornal continua com imagens da inauguração de um restaurante operário no dia 1º de maio na Avenida Suburbana da cidade do Rio de Janeiro (então capital federal do país), onde o presidente Getúlio Vargas é sempre o centro das atenções. Vê-se Vargas atravessando (da esquerda para a direita) um grande refeitório, todo decorado por várias bandeiras brasileiras dependuradas no teto, e sendo seguido por uma grande comitiva de homens que, como ele, vestem ternos e gravatas, que se diferenciam das roupas simples usadas pelos operários em cena. Além das imagens deste cinejornal, Gervitz e Toledo lançam mão também do áudio original dessa antiga peça de propaganda varguista, dominada por uma única voz: a do narrador em tom empolado e apologético ao governo.

Os enquadramentos, em perspectiva, privilegiam o movimento do ditador e sua comitiva, enquanto os operários aparecem espremidos nas laterais da cena agitando bandeirinhas brasileiras. O papel dos operários como plateia do ditador já fica muito claro nas imagens. Impressão reforçada pelas imagens seguintes em que uma operária faz um discurso para o presidente. Não se ouve a voz da operária, que discursa diante de um microfone com a sigla do DIP em destaque, mas sim a voz onipresente do narrador que diz: “Durante o ato, uma operária saúda o chefe da nação e agradece o carinho demonstrado pela saúde e bem-estar de nosso operariado”. Só em dois rápidos planos vê-se a operária ao mesmo tempo que Vargas, e nesses dois momentos,

ironicamente, o ditador olha muito mais para a câmera que o filma do que para a trabalhadora que discursa. O olhar do ditador é reveladoramente narcísico (Figura 1), como se a câmera fosse um espelho e estivesse lá não para dar destaque aos operários, mas sim ao ditador. Não se sabe qual foi exatamente o conteúdo do discurso da operária, pois sua voz tem pouca importância para o formato propagandístico do DIP, já que a voz do locutor se encarrega de fazer a elegia do líder do regime:

Figura 1 – Fotograma de cinejornal do DIP sobre Getulio Vargas

Nota: comemorações do 1º de Maio de 1939

A construção da imagem de Getúlio como protetor dos trabalhadores ganhou forma pelo recurso a várias cerimônias e ao emprego intensivo dos meios de comunicação. Dentre as cerimônias, destacam-se as comemorações de 1º de maio, realizadas a partir de 1939 no estádio do Vasco da Gama, em São Januário – maior estádio da época (...) se construiu a figura simbólica de Getulio Vargas como dirigente e guia dos brasileiros, em especial dos trabalhadores, como amigo e pai, semelhante na escala social ao chefe de família.⁶⁶

O papel de figuração sem voz própria dos operários no Estado Novo se acentua nas cenas seguintes, em que o narrador do DIP descreve que “(...) o presidente almoça entre os operários e indo democraticamente buscar sua bandeja que contém a refeição e tomando assento a uma das mesas, rodeado pelo afeto e respeito dos 2.000 trabalhadores presentes”. A relação entre o que o narrador do DIP fala neste momento e as imagens não poderia ser mais contestada pelas imagens, pois se vê Vargas

⁶⁶ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 320.

almoçando, em uma mesa, rodeado de membros de sua comitiva governamental, todos engravatados e em nada se assemelhando aos simples operários. Mas se esta ironia pode ter sido involuntária da parte dos realizadores do DIP, o mesmo não se pode dizer de Gervitz e Toledo ao começar o seu filme sobre a luta sindical do operariado no final dos anos de 1970 com estas antigas imagens e sons.

Braços Cruzados continua com mais imagens do DIP, agora mostrando Getúlio em outra comemoração do dia do trabalho no estádio do Pacaembu, em São Paulo. A diferença crucial é que, se por um lado persistem as imagens do DIP, a voz original do narrador é substituída pela voz crítica de Othon Bastos⁶⁷, dizendo que, apesar de Getúlio ter cultivado a própria imagem como “pai dos trabalhadores brasileiros”, os realizadores de *Braços cruzados, máquinas paradas* desejam que Getúlio seja lembrado como o homem que “(...) implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do movimento operário brasileiro”.⁶⁸ O tom apologético do DIP neste momento é substituído por uma visão crítica, pois as imagens de Getúlio no alto de um tribuna acenando à multidão, que é enquadrada como massa aglomerada nas arquibancadas do estádio, enquanto no campo se realiza o desfile de faixas com dizeres de apoio como “Salve Getúlio Vargas”, associadas à citação ao fascismo feita pela voz de Othon, faz com que pareça uma versão nacional, e bem mais modesta, do clássico nazista *O triunfo da vontade*⁶⁹ (1935) de Leni Reinhfest. Para os dois realizadores de *Braços cruzados*, a estrutura sindical herdada do getulismo é um fantasma que assombra o operário brasileiro, que só serve de massa de manobra para seus líderes.

⁶⁷ É importante salientar que *Braços cruzados...* não é o único filme em que se vê o trabalho do ator Othon Bastos associado à luta operária nos anos 1970/1980. Além de *Braços cruzados*, sua voz conduziu também a narrativa de *Linha de montagem* de Renato Tapajós. No curta-metragem *Os libertários* (1976) de Lauro Escorel, Bastos atua como narrador e no final aparece no papel de um operário anarquista do começo do século XX. OS LIBERTÁRIOS. Direção: Lauro Escorel. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1979. 1 DVD (30 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

⁶⁸ BRAÇOS cruzados... *Op. cit.*

⁶⁹ O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Reinhfest. Fotografia: Vários. [S.l.]: Classic Line, 1935. 1 DVD (114 min), NTSC, B&W. Título original: TRIUMPH des willens.

2.2 SINDICALISMO PÓS-GOLPE DE 1964

O filme segue com o primeiro depoimento, no caso de Afonso Dellelis. Uma legenda informa que o depoente foi presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em 1963/1964. Dellelis argumenta que, apesar de o golpe militar de 1964 ter feito numerosas intervenções em diversos sindicatos, não mudou em nada a estrutura sindical, pois a criação do regime de Getúlio Vargas até então nunca tinha sido discutida pelos trabalhadores e “(...) serve, perfeitamente para explorar os trabalhadores (...) arrancar o lucro e para até fazer milagres, se quiser”.⁷⁰ Por meio de uma elaboração de montagem, o depoimento de Afonso, que se encerra com a citação da palavra “milagre”, é imediatamente seguido por uma edição de fotos de carros do exército, soldados nas ruas entre manifestantes ou apontando armas para alguém fora do quadro, além dos presidentes militares como Castelo Branco e Costa e Silva e o presidente deposto João Goulart. As fotos são acompanhadas dos créditos do filme, embaladas por um som em tom de marcha que também remete ao universo militar. Associar, por meio da montagem, a citação de Afonso à palavra “milagre” com as fotos alusivas do regime militar deixa clara a intenção dos realizadores do documentário: a estrutura sindical brasileira criada na época do Estado Novo serviu sempre somente para a exploração do trabalhador, subsidiando inclusive o projeto de modernização industrial do regime de 1964, que seria chamado de “milagre brasileiro”.

2.3 UMA MADRUGADA DE 1978

Após a sequência dos créditos, surge a imagem de um boteco na esquina de ruas suburbanas de São Paulo, no meio da tela uma legenda informa que são 5 horas da madrugada de um dia qualquer do mês de maio de 1978. O sol ainda não raiou, as vias estão desertas e só se ouve o som de grilos. Em outro plano, a luz de um caminhão atravessa uma rua completamente escura, quando o som dos grilos é substituído por uma música de melancólica voz que vai embalar todo o restante da sequência. Enquadrada em um plano médio, uma operária solitária atravessa a rua da direita para a esquerda do enquadramento. Ela está em silêncio e com o olhar fixo no chão. Na

⁷⁰ BRAÇOS cruzados... *Op. cit.*

imagem seguinte, vemos um plano geral do mesmo boteco do começo da sequência, enquanto três mulheres e um homem descem a rua. O movimento dos quatro segue a mesma direção da mulher do plano anterior, que entra em choque com o plano seguinte, em que uma fila de aproximadamente quinze trabalhadores anda lentamente da esquerda para a direita até a porta de um ônibus, que aparece ao fundo do plano.

Como se verá adiante, *Braços cruzados...* é um documentário com assumida influência eisensteiniana. Entre um plano e outro, vê-se a oposição entre indivíduo e coletivo, movimentos em sentidos opostos, tudo para salientar as contradições entre as ações descritas. Na opinião de Serguei Eisenstein, “(...) a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro”.⁷¹

Neste caso, o movimento apressado de poucos indivíduos (cada um saindo da respectiva moradia), andando pelas ruas da direita para a esquerda, entra em choque com o lento deslocamento da esquerda para a direita da fila para o ônibus. Nos planos seguintes, em que se intercalam operários acessando com dificuldades ônibus e trens lotados, o primeiro ônibus parte com pessoas dependuradas numa porta, enquanto veem-se as portas dos trens não se fechar completamente, pois muitas pessoas estão amontoadas nos vagões.

Nessa sequência muito visual, sem o auxílio de depoimentos, os dois diretores deixam muito claro: os operários são obrigados a acordar muito cedo para trabalhar, pois devem morar muito longe, e a sociedade não oferece condições de transporte coletivo adequado para eles. Ao intercalar os planos dos operários pegando ônibus com planos entrando em vagões de trens, a montagem busca o choque de movimentos em sentidos opostos entre um plano e outro, salientando as contradições de um mesmo ato (ir ao trabalho) que não acontece de forma harmoniosa, mas sim conflitante e opressora. O transporte coletivo, tanto por ônibus como trem, é muito precário, insuficiente para atender à quantidade de operários que precisam ir de casa para o trabalho.

A música termina e agora, em um plano geral, vários operários chegam ao portão de uma fábrica. No topo do enquadramento, o céu não está mais escuro, mas uma forte neblina filtra a luz do sol. *Braços cruzados...* foi totalmente fotografado em preto-e-branco, o que torna a neblina ainda mais expressiva nesse momento. No lugar da música da sequência anterior, ouve-se a voz de sindicalistas da Chapa 03 fazendo

⁷¹ EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 52.

campanha para a próxima eleição do Sindicato de Metalúrgicos da cidade de São Paulo. Uma sucessão de planos mostra dois sindicalistas (Fernando Veloso e Santo Dias) distribuindo jornais de propaganda para os operários que não param de caminhar para a porta de acesso à fábrica. Entre as imagens, uma jovem operária negra está parada dando depoimento para a câmera, enquanto ao fundo seus colegas continuam, em passos apressados, rumo ao trabalho. A depoente diz que não é sócia do sindicato e que, apesar de não ter lido inteiro o jornal distribuído, achou-o “interessante” e acredita que a Chapa 03 irá ganhar a eleição seguinte. Ao final do depoimento da entrevistada, funcionários engravatados fiscalizam a entrada dos operários e, no último plano da sequência, o portão da fábrica é fechado abruptamente, deixando a câmera para fora do ambiente de trabalho dos metalúrgicos, ao mesmo tempo em que se ouve um som dissonante que se assemelha à sirene de uma fábrica, enquanto trabalhadores ao fundo da cena desaparecem na neblina que encobre um cenário que mais parece de encarceramento.

A bruma que paira sobre a paisagem da chegada dos operários à fábrica (Figura 2) confere uma forte atmosfera de incertezas daquele momento histórico do movimento operário no Brasil, pois, se já acontecia um movimento de abertura na ditadura militar, pode-se ver ainda muita repressão e arbitrariedade do regime tanto neste filme, como em *Linha de montagem*, que também será analisado neste estudo.

Com a atmosfera da cena criada pela neblina e as grades do portão de fábrica, é difícil não lembrar de vários momentos de *A classe operária vai ao paraíso*⁷² (1971), dirigido por Elio Petri. Neste clássico do cinema político italiano, o personagem Lulu (interpretado por Gianmaria Volonté) é um operário considerado modelo de dedicação pelos patrões e visto como pelego pelos colegas proletários. Ao longo do filme, veem-se os exteriores da fábrica sempre envolta por uma densa névoa, principalmente nas cenas em que os operários estão chegando de manhã cedo ao trabalho (Figura 3), assim como nas imagens descritas logo acima de *Braços cruzados...*

Outra semelhança é que em ambos os filmes, além dos portões da fábrica, veem-se os membros do sindicato fazendo panfletagem política e tentando atrair a atenção dos operários.

No terreno da ficção italiana, tanto Lulu como os colegas caminham de forma bovina para a fábrica, sendo que nenhum desvia o rosto para prestar atenção ao que os

⁷² A CLASSE operária vai ao paraíso. Direção: Elio Petri. Fotografia: Luigi Kuveiller. [S.l.]: Versátil, 1971. 1 DVD (125 min), NTSC, Color. Título original: LA CLASSE operária va in paradiso”.

sindicalistas estão dizendo, enquanto no documentário brasileiro muitos operários param e dialogam com os sindicalistas.

Figura 2 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Após perder um dedo em uma das máquinas da fábrica, acontecimento que é tratado com negligência pela empresa, Lulu começa a tomar consciência de sua exploração e dos colegas e entra em choque com os patrões.

Figura 3 – Fotograma de *A classe operária vai ao paraíso*

O personagem perde o emprego e vê a vida familiar desmoronar. No final do filme, graças à pressão política do sindicato, Lulu consegue retornar ao emprego. Na última sequência do filme, Lulu volta ao trabalho maçante e desumanizado do começo do filme, apertando freneticamente porcas e parafusos, correndo o risco de perder outro dedo. Enquanto faz o trabalho repetitivo, o personagem diz aos colegas que teve um sonho, em que viu um muro cair e além daquele muro enxergou uma névoa, como a que se vê além dos portões da fábrica no filme brasileiro. O personagem continua a relatar sua narrativa onírica, interpretando que aquela bruma é o paraíso e que ele, no sonho, já está morto. Lá ele encontra um homem e percebe que este também não tem um dedo. O personagem conclui que, na verdade, aquela figura é ele mesmo.

Essa cena é um comentário amargo que encerra a narrativa do filme, concluindo a circularidade da trajetória do personagem, pois, após todos os conflitos enfrentados, ele acaba voltando ao mesmo lugar, fazendo o trabalho precário e medíocre que fazia, com gestos repetitivos e automatizados. Se a classe operária chega ao “paraíso” através do personagem, na verdade o filme conclui, de forma desmistificadora, que os operários, na verdade, não saem do lugar onde tudo começou. O filme termina e conclui-se que cada um continuará nos mesmos papéis sociais, Lulu apertando parafusos, os sindicalistas protestando e os patrões lucrando.

2.4 A CLASSE OPERÁRIA SE ORGANIZA

Voltando ao documentário de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, uma assembleia da Chapa 03 acontece em um plenário. Esse momento tem uma primeira função narrativa de apresentar ao espectador os principais personagens da Chapa 03 por meio de seus discursos, sendo que alguns deles se destacarão ao longo do documentário. Outra função é introduzir, visualmente, por meio das faixas com mensagens que povoam o espaço, as palavras de ordem e as principais reivindicações da chapa, tais como “Pelo direito de greve”, “Por um sindicato livre” e “Por 20% de aumento”. A Chapa 03 era, naquele momento, oposição à diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. A sequência é conduzida pelo discurso do sindicalista Antônio Flores, que associa a estrutura sindical daquele momento histórico com o

modelo fascista de sindicalismo proposto por Benedito Mussolini, o que rememora o começo do filme, com a reprodução do cinejornal do DIP.

Flores chama ao plenário sindicalistas pelos nomes e identifica a fábrica em que trabalhavam. São eles Marcolino Martins (operário da J. Aliperti), Ubiraci (da Philco), Fernando Veloso (do Ó), Santo Conti (Laminadora Brasil), Helio Bombardi (da Massey), Santo Dias (operário demitido da Metal Leve) e o cabeça de chapa Anísio Batista de Oliveira (da Toshiba).

Do plenário, o filme agora volta às ruas, onde há uma aglomeração de operários em torno de sindicalistas da Chapa 03 com faixas em defesa do direito de greve, uma legenda informa que a Chapa 03 está em campanha. Um sindicalista, Cloves de Castro, tenta convencer os operários a aderir à greve. A câmera está bastante solta, esgueirando-se em *travellings*, atravessando a aglomeração em torno do sindicalista que discursa.

O uso intenso de movimentos de câmera na mão da cena evoca a estética do movimento do Cinema Novo, principalmente em momentos de multidão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*⁷³ e *Terra em Transe*,⁷⁴ ambos de Glauber Rocha, em que a câmera fita frontalmente os rostos sofridos de populares ao ouvir os discursos⁷⁵ e sua mobilidade faz com que ela se embrenhe na multidão,⁷⁶ caminhando no meio dos operários. Visualmente, os procedimentos de enquadramentos e movimentação de câmera são muito eficientes para dar uma intensa sensação ao espectador do filme de proximidade com aquela massa operária, como se o olhar da câmera fosse o espectador, que anda pela multidão, pois se vê o rosto dos trabalhadores de perto, revelando sua individualidade, enquanto a câmera, ao se recusar em ficar em um tripé ou de captar o trabalhadores em um plano geral mais distanciado, anda no meio daquela aglomeração como se fosse a visão subjetiva de um operário presente.

⁷³ DEUS e o diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. [S.l.]: Versátil, 1964. 1 DVD (125 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

⁷⁴ TERRA em transe. Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. [S.l.]: Versátil, 1967. 1 DVD (125 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

⁷⁵ Lembro-me principalmente da câmera de Waldemar Lima buscando os rostos marcados de populares baianos no famoso discurso no alto do Monte Santo (BA) do profeta Sebastião, interpretado por Lídio Silva e dublado pela voz de Othon Bastos, em momento que diz que o “Sertão vai virar Mar e o Mar vai virar Sertão”.

⁷⁶ Neste caso, gostaria de recuperar a sequência da campanha de Vieira (José Lewgoy), em que no meio da multidão a câmera de Dib Lutfi encontra Sarah (Glauce Rocha) abraçando Paulo Martins (Jardel Filho) enquanto se ouve em *off* a divagação poética e política deste último: “Qual o sentido da coerência?/ Dizem que é prudente observar a história sem sofrer/ Até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder!”

O sindicalista, presente na cena, defende a importância de os operários se organizarem, pois, se poucos parassem a fábrica, poderiam ser demitidos, mas, se toda a fábrica parasse, os patrões e o governo teriam de ouvi-los. O sindicalista também salienta que a Chapa 03 era oposição desde 1965, um ano após o golpe militar.

Em determinado momento da sequência, o sindicalista comenta os exemplos de paralisações que ocorreram na região do ABC, onde houve greves na Ford e na Volkswagen sem que um líder ou até mesmo um simples grevista tivesse sido demitido. Um operário assume o microfone e fala sobre as más condições de trabalho na fábrica, o que o está levando a ter de tomar remédios para “os nervos”. Um dos realizadores do filme (só se ouve a voz em *off* e seu braço empunhando o microfone), pergunta a esse operário o que ele achou das greves na cidade de São Bernardo, e a resposta do operário é que era a favor da mobilização. Destaquei aqui os depoimentos da cena, pois se trata de uma clara referência aos movimentos liderados pelo sindicalista Luís Inácio Lula da Silva, embora seu nome não seja citado em nenhum momento de *Braços cruzados, máquinas paradas*, fato cada vez mais raro em qualquer abordagem histórica nos últimos 35 anos sobre o movimento sindical brasileiro daquele momento.

O depoimento do operário termina com a crítica às más condições salariais dos trabalhadores, que os obrigam a depender do adicional noturno das horas extras para conseguir uma renda um pouco mais digna. A crítica do operário é trocada pelo som das máquinas de uma fábrica que domina a sequência seguinte.

Vê-se o interior de uma grande fábrica, em que o ruído das máquinas silencia os operários no trabalho mudo e compenetrado, a ponto de ignorar a presença da câmera que os filma. Enquadrados em planos gerais, veem-se as grandes engrenagens da fábrica em movimento, enquanto os planos médios dos operários descrevem um trabalho monótono e repetitivo. Nos planos-detelhes, os documentaristas escolhem momentos que revelam os riscos a que os operários são submetidos no trabalho. Nessas imagens, podem-se ver chapas de aço sendo prensadas, guilhotinadas ou polidas a pouco centímetros das mãos dos operários – uma desatenção por parte destes trabalhadores certamente representaria um ferimento grave ou até mesmo amputação, como sofre o personagem Lulu no filme de Elio Petri.

Quando a sequência está por terminar, vê-se um operário em uma situação inusitada: ele equilibra uma chapa de aço na cabeça e lança um olhar zombeteiro para a câmera (Figura 4). A atitude excêntrica certamente não tem nenhuma função para a

eficiência da produtividade na fábrica, mas faz lembrar que ele não é apenas uma peça da engrenagem, mas sim um ser humano com sentimentos, tais como o bom humor. No plano seguinte, ao lado de uma grande caldeira, dois operários presentes no plano olham diretamente para a lente da câmera, como se tivessem repentinamente deixado de ser autômatos, transformando-se em indivíduos.

Figura 4 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Nesse momento, usando as definições de tipos de documentário de Bill Nichols, o filme de Gervitz e Toledo muda do modo observativo para o reflexivo. O olhar para a câmera dos personagens reais faz com que a transparência da câmera seja rompida, lembrando aos espectadores que aquela realidade está sendo filtrada por uma equipe e por dispositivos de filmagem. Até que ponto o operário faz a brincadeira com a chapa na cabeça porque sabe que está sendo filmado?

2.5 A CHAPA 01

Quando *Braços cruzados, máquinas paradas* foi filmado, a Chapa 01 estava a treze anos na diretoria do Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Paulo. A sequência que apresenta a Chapa 01 no filme começa e termina com duas imagens de forte significação. A primeira é uma panorâmica vertical, de cima para baixo, mostrando, em plano geral, a fachada do prédio que é a sede do sindicato. Ao final da

sequência, percebe-se que esse movimento não é tão inocente como possa parecer. Busca-se salientar a verticalização daquela estrutura sindical, que está a serviço do poder instituído do patronato e do governo militar, que se alicerçam na exploração e na miséria do trabalhador.

Na imagem seguinte, em plano fechado, a câmera flagra um homem negro que distribui panfletos de propaganda da Chapa 01, dizendo que aquela era a diretoria no momento. Nesse plano, a câmera repete o movimento de cima para baixo da imagem anterior. Dessa forma, há pouco tempo para ver o rosto do negro, privilegiando mais o detalhe onde termina o movimento de câmera, que destaca os folhetos propagandísticos que ele distribui. No plano seguinte, no que deve ser um gabinete no interior do prédio do sindicato, vê-se uma entrevista com Joaquim dos Santos Andrade, então presidente do sindicato. Em discurso, o presidente defende a liberdade sindical, a negociação direta da categoria com os empresários e crítica a Lei nº 4330⁷⁷, que no seu ver seria imprópria para o movimento sindical. A sequência termina com um plano de uma maquete da nova sede-escola do sindicato. Trata-se de um projeto de prédio moderno, com uma grande estrutura de concreto nas laterais e uma fachada toda envidraçada, em uma arquitetura grandiloquente que dialoga com os projetos faraônicos do Regime Militar, como a Ponte Rio–Niterói, o Elevado Costa e Silva ou a hidroelétrica de Itaipu. Neste momento os realizadores usam os recursos visuais do cinema (movimentação de câmera e montagem) para imprimir o seu ponto de vista sobre a estrutura sindical de então.

Como no começo da sequência, a câmera faz novamente um movimento vertical de cima para baixo, mas agora na maquete da nova sede (Figura 5). Deste plano-detalle, os realizadores cortam para o plano geral de um pobre barraco de madeira em uma favela (Figura 6). A câmera faz também um movimento vertical no barraco na mesma direção, como se estivesse continuando o movimento do plano anterior da maquete. A continuidade de movimento entre um plano e o outro expressa a ideia de que abaixo daquele projeto ambicioso da diretoria se poderia encontrar um precário barraco de favela como base, em uma contradição gritante: o sindicato almeja ter um enorme prédio como sede, sendo que a categoria representada continua a morar miseravelmente em favelas.

⁷⁷ Lei decretada pelo presidente Castelo Branco em 1º de junho de 1964, que, basicamente, estabelecia os limites da atividade sindical no país, incluindo o direito de greve, assim como os direitos trabalhistas. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4330.htm. Consulta em 26/01/2015.

A verticalidade dos movimentos de câmera desses dois planos, salientando aquele projeto de estrutura arquitetônica alicerçado pela pobreza do proletariado, dialoga de forma expressiva com as relações verticalizantes trabalhadas por Serguei Eisenstein em *A greve*.⁷⁸ A montagem dos dois planos também dialoga com a montagem dialética eisensteiniana,⁷⁹ evidenciando o conflito formal entre escalas, a pequena maquete contra a moradia de favela em tamanho natural. Existe aí também a construção de um conflito ideológico entre os dois planos, podendo ser traduzido com o confronto entre o projeto idealizado da sede do sindicato com a pobreza real do casebre de um operário.

Figura 5 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Figura 6 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Nota: Cena de maquete da nova sede-escola do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC seguida de imagem de barraco em favela

O filme prossegue com um samba em partido alto, que serve de música para uma sequência toda dedicada a imagens de moradores de uma favela. O primeiro refrão da música diz “Quem é esse cara que fala, promete e não resolve nada? Se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada”. Trata-se de uma música de protesto contra a Chapa 01 e o nome Joaquim se refere, explicitamente, ao presidente do sindicato. Enquanto se veem imagens de operários construindo suas casas em mutirões na favela, a música continua “Quanta gente trabalhando, sem direito de morada, ninguém mais está embarcando na sua canoa furada”. O uso da música, conjugada com a montagem das imagens, evidencia que os operários estão jogados a sua própria sorte, construindo suas próprias moradias sem a ajuda institucional de ninguém, enquanto entidade que os

⁷⁸ A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse [S.l.]: Continental, 1924. 1 DVD (82 min), NTSC, B&W. Título original: “Stachka”

⁷⁹ EISENSTEIN. *Op. cit.*, p. 42.

representa almeja fazer uma edificação, a sede do sindicato, somente como símbolo de seu próprio poder.

2.6 INSPIRAÇÃO EISENSTEINIANA

O documentário *Braços cruzados, máquinas paradas*, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, tem forte influência do longa-metragem de estreia do cineasta russo Serguei Eisenstein, *A greve* (1924). Começa pelo próprio título da produção brasileira, pois *Braços cruzados, máquinas paradas* é a descrição de uma famosa sobreposição de duas imagens que aparece no clássico do cinema soviético, que será analisado neste texto logo abaixo. Outras influências importantes no documentário nacional são a forma como Eisenstein constrói uma percepção coletivista do heroísmo proletário e o uso do espaço como metáfora social das diferenças de classes, como se pôde ver nesse exemplo de *Braços cruzados*, da montagem da imagem da maquete da nova sede do sindicato com o plano da favela, como se o ambicioso projeto do prédio estivesse alicerçado acima de um casebre.

Eisenstein começa *A greve* com uma declaração de Lênin, citada em um intertítulo, que diz que “(...) com organização, os operários são tudo, sem organização, os operários são nada”. A reprodução das palavras do grande líder bolchevique antecipa o intuito do filme, que é o de mostrar o processo de tomada de consciência de operários de uma fábrica em relação a sua exploração pelo patronato e a necessidade de um movimento operário organizado para enfrentar injustas condições de trabalho. Em seus primeiros longas-metragens, Eisenstein colocou em prática a sua convicção ideológica e artística de que o verdadeiro cinema revolucionário deveria ser protagonizado pela massa trabalhadora, fazendo oposição às narrativas centradas em heróis individualizados, pois, segundo o cineasta soviético, esta seria uma estratégia típica do cinema burguês, que tinha Hollywood como expressão máxima.

Dessa forma, Eisenstein procura privilegiar as ações coletivas de seus operários em *A greve*. Esses mesmos personagens não têm nome próprio, com a única exceção de Yakov Strongen, operário acusado injustamente de ter roubado o micrômetro da

fábrica e cujo consequente suicídio serve de estopim para os colegas instaurarem o movimento grevista.⁸⁰

Mas, se os operários são anônimos no filme de Eisenstein, o patronato e os empregados pelegos são individualizado por meio de apelidos estereotipados que os associam a animais. Além de informar os apelidos por meio de intertítulos, Eisenstein reforça o estereótipo visualmente, fazendo sobreposições de *close ups* dos atores com planos-detelhes de animais, tais como o coruja (representando o empregado que espiona o movimento grevista), o raposa (o funcionário malandro) ou o buldogue (o operário servil).

No que diz respeito ao uso intensivo de sobreposições de imagens como recurso técnico de linguagem cinematográfica, *A greve* é um filme que destoa do restante da obra de Eisenstein. Em vários momentos, o cineasta aplica este efeito de montagem na sua estreia, enquanto no seu filme seguinte *Encouraçado Potemkin* este efeito só é aplicado em apenas três momentos em toda a metragem do filme.⁸¹ Este importante contraste estético entre os dois primeiros filmes do diretor aconteceu por um processo de amadurecimento da consciência do cineasta em relação à força expressiva da montagem. Eisenstein percebeu que não existe transição potencialmente mais rápida, eficiente e surpreendente entre duas imagens do que um corte seco, sem efeito de transição nenhum. Por meio de um simples corte seco entre uma imagem e outra, quem faz a associação entre as imagens é o espectador e não um procedimento técnico que faz esta transformação, independente da interação intelectual do público.⁸²

⁸⁰ Vale a pena lembrar que Eisenstein faz uma construção de personagens em *Encouraçado Potemkin* muito semelhante: o único personagem entre os marinheiros a ter nome próprio, Grigory Vakulinchuk, terá no trágico martírio o motivo para mobilização da multidão anônima da cidade de Odessa a favor da causa dos trabalhadores navais, também anônimos. ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse [S.l.]: Continental, 1924. 1 DVD (75 min), NTSC, B&W. Título original: “Bronenosets Potemkin”

⁸¹ Os momentos são: quando os marinheiros imaginam os colegas enforcados no mastro do encouraçado e quando se vê pela primeira vez a escadaria de Odessa vazia, que é, por meio de uma fusão de imagens, preenchida pela multidão que começa a procissão em solidariedade ao mártir marinheiro morto. O terceiro exemplo começa com um plano geral do deque do encouraçado cheio de marinheiros sendo substituído, através do efeito, pelo mesmo lugar vazio.

⁸² Lição apreendida pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick em *2001, uma odisseia no espaço*, no famoso corte entre a imagem do fêmur arremessado ao céu pelo primata com o plano da nave espacial flutuando em direção ao planeta Terra. Caso fosse feita fusão entre as duas imagens, esse momento provavelmente não teria se tornado um dos mais famosos da história do cinema. *2001, uma odisseia no espaço*. Direção: Stanley Kubrick. Fotografia: Geoffrey Unsworth. [S.l.]: Warner, 1968. 1 DVD (160 min), NTSC, B&W. Título original: “2001: a space odyssey”

Um importante aspecto da *mise-en-scène* de Eisenstein em *A greve* é a forma como as encenações coletivas do elenco habitam os tipos de espaços usados no filme, cujas verticalidades são constantemente ressaltadas.

Estruturas verticais dos cenários, para Eisenstein, ajudam a evidenciar as relações entre as diferentes classes sociais representadas. Estas relações podem revelar diferentes valores morais entre as classes (localizando operários em patamares superiores aos de seus exploradores) ou, ao inverter estas posições, para representar as injustiças da sociedade, situando os opressores acima das classes oprimidas. No começo do filme, os operários se reúnem para planejar os primeiros passos da greve em cima de claraboias (Figura 7) ou no alto de torres de vigilância, enquanto a câmera os enquadra a partir de patamares inferiores, estabelecendo planos em contra-plongée. Estes planos conferem a superioridade moral e ideológica da atitude dos futuros grevistas, enquanto os funcionários entreguistas são vistos no solo, abaixo dos colegas que se organizam para a greve. Em outro momento do filme, quando um operário pelego procura comparsas para sabotar os grevistas, ele os encontra em buracos, ou barris, enterrados no chão (Figura 8), como se eles estivessem ainda mais abaixo na escala ideológica dos capatazes.

Figura 7 – Fotograma de *A Greve*

Figura 8 – Fotograma de *A Greve*

Mas esses posicionamentos verticais dos personagens no cenário, estabelecendo uma hierarquia de valores, não é a única verticalidade cenográfica que Eisenstein constrói no filme. Relações espaciais verticais também servem para lembrar que uma sociedade de diferenças de classes inevitavelmente levará o proletariado à tragédia. O suicídio de Yakov Strongen é feito por enforcamento. De forma metonímica, não é mostrado o personagem se enforcando, mas vê-se o laço de seu cinto apertando graças a força da gravidade que puxa o seu corpo para baixo. Quando os soldados do regime

czarista invadem os cortiços que servem de moradia para os operários, Eisenstein salienta o caráter vertical do cenário, por meio de panorâmicas verticais ascendentes, mostrando os diferentes andares que elevam o cenário para cima. Do andar mais alto, duas crianças, filhas de operários, brincam inocentemente, enquanto nos andares de baixo, os soldados, com os seus cavalos e cassetetes, agridem impiedosamente os trabalhadores. Um dos soldados a cavalo consegue chegar ao último andar onde se encontram as duas crianças, ele pega uma delas, loira e de cabelos cacheados e joga do alto do prédio. Novamente a altura e a força da gravidade colaboram para a tragédia do proletariado: a criança morre ao chegar ao térreo do prédio. A altura daquela construção vertical é uma arma aproveitada pelos opressores para causar a morte daquele inocente anjo sem asas.

Logo após a morte da criança, que encerra a sequência do massacre no cortiço, o cineasta faz uma sobreposição de um plano geral daquele precário prédio, salientando a verticalidade da construção com os seus diferentes andares, para um *close up* muito próximo do rosto de um dos donos da fábrica gargalhando de satisfação. Nesta transição de imagem, Eisenstein exercita uma das questões mais caras ao seu estilo que é a busca por relações de conflito tanto na forma como no conteúdo das imagens. Imagetivamente, como aspecto formal, vê-se a oposição do plano geral de um prédio de moradia coletiva ao do rosto individualizado de um personagem em *close up*. Como conteúdo emocional deste momento, a dor e o sofrimento dos operários massacrados contrastam com as risadas de satisfação do patrão (Figura 9):

Figura 9 – Fotograma de *A Greve*

E deve-se também notar que a transição no interior de cada parte não é simplesmente uma transição de um estado de

*ânimo meramente diferente, a um ritmo meramente diferente, a um evento meramente diferente, mas sempre a transição para uma qualidade claramente oposta. Não apenas contrastante, mas oposta, porque toda vez reflete exatamente o tema do ponto de vista oposto, a par com o tema que inevitavelmente nasce dele.*⁸³

São opostos que revelam, de forma dialética, a natureza injusta daquela sociedade, onde o coletivo é separado por andares, castas e diferenças, ao contrário de uma sociedade planificada, em que todos seriam iguais. É no cortiço em que os operários são acossados e não tem como escapar da brutalidade dos soldados, logo, o prédio vira uma armadilha do aparelho repressor do estado.

No final do filme, o cineasta soviético termina com uma construção de montagem muito famosa: enquanto um boi é abatido em um matadouro, os últimos operários rebelados também são mortos. Movimentos verticais da encenação em relação ao cenário também aparecem aqui, pois vê-se o plano do punho do funcionário do matadouro golpeando para baixo um punhal para matar o boi, enquanto se vê a multidão de operários rolando para abaixo do declive de um descampado.

Esta utilização do espaço vertical serve para mostrar que um regime estratificado em diferentes classes representa a danação aos membros mais frágeis desta pirâmide social, ao contrário de uma sociedade horizontalizada, sem diferenças de classes, como era a promessa do regime socialista da União Soviética que o cineasta tão apaixonadamente defendeu.⁸⁴

Outro aspecto interessante do filme aparece na quase ausência de cenas de operários trabalhando com as máquinas da fábrica. Principalmente no começo do filme, veem-se várias imagens de silhuetas das engrenagens de máquinas funcionando, compondo com silhuetas dos operários confabulando entre si. Estes dois elementos, operários e máquinas, aparecem na mesma cena, mas ambos fazem, simultaneamente, ações opostas: enquanto as máquinas produzem, os operários organizam seus primeiros passos para a greve. Essa é uma característica comum na maioria dos filmes de ficção sobre metalúrgicos analisados no presente estudo: são escassas as imagens de operários

⁸³ EISENSTEIN. *Op. cit.*, 1990, p. 147

⁸⁴ Esta metáfora imagética/espacial também é muito marcante em *Encouraçado Potemkin*, não por acaso a cena mais famosa do filme acontece em uma escadaria. Quando os diferentes membros da sociedade de Odessa acenam em solidariedade e júbilo ao movimento dos marinheiros, Eisenstein mostra as diferentes classes sociais nos diferentes degraus da escada, como as senhoras da alta sociedade de véus e guarda-sóis, enquanto abaixo se vê um miserável aleijado das pernas. Do alto desse palco de iniquidades verticalizantes surgem as tropas do czar para oprimir a sociedade.

trabalhando com as máquinas, sendo uma única e notável exceção em *A classe operária vai ao paraíso*.⁸⁵

O único momento de *A greve* em que se vê a interação dos operários e as máquinas é uma relação completamente produzida pela montagem cinematográfica. Trata-se da sobreposição de duas imagens: uma contém três operários cruzando seus braços, enquanto se vê outra imagem que é de uma engrenagem parando sozinha o seu movimento (Figura 10).

Figura 10 – Fotograma de *A Greve*

A relação de ação (dos operários) e reação (das máquinas) não acontecem na mesma imagem, pois personagens e engrenagem foram filmados em momentos e lugares diferentes. É justamente esta composição de imagens do filme de Serguei Eisenstein que acabou servindo de inspiração para o título do documentário *Braços cruzados, máquinas paradas*. Mais do que criar um cinema realista, Eisenstein desejava, por meio de sua estética de montagem inovadora, construir conceitos intelectuais e abstratos por meio de uma linguagem cinematográfica inovadora. É famosa a história de que o cineasta russo ambicionava em fazer uma adaptação cinematográfica do complexo tratado econômico, histórico e social que é *O capital*⁸⁶ de Karl Marx. Mesmo quando o cineasta busca efeitos de forte apelo emocional em seus filmes, eles são elaborados de forma ideológica e intelectual. Em filmes como *A greve*, Eisenstein não está interessado em mostrar indivíduos, mas sim classes sociais. Como um bom Marxista, para o cineasta russo, a sociedade só pode ser entendida por meio das lutas de classes.

⁸⁵ A CLASSE operária... *Op. cit.*

⁸⁶ MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

2.7 O PROTAGONISMO DA CHAPA 03

Da sequência da favela, ao som do samba crítico ao presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, *Braços cruzados, máquinas paradas* continua com uma imagem noturna de operários descendo de um ônibus, veem-se panfletos da Chapa 02 serem distribuídos na rua, enquanto um sindicalista discursa, reivindicando por mudanças no sindicato. Na sequência, há uma entrevista com Candido Hilário, representante da Chapa 02 que, assim como a Chapa 03, é oposição a Chapa 01. Como se verá, a Chapa 03 tem muito mais destaque no filme do que a Chapa 02, enquanto a Chapa 01 é vista como o poder instituído que deve ser derrubado. Em depoimento, Hilário não questiona a estrutura sindical, mas sim a má gestão da diretoria que se encontrava no poder.

A montagem do filme logo corta para um depoimento de José Pedro da Silva, que deixa muito claro que a posição da Chapa 03 era muito diferente: o problema a ser combatido era a própria estrutura sindical brasileira, pois esta impedia que diferentes categorias de trabalhadores se reunissem e organizassem, e ainda obrigava que o dinheiro recolhido dos trabalhadores só fosse usado para a construção de colônias de férias ou consultórios dentários, ao invés de aplicá-lo em um fundo de greve, para servir de suporte para categoria, quando esta precisasse paralisar. Estes dois depoimentos mostram diferenças fundamentais entre as duas chapas de oposição. Enquanto a Chapa 02 tem discurso mais de centro, tímida, a Chapa 03 faz uma oposição mais estrutural, muito mais profunda, envolvendo não só a direção do sindicato de sua categoria, mas também o Ministério do Trabalho, a legislação trabalhista e a própria sociedade brasileira.

Após uma sequência de planos gerais de fábricas com telhados e grandes chaminés expelindo fumaça, ao som de uma música dissonante e atonal, usada para causar um estranhamento e desconforto no espectador (essa intervenção musical será importante como um leitmotiv⁸⁷ às sequências seguintes). Na primeira, veem-se novamente operários reunidos na rua discutindo questões como a greve. A câmera começa a sequência esboçando um movimento circular em volta da aglomeração de

⁸⁷ Termo defendido pelo compositor erudito alemão Richard Wagner em que um tema musical acompanha um personagem, uma situação ou sentimento em diferentes momentos de uma ópera. Esse conceito será muito importante para o desenvolvimento do papel da música como trilha sonora para o cinema clássico. SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 2001, pags. 262-263.

operários na rua, mas ao contrário da sequência anterior, que neste texto foi associada à estética do cinema novo, este tipo de procedimento de câmera não é repetido aqui. Da forma como esta cena é apresentada, não é identificado nenhum representante de entidades sindicais, o filme leva a crer que na cena só há depoimentos dos próprios operários conversando com a equipe do filme, cuja presença é evidenciada pelo microfone lapela, acoplado a uma pequena vara, e pela voz de um dos realizadores, que faz perguntas. É importante o fato de que a câmera se movimenta bem menos neste momento do filme, não realizando tantos movimentos circulares em torno dos agrupamentos de operários. Ao longo do filme, a Chapa 03 vai assumindo cada vez mais um papel de protagonista e fica clara a adesão da dupla de cineastas ao discurso desta entidade sindical.

Os movimentos circulares da câmera na outra sequência salientavam o fato dos operários estarem em volta de um representante da Chapa 03, ou seja a câmera visualmente traduzia que o ponto de interesse daquela aglomeração era o sindicalista e para o que ele tinha a dizer. O mesmo não acontece neste momento, pois a atenção da câmera é pulverizada pelos diferentes depoentes, sem que haja um protagonismo na cena. Apesar dos depoimentos, em parte, sejam para a equipe do filme, os operários conversam entre si, demonstrando mais do que depoimentos, mas também conversas entre os operários. Logo no começo da sequência, a câmera acaba por adotar enquadramentos que salientam o aspecto voyeurístico dela, lançando mão de composição *over the shoulder*, isto é, alguém em primeiro plano que está de costas para a câmera, e de frente para o foco da ação, servindo de moldura para um dos cantos do enquadramento. Alguns detalhes levam a crer que esta pessoa que está de costas para câmera é, na verdade, um dos realizadores do filme, pois se pode ver que a gola do paletó não está surrada, destoando da roupa desgastada e barata dos operários presentes na imagem. Com esta composição de enquadramento, a imagem diz, visualmente, que os realizadores do filme têm mais um papel de moldura do que protagonismo na cena, efeito oposto aos movimentos de câmera circulares tendo os sindicalistas como eixo de destaque nas outras sequências.

O conteúdo das falas dos operários gravita, neste momento, na questão do papel que cada um deles teria nas paralisações grevistas e na luta por uma mudança na situação sindical daquele momento. Para cada operário que fala, vários outros estão a sua volta, prestando a atenção em seu discurso. Em suas palavras, cada vez mais é salientada a responsabilidade individual de cada um para que aquela luta que era

coletiva. A sequência termina com uma sucessão de planos em que os operários olham diretamente para a câmera, quebrando a impressão voyeurística do restante desta parte do filme, enquanto a música dissonante volta com todo o seu estranhamento. Estes olhares para a lente da câmera têm o objetivo de romper o ilusionismo da “câmera transparente”, procedimento que também é visto em outros filmes como *ABC da greve*⁸⁸ (1990) de Leon Hirszman. Nestes dois filmes politicamente combativos, quando o operário olha para a câmera, é o momento em que ele deixa de ser um personagem a ser observado (como nos filmes do Cinema Direto norte-americano) e vira alguém que diz, com o olhar, que sabe que está sendo filmado, como se fosse uma tomada de consciência de seu papel nos eventos apresentados pelos filmes.

2.8 ENCENAÇÃO EM DOCUMENTÁRIO

A sequência na rua termina junto com a música até que ambas são substituídas por uma sucessão de três planos abertos e fixos no interior da fábrica. A cena é dominada pelo mais completo silêncio, não se vê ninguém e todas as máquinas estão paradas. Tal imobilismo da muda cena é interrompido pela imagem e som de um plano-detalle de uma mão abaixando uma alavanca do relógio de ponto de trabalho. Em um plano mais aberto, veem-se outros operários batendo o cartão de ponto. Trata-se de outra composição de montagem eisensteiniana, pois o plano-detalle é de uma mão de um indivíduo diferente do operário que faz o mesmo gesto de bater o ponto no plano aberto. É possível notar isso, pois a mão que faz o gesto no plano-detalle está com o braço nu, enquanto, no plano geral, o operário está com uma jaqueta de manga longa. Tanto Gervitz, Toledo como Eisenstein não estão preocupados em identificar o gesto deste ou daquele indivíduo nos planos fechados, mas sim valorizar o movimento coletivo. Um exemplo análogo de montagem pode ser encontrado em “*O Encouraçado Potemkin*”, na cena em que vários populares de Odessa discursam próximos ao velório do marinheiro Grigory Vakulinchuk. Em determinado momento, uma montagem de rostos de proletários discursando é intercalada por um plano-detalle de uma mão abaixada que se fecha, em expressão de progressiva revolta. Não se sabe de que

⁸⁸ *ABC da Greve*. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Adrian Cooper. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1990. 1 DVD (75 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

personagem ou figurante é a mão; e, quando ela se ergue, Eisenstein corta para várias pessoas erguendo as mãos. Dessa forma, não importa de quem é o gesto individual, mas sim o como ele compõe com o gesto coletivo.

Voltando à discussão da cena da fábrica em *Braços cruzados*, pode-se perceber que esta será uma cena diferente do restante do filme. Os operários estão conversando descontraidamente entre si, no que parece ser o começo da jornada de trabalho de um dia qualquer. Um *zoom out* conjugado a um movimento panorâmico horizontal acompanha o andar de dois operários que conversam ao atravessar a pé a fábrica. Pouco antes de os dois saírem de quadro, mais seis operários aparecem ao fundo da imagem, não deixando que o plano tenha um instante sequer de um vazio de encenação. A perfeição da movimentação de câmera e do *zoom* com a forma como os operários se espalham pelos espaços da fábrica faz com que se perceba que se trata de uma sequência deliberadamente encenada do filme, em que se veem os operários fazendo ações muito coreografadas para a câmera.

O silêncio da fábrica é substituído pelo funcionar das máquinas e suas engrenagens, que trabalham em conjunto com os operários. A *mise-en-scène* e a montagem da cena estabelecem relações de campo e contra campo entre os *close ups* individualizados dos operários, pois quando um operário olha para uma determinada direção, nos planos seguintes, veem-se planos-detalhes das engrenagens girando, pedais sendo pisados, soldas faiscantes e outros dispositivos mecânicos funcionando. Alguns trabalhadores trocam olhares entre si, mudos, ao mesmo tempo que operam o pesado e ruidoso maquinário fabril. A encenação insinua uma atmosfera de expectativa entre os personagens, clima reforçado pela repetição de um plano-detalhe de um relógio na parede, enquanto alguns operários olham para a direção do mesmo. Em um plano geral, a câmera, na mesma altura dos operários e máquinas, inicia um movimento panorâmico vertical, conjugado por um *zoom in*, que fecha em um andar superior do galpão, onde se encontra, solitário, um supervisor da fábrica que observa atentamente os outros funcionários.

Este momento é uma recriação evidente dos planos em que se veem vários marinheiros trabalhando, aglomerados, nos andares inferiores do navio, enquanto nos andares acima aparecem sozinhos os comandantes do *Encouraçado Potemkin*, na famosa sequência intitulada “homens e vermes” do clássico de Serguei Eisenstein. Mais uma vez, tanto o filme soviético, como o documentário brasileiro estabelecem

relações espaciais verticalizantes entre os diferentes personagens para marcar as diferenças de classes, as relações entre opressores e oprimidos.

Os operários de *Braços Cruzados...* param o seu trabalho, um seguido do outro até o ponto em que as máquinas são progressivamente desligadas e o silêncio é reinstaurado na fábrica. O supervisor desce para confrontar a paralisação dos operários e todos eles o encaram em silêncio e sem medo, enquanto alguns deles cruzam seus braços. A encenação materializa o título do filme (*Braços cruzados, máquinas paradas*). O final desta sequência ficcional do filme de Gervitz e Toledo acaba por ainda fazer uma terceira referência, o final de *Pedreira de São Diogo*⁸⁹ de Leon Hirszman, curta-metragem presente na famosa coletânea *5 vezes Favela* (1962), clássico do movimento do Cinema Novo. Em ambos os filmes brasileiros, no final deste confronto visual entre operários e patrões, o embate termina com os patrões sendo enquadrados em plongée, para salientar suas fraquezas diante dos trabalhadores unidos, dando meia volta e indo embora com as cabeças baixas, ao som de sambas de partido alto como trilhas sonoras.

É curioso notar que a sequência que dá título ao documentário é justamente a única assumidamente encenada. Em uma famosa polêmica, Eisenstein defendia a criação de filmes encenados como melhor forma de divulgar os ideais revolucionários no cinema, em oposição ao cinema não encenado de Dziga Vertov⁹⁰.

2.9 APARTHEID AUDIOVISUAL

Voltando ao registro documental, o filme de Gervitz e Toledo segue com samba da sequência anterior em plano geral da Philco, onde se vê uma aglomeração no interior da fábrica. A câmera está distante daquela multidão e uma grade de alambrado separa a situação retratada de onde a câmera se encontra. A imagem tem sua perspectiva achatada, o que também denuncia que a mesma foi feita com uma lente longa (teleobjetiva), logo registrada a uma grande distância e, certamente, fora das dependências da fábrica (figura 11).

⁸⁹ No mais, este curta-metragem de Hirszman é um dos filmes do Cinema Novo que mais se inspiram na estética de enquadramentos dos filmes de Sergei Eisenstein. PEDREIRA de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Ozen Sermet. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1962. 1 DVD (18 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

⁹⁰ ALBERA, François. *Eisenstein e construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 218

Figura 11 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Temos, portanto, a negociação de uma greve longe do registro da equipe do filme. Não se pode ouvir o que está sendo discutido, somente que em algum momento a maioria dos operários levantam as mãos. É nesse exato instante que o samba em partido alto acaba na trilha sonora do filme.

A provável inviabilidade de filmar dentro da fábrica (provavelmente a proibição de acesso da equipe partiu da própria empresa) faz com que a sequência anterior, encenada, ganhe outra dimensão como registro da realidade. Até que ponto era possível, para os realizadores, materializar em imagens e sons o conflito entre os patrões de uma empresa, como a Philco, dentro dos limites dos muros da fábrica, senão por meio de uma encenação em uma fábrica não identificada?

Naturalmente o conflito aparecerá ao longo do filme, a despeito da vontade do governo e do patronato, mas estas duas sequências últimas descritas aqui demonstram os desafios que um documentarista enfrenta ao realizar uma abordagem do real. Mesmo com o fim da ditadura militar e quase três décadas de democracia, esta dificuldade persiste.⁹¹ Hoje, tanto as empresas, como o próprio governo (nas mais diferentes esferas), têm uma consciência maior do estrago que um registro audiovisual pode acarretar à imagem de uma instituição. É muito raro conseguir gravar imagens e sons dentro de uma companhia privada ou de uma entidade estatal sem a presença e controle ostensivo de um profissional de relações públicas, determinando o que se pode ou não filmar.

⁹¹ Em minha experiência como documentarista e diretor de TV, tive a oportunidade de encarar esse problema várias vezes.

A sequência da Philco continua com o depoimento do que parece ser um representante da Chapa 01 do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Este representante não tem o seu nome e função identificados pelo filme, o que torna difícil apontar qual é o seu exato papel nesta greve. Percebe-se que ele não é um dos operários, pois ele critica a posição destes ao dizer que “Os trabalhadores se mantiveram unidos e intransigentes, exigindo os 25% de aumento sobre o salário” em relação às propostas apresentadas pela empresa. Poder-se-ia dizer que o depoente deve ser um representante da direção da Fábrica, mas ele deixa claro que não está falando em nome da empresa, sempre se referindo à mesma na terceira pessoa. Seria ele um representante do sindicato? Um exemplo do trabalho da Chapa 01, que em vez de representar os operários, defende os interesses dos patrões?

As falas seguintes não deixam dúvidas que esse depoimento não representa a voz dos operários, começando por trabalhadoras que fazem declarações entusiásticas a favor do aumento de 25% e da greve, pois a inflação e o custo de vida não paravam de aumentar. Tanto as operárias como o primeiro depoente desta sequência estão fora da fábrica. Várias delas se aglomeram em torno da câmera, que retoma a estética *cinemanovista* de andar bem próxima dos agrupamentos de operários na porta da fábrica, quando se ouve em som *off* a voz de uma trabalhadora esclarecendo que a negociação está ocorrendo dentro da fábrica, com a presença de membros do sindicato e representantes dos operários daquela fábrica.

É um deles que fala para a câmera o que está acontecendo durante a negociação, e é muito sintomático que ele fale por meio dos losangos do alambrado, que separa o entrevistado da equipe do filme. O pequeno microfone de lapela da equipe ultrapassa um desses losangos por meio de uma pequena haste (Figura 12).

Figura 12 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Em outras palavras, a equipe captura a mobilização e euforia daquela greve do lado de fora da fábrica, pois a negociação entre patrão e trabalhador não é pública, por meio de uma sociedade em regime de exceção e uma estrutura sindical que está a serviço deste regime. Neste clima opressivo, é coerente que o operário termine seu depoimento, através do alambrado, dizendo que assume os riscos de ser demitido ao dar aquela declaração à equipe do filme. As imagens continuam denunciando esta opressão, através de um plano, em contra-*plongée*, do muro da fábrica e a guarita do vigia em cima, mais se parecendo com uma prisão do que um local de trabalho.

As imagens da guarita e do muro, reiteram com o alambrado das outras imagens o *apartheid* audiovisual a que se é submetido o público do filme, impossibilitando os espectadores de testemunhar o que acontece no interior da fábrica naquele momento tão importante. Sobre esta mesma imagem, volta a música dissonante, já usada em outros momentos, fortalecendo como identidade musical dos momentos que registrariam situações de opressão e injustiça.

Trazendo novamente *A classe operária vai ao paraíso* à discussão, a questão do *apartheid* social que os espaços denunciam é brilhantemente usado em outro momento do filme de Elio Petri. A distância entre o prédio da fábrica e os altos portões é bem acentuada. Do lado de fora, separados pelas grades, estão os sindicalistas. No pátio interno da fábrica, próxima da mesma, vê-se uma estátua de inspiração fascista, de um homem musculoso segurando um martelo.

Como já foi dito, os operários não dão importância para o barulho e agitação dos sindicalistas. Em planos gerais, os operários andam de forma ordenada, quase coreografada, na mesma direção, de frente para a estátua fascista enquanto todos dão as costas aos sindicalistas. Mesmo nos planos mais fechados dos rostos dos operários e dos sindicalistas, enquanto conversam entre si, Petri deixa as grades do portão sempre presentes no quadro, separando visualmente os dois tipos de personagens (Figura 13).

Mas, quando Lulu toma mais consciência de sua exploração, o personagem para no meio do pátio interno da fábrica. Ao ficar parado, Lulu se desconecta do fluxo contínuo e organizado dos operários indo para o trabalho.

Nesse momento, veem-se as grades do portão em primeiro plano, mas a câmera começa a se elevar em uma grua até que as grades saiam de enquadramento e se vê Lulu, em *plongée*, de tal forma que a grade, visualmente não separa mais o personagem dos membros do sindicato (Figuras 14 e 15).

Figura 13 – Fotograma de *A classe operária vai ao paraíso*

Figura 14 – Fotograma de *A classe operária vai ao paraíso*

Figura 15 – Fotograma de *A classe operária vai ao paraíso*

2.10 UBIRACI E AS DIFICULDADES DE MUITOS OPERÁRIOS EM SE EXPRESSAR

O filme segue com uma entrevista coletiva e aquele grupo é identificado por uma legenda com a “comissão de fábrica”, em que os operários avaliaram os recuos e as conquistas deles nesta negociação. Em depoimento, os membros desta comissão dizem que preferem que o Sindicato dos Metalúrgicos não participe de nenhuma negociação deles com os patrões, evidenciando a falta de credibilidade da Chapa 01. É interessante notar que o filme não credita o nome de nenhum desses entrevistados em cena, mas é possível identificar um deles, Hélio Bombardi, representante da Chapa 03 que foi apresentado em assembleia no começo do filme. Bombardi defende a descentralização da estrutura sindical, com a valorização das comissões de fábrica, uma das principais bandeiras da Chapa 03. O sindicalista também aparece nos planos imediatamente anteriores a estes depoimentos. São outros planos tomados por uma câmera distante, o alambrado separa nosso olhar da ação observada, com a assembleia acontecendo. Pode-se perceber que Bombardi discursa no centro da aglomeração, assumindo uma posição de destaque naquela negociação.

Dessa forma observa-se que, naquele momento, embora a Chapa 03 ainda não estivesse na direção do sindicato, ela já participava ativamente da negociação. Logo, quando os membros da comissão dizem que não querem a interferência do sindicato, eles se recusam a participação da diretoria de então, mas, mesmo não sendo citada a Chapa 03, as imagens e sons do filme deixam implícito que a Chapa 03 já participa ativamente daquele diálogo.

As entrevistas com a comissão continuam do lado de fora da fábrica. Seguindo uma mesma situação que aconteceu em outras cenas, os depoimentos são sempre feitos por operários rodeados de vários colegas, como se suas declarações, opiniões ou reivindicações não fossem apenas daquele que fala para a câmera, mas são palavras que refletem uma posição coletiva. Na sequência o depoimento de Ubiraci se destaca. Assim como Bombardi, Ubiraci também foi apresentado na assembleia da Chapa 03 no começo do filme, quando se revela que ele trabalha na própria Philco. Em contundente depoimento, Ubiraci deixa claro o questionamento à diretoria do sindicato daquele momento, dizendo: “Não fomos nós que chamamos eles, que a gente sabe que eles

estão há catorze anos lá e não têm feito nada por nós. Quem chamou eles foi a empresa”.

Segundo Ubiraci, o Sindicato dos Metalúrgicos deveria representar uma categoria de 300.000 operários (número dado pelo próprio depoente), mas a entidade representaria os interesses do empresariado, pois no momento em que os chefes saíram daquela negociação da categoria os representantes do sindicato também saíram, deixando os operários da Philco sozinhos na continuidade da reunião. Ubiraci diz que a comissão de fábrica vai até a Delegacia Regional do Trabalho, pois “(...) estamos dispostos a continuar nossa reivindicação porque ela é justa!” Na sequência, a câmera acompanha a chegada dos operários da Philco na delegacia, imagens embaladas pela mesma música que, no começo do filme, ouve-se quando os operários pegaram seus ônibus e trens lotados.

Na delegacia, vê-se uma grande mesa com várias pessoas sentadas a sua volta. Nesta aglomeração se pode reconhecer Joaquim dos Santos Andrade, o presidente do sindicato, e vários operários, entre eles, Ubiraci. Um “represente dos patrões” (é assim que o filme o identifica por uma legenda, sem informar seu nome) diz que declarações, mesmo que “bem-intencionadas” poderiam prejudicar a imagem da empresa perante a sociedade e que eles estavam preocupados pois perceberam que na greve os operários estavam em um clima de alegria (o que é reforçado pela montagem, com *inserts* mudos de operárias alegres brincando com a câmera), quando o patronato achava que o clima deveria ser de tristeza.

Vinícius Ferraz Torres, delegado regional do trabalho, faz um discurso defendendo que, apesar de a greve ser ilegal, as autoridades estariam abertas ao diálogo, mas pondera que, se a greve continuasse, a empresa não produziria, logo não teria como pagar os empregados. O delegado continua a argumentação de que, se a Philco aumentasse os salários, teria de aumentar também o preço dos produtos, o que a prejudicaria em uma competição de mercado. Enquanto o delegado faz esse preâmbulo a favor da Philco, o filme corta para um *close up* rápido de Joaquim dos Santos Andrade, ouvindo o discurso, imagem seguida para um plano que começa com o detalhe de uma foto do então presidente militar Ernesto Geisel, dependurada em uma das paredes da delegacia, logo acima do delegado. A conjugação da voz do delegado, com sua retórica de suposta defesa do livre mercado, com as imagens de Geisel e Joaquim, evidencia que todos os três estão a serviço do regime militar.

Em uma quebra da linearidade temporal, o filme corta para uma imagem novamente na frente da fábrica da Philco, em que um trabalhador diz que, se fosse dado o aumento pedido pelos operários, eles continuariam a paralisação. A montagem retoma a ação para a delegacia, onde Ubiraci faz um discurso em que diz que a posição deles era a de manter a greve diante da proposta de 12% feita pelo delegado, ao contrário dos 25% que os operários estavam reivindicando. Através da montagem, vê-se que o que Ubiraci fala está de acordo com que outros operários disseram. Mas o operário está visivelmente nervoso, com fala ofegante, e repete palavras em alguns momentos, enquanto, em outros, faz pausas em busca do que vai falar.

Em resposta à manifestação de Ubiraci, vê-se o delegado apontando o dedo para o operário de forma bastante agressiva dizendo: “Você tem muita responsabilidade aqui, porque todos esses homens que falaram aqui estão em suas mãos” (Figura 16).

Figura 16 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Sem cortes, a câmera que enquadra o delegado com o dedo em riste faz uma panorâmica para esquerda até enquadrar Ubiraci sentado no meio dos outros colegas. A expressão de Ubiraci é de constrangido silêncio e, resignadamente, ele balança afirmativamente a cabeça, diante da forma agressiva com que o delegado imputa a responsabilidade em suas costas (Figura 17).

Figura 17 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

A câmera fecha o *zoom* no rosto de Ubiraci e, por uns instantes, perde o foco, até que uma voz, fora do quadro começa a se manifestar. O plano, continua sem cortes, Ubiraci olha para a esquerda do quadro, e uma nova panorâmica para o mesmo sentido, vai até um *close up* de outro operário que refuta a responsabilidade imposta somente a Ubiraci, argumentando que aquela responsabilidade era de todos os operários da Philco. A montagem corta para um *insert* de uma notícia de jornal dizendo “em São Paulo começam as demissões” ao som de uma bateria de fanfarra militar, associando o ícone sonoro com o regime federal não democrático, que se iniciou em 1964, com uma situação opressora aos trabalhadores.

2.11 OPERÁRIOS MARGINALIZADOS POR SEUS REPRESENTANTES

Na continuidade narrativa, o documentário dá uma guinada reflexiva. Em uma sala escura, está agora um dos realizadores do filme, Roberto Gervitz, sentado ao lado de um ex-funcionário da Philco. O realizador liga um gravador de áudio do tipo Nagra⁹² para o desempregado ouvir, através de um fone de ouvido, a declaração gravada de Joaquim dos Santos Andrade. Esta situação, construída especialmente para câmera, tem forte semelhança com importantes momentos do documentário *Gimme Shelter*⁹³ (1970), quando um dos diretores do filme estadunidense, David Maysles,

⁹² Marca de gravador analógico de áudio portátil.

⁹³ GIMME Shelter. Albert e David Maysles. Fotografia: Gary Weis. [S.l.]: Warner, 1970. 1 DVD (91 min), NTSC, Color. Título Original: GIMME Shelter.

aciona uma moviola⁹⁴, fazendo com que Mick Jagger e a sua banda Rolling Stones assistam, diante das câmeras, eventos registrados pela equipe anteriormente.

Em dois momentos, a montagem do documentário brasileiro intercala a imagem do trabalhador demitido ouvindo a fita com a própria imagem de Joaquim dando o depoimento. O presidente do sindicato dos Metalúrgicos se justifica dizendo que o sindicato teria tomado todas as providências cabíveis de protesto à demissão do funcionário que, no filme, ouve sua declaração. O ex-funcionário refuta o representante sindical, dizendo que não só ele como também outros colegas foram demitidos sem que o sindicato demonstrasse qualquer protesto. Ao procurar assistência jurídica do sindicato, ele teve como resposta do mesmo que a empresa estaria em seu direito de demiti-lo na hora que ela quisesse.

É importante notar que, em determinado momento, Joaquim diz que “A empresa se comprometeu a não dispensar nenhum elemento da comissão”. O uso da palavra “elemento” ao se referir a algum representante da comissão, mostra o quanto a fala de Joaquim estava em sintonia com o discurso do estado policaresco do governo Militar. “Elemento” era uma forma comum e pejorativa da polícia militar ao se referir a contraventores ou perseguidos do regime.

Logo, além do questionamento do operário, as próprias palavras de Joaquim traem sua postura em relação a categoria que ele deveria representar, pois ao serem chamados de “elementos”, os representantes da comissão são vistos como se tivessem cometido um crime, e não como cidadãos reivindicando seus direitos como trabalhadores.

2.12 ELEIÇÃO CONTURBADA DO SINDICATO

Outro *insert* de notícia de jornal informa que “Os metalúrgicos vão às urnas” e que a reeleição do mesmo grupo já está garantida antes de ocorrer o pleito, mas que outras duas chapas tentam impedir sétimo mandato da Chapa 01. Na frente da sede do sindicato, Joaquim é questionado pela equipe do filme por que não foi permitido que a Chapa 03 encerrasse a campanha em uma das salas do prédio. Novamente, Joaquim é traído pelo próprio discurso quando chama de “elementos” os membros da Chapa 03.

⁹⁴ Famosa marca de mesa de montagem cinematográfica.

Joaquim negou o pedido da sala, pois, segundo sua lógica, se desse permissão para a Chapa 03, teria de dar para todos os grupos que concorriam à eleição. Detalhe: só três chapas participavam da disputa.

O filme prossegue mostrando jornais de propaganda sendo empilhados em uma calçada. Na banda sonora ouve-se um relógio cuco e um locutor radiofônico dizendo que são 5h37min, o que leva a deduzir que é o horário da manhã, pois a rua ainda está escura. Vê-se um grupo numeroso de operários em um boteco tomando café, jogando sinuca, possivelmente nos instantes anteriores a ida para mais uma jornada de trabalho, o que pode ser constatado pelos capacetes e uniformes.

Ao chegar a uma fábrica, os operários recebem os jornais. Há planos de operários lendo o jornal, que na capa estampa o cabeçalho “Metalúrgico de São Paulo: é hora de união” e na contracapa “como votar”, até quando o último deles, que inicialmente lia compenetradamente o panfleto, olha obliquamente para a câmera. Este plano é cortado para um plano-detalle do símbolo do Sindicato dos Metalúrgicos, que é formado por uma engrenagem de máquina industrial. Este plano serve de introdução para sequência seguinte: o tumulto na frente do sindicato durante a apuração dos votos de sua eleição, quando fiscais das chapas de oposição estavam sendo impedidos de entrar na sede do sindicato para acompanhar a apuração das urnas. A câmera novamente assume uma posição muito próxima dos personagens retratados, mostrando-os predominantemente de costas para câmera, pois estão amontoados na porta da sede, tentando adentrá-la.

Esta proximidade da câmera de Aloysio Raulino, diretor de fotografia do filme, faz, mais uma vez, com os espectadores se sintam dentro da ação. Fiscais da Chapa 03 denunciam a tentativa de fraude na eleição, pois ela é feita de forma não transparente, longe do escrutínio das chapas de oposição. Outras atitudes suspeitas são flagradas, tais como a recusa em oferecer transporte para os fiscais das outras Chapas, enquanto os veículos do sindicato são usados para transportar material de propaganda da Chapa 01. Operários tentam impedir que os carros saiam com as urnas deitando no meio da rua, gritando e buzinando seus carros. Discussões na frente do sindicato são captadas por uma câmera livre que chega a fazer panorâmicas de 180° para captar o caos instalado na rua. Ao ser perguntado sobre o que está acontecendo, Joaquim dos Santos Andrade foge da câmera, respondendo um lacônico “até agora nada!”.

A voz *over* feita pelo ator Othon Bastos pouco aparece neste filme. Depois de seu uso sobre as imagens getulistas do DIP, aos 3min do começo do documentário, esta

narração só será retomada aos 46min45seg da metragem. O uso econômico da figura do narrador, no papel de “voz de Deus” na definição de Bill Nichols, demonstra preocupação dos realizadores Sérgio Toledo e Roberto Gervitz em evitar este recurso mais ostensivamente impositivo de sentido às imagens, deixando que os fatos “falem por si”. Depois de mais de 40min de filme, a voz de Othon é retomada nesta cena que se passa no interior da sede do sindicato e informa, em um tom impessoal, que as três chapas e o delegado regional do trabalho estavam reunidos na sede do sindicato e que este último decidiu que a eleição deveria continuar, apesar das evidências de fraude apontadas pela Chapa 03. A voz sóbria de Othon não pode ser mais contrastante em seu tom pouco emocional do que o conteúdo sonoro que o substitui: os gritos de revolta da multidão de operários na rua, com as mãos em riste, repetindo “roubo, roubo!”. As mãos dos operários com seus punhos fechados e socando o ar tomam cada vez mais os enquadramentos dos planos até que a câmera faz uma panorâmica para cima da multidão protestando para a placa do sindicato acima de sua entrada de acesso, não deixando dúvidas ao espectador de onde está acontecendo esta manifestação. A câmera flagra um depoimento de Hélio Bombardi para um jornalista com um gravador em punho. Percebe-se que sua declaração não é para o documentário, já que o metalúrgico está de perfil, quase de costas para a câmera. Como acontece em diversos momentos do filme, vários outros operários rodeiam o depoente, ouvindo atentamente suas declarações. Bombardi revela que aproximadamente 60% das urnas chegaram sem lacre nenhum, que outros votos chegaram fora das urnas, sendo que a lacração das urnas fora feita posteriormente, construindo, em seu depoimento, o cenário de um pleito fraudulento.

As urnas são levadas a um plenário, sob o olhar de Oswald Preus, apurador da justiça do trabalho. Preus lê as acusações feitas pela Chapa 03 de atividades fraudulentas nas eleições, mas ele assume a mesma postura do inspetor da Delegacia Regional do Trabalho, dizendo que não poderia impugnar a eleição por ele não ter testemunhado as irregularidades, apesar das denúncias feitas pelos advogados da Chapa 03, Marco A. Ribeiro e Gilda Graciano. A forma como câmera enquadra o diálogo entre os dois advogados e o representante da justiça do trabalho é bastante expressiva, pois Preus está em um tablado acima de Marco e Gilda, posição que colabora para que a câmera capte o primeiro de baixo para cima (conferindo-lhe poder e autoridade) e os outros dois de cima para baixo, a voz de Preus é insegura e gaguejante em relação ao tom incisivo dos protestos dos dois advogados, em uma

inversão de forças no confronto entre autoridades instituídas e a autoridade moral dos representantes da Chapa 03, como anteriormente foi demonstrada na cena entre Ubiraci e o delegado.

A apuração é feita, e veem-se fiscais das chapas de oposição tentando demonstrar ao apurador indícios de violação das urnas. O desconforto de Preus é visível, ele chega a se alterar diante de um protesto de um mesário.

Na rua, um dos cineastas começa uma entrevista com um operário anônimo, pois não é identificado o seu nome e só aparece a pergunta sobre qual firma ele trabalha, no caso a Toshiba. O operário está sentado em algum degrau próximo do chão, o que lhe confere um aspecto de fragilidade ou de inferioridade (Figura 18).

Figura 18 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Toda vez que ele olha para o entrevistador, ele dirige seu olhar para cima. O depoente apresenta erros de português na sua fala, o que demonstra uma certa dificuldade em se expressar verbalmente (característica esta apresentada também por sindicalistas como Ubiraci). Problemas de linguagem que não inibem a força indignada do seu depoimento, em que deixa claro que não sabe qual o resultado da eleição e tal fato não fará diferença, pois o resultado certo de vitória para a Chapa 01 não reflete a realidade. Segundo este operário da Toshiba, 80% dos colegas estavam ao lado da Chapa 03 e ele questiona como a Chapa 01 ganha a eleição se ela é contrária ao movimento grevista que naquele momento só crescia na categoria. Ao término do depoimento, a câmera desvia do operário e faz uma panorâmica revelando aproximadamente nove outros rostos anônimos que ou observam sua declaração ou olham para a câmera (Figura 19).

Figura 19 – Fotograma de *Braços cruzados, máquinas paradas*

Apesar da possível fragilidade conferida pelo posicionamento de câmera, esta imagem confere àquele anônimo operário a força de alguém que está assumindo a voz perante seus pares (que o observam) ou perante a sociedade (que o verá através das imagens e sons captados pelos realizadores cinematográficos). Procurei, ao longo deste capítulo, destacar as situações semelhantes que aparecem em vários momentos de *Braços cruzados, máquinas paradas*, como a construção de uma, então, nova imagem do operário brasileiro, que com o processo de redemocratização deixará de ser um pária para virar um personagem ativo no palco social brasileiro.

Como nova pontuação na cadeia de eventos retratadas no filme, vê-se um novo *insert* de uma notícia de jornal em que é revelada que a eleição foi finalmente impugnada pelo apurador, Oswald Preuss. A multidão nas ruas é tomada pela euforia, traduzida em gritos coletivos de “Vitória!”, “Abaixo ao peleguismo!” e “Joaquim, pelego!”, enquanto se veem discursos de membros da Chapa 03 e abraços emocionados de operários comemorando impugnação. Em um discurso, o representante da Chapa 02 anuncia o apoio de seu grupo à campanha da Chapa 03. Mas quando se vê o último discurso, em tom de vitória desta sequência, que é de Hélio Bombardi, e a câmera devia para novos abraços emocionados entre os operários, a música dissonante usada em outros momentos do filme toma conta da cena, criando um contraste entre a alegria das imagens e o som opressivo da música, antecipando a imagem seguinte: uma notícia de jornal dizendo que o Delegado Regional do Trabalho, Vinícius Ferraz Torres (o mesmo que intimidou Ubiraci anteriormente) validou a reeleição de Joaquim dos Santos Andrade.

O descompasso entre o tom emocional da música e das imagens deste momento do filme revela, mais uma vez, a grande influência do cinema soviético neste documentário em particular.

Com o advento do cinema sonoro, no final da década de 1920, os cineastas Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Grigori Aleksandrov defenderam, em um famoso manifesto, de que a banda sonora de um filme falado deveria ter uma relação dialética com as suas imagens. Com a busca do conflito dos sons com as imagens, esses cineastas acreditavam que chegariam a uma síntese dialética. Pudovkin, em seu texto “Assincronismo como princípio do cinema sonoro”⁹⁵ cita um exemplo do seu filme *O Desertor* (1933), em que se vê uma manifestação operária sendo reprimida impiedosamente pela polícia, enquanto se ouve o som de uma marcha triunfal na trilha sonora⁹⁶, pois o objetivo de Pudovkin era que a música anteciparia a vitória final dos operários, enquanto a música nesta cena de *Braços cruzados*, antecipa a derrota que se segue àquela euforia captada pelas imagens.

No discurso de sua nova posse, Joaquim agradece a presença de várias autoridades de estado, entre eles Vinícius Ferraz Torres e o então Ministro do Trabalho, Arnaldo da Costa Prieto. Joaquim prossegue dizendo que seu projeto de sindicalismo não tem inspirações marxistas ou *yankees*, mas a busca de um modelo de liberdade que seria brasileiro, em um discurso nacionalista muito difundido pelo regime militar. O ministro do trabalho diz que ali ele estava presente não por um favor de Joaquim, mas porque sua reeleição era manifestação da vontade do operário brasileiro. Enquanto são feitos os discursos empolados e desconectados da realidade das ruas, a câmera do filme não se priva de buscar os rostos da plateia que os ouve. Na posse de Joaquim, não se veem jovens operários maltrapilhos que dominam as imagens dos discursos anteriores dos operários da Chapa 03, mas sim uma nítida predominância de pessoas idosas e bem-vestidas. Em outro lugar, não identificável, vê-se um depoimento para câmera de Santos Dias, representante da Chapa 03, em que declara que a reeleição de Joaquim naquele ano de 1978, era uma nova intervenção do Ministério do Trabalho do regime militar no Sindicato dos Metalúrgicos, como já tinha acontecido em 1964 quando o impôs como presidente do mesmo sindicato.

⁹⁵ PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e Realização*. Lisboa: Arcádia, 1961, p. 222.

⁹⁶ O DESERTOR. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: [S.l.]: Cinemax, 1933. 1 DVD (105 min), NTSC, B&W. Título original: DEZERTIR .

2.13 CATEDRAL DA SÉ: PALCO DE RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR

Ao som da música *Asa Branca*,⁹⁷ clássico de Luiz Gonzaga “rei do baião”, uma multidão de operários se encaminha para a frente da Catedral da Sé, lugar que serviu de palco para importantes manifestações contestadoras do regime militar, como a missa ecumênica em protesto da morte do jornalista Wladimir Herzog.

Seguindo a estética de montagem conflituosa eisensteiniana, vê-se esta multidão indo da esquerda para a direita, enquanto, no plano seguinte, veem-se caminhões apinhados de soldados descendo da direita para a esquerda na ladeira onde se encontra o Batalhão do Corpo de Bombeiros.

Dentro da Catedral da Sé, discursos são feitos contra o custo de vida e o arrocho salarial. Dentro e fora da igreja, multidões seguram faixas que clamam por melhores condições de vida, enquanto mais e mais policiais com cachorros e membros da polícia montada chegam à praça. Nos planos seguintes, mesmo quando a montagem corta de uma imagem de policiais chegando à Praça da Sé para outra imagem de mais policiais cercando os manifestantes, as direções de movimentação dos elementos presentes nas cenas também se opõem em sentidos opostos. Esse tipo de montagem, que busca a colisão entre os planos, é muito presente, principalmente, nos primeiros filmes de Eisenstein. Os exemplos são muitos, mas posso citar aqui rapidamente as cenas em que os operários fogem da repressão da cavalaria de policiais em *A greve*, em que, se em um plano vê-se a multidão correndo da esquerda para a direita, no plano imediatamente seguinte se vê a mesma multidão se movimentando pelas ruas no sentido oposto. Na mesma sequência do filme soviético, quando bombeiros jogam violentos jatos d’água contra os grevistas, a direção do movimento dos jatos quase sempre é oposta entre um plano e outro.

Apesar do clima da manifestação ser pacífico no centro da capital paulistana, a montagem de coalizão de movimentos da progressiva presença da polícia militar na praça prenuncia o conflito inevitável. Enquanto continua o discurso lento e pausado do líder sindical, os latidos dos cachorros policiais vão ficando cada vez mais presentes na banda sonora. Ao fim do discurso, a multidão na frente da Catedral começa a dizer slogans de protestos para os policiais que os cercam. Vê-se uma bomba de efeito moral explodir bem próxima das escadarias da Sé. Cenas de violência policial acontecem,

⁹⁷ ASA Branca. Autoria: Luiz Gonzaga. 1947. Gravadora: Sony. Selo: RCA.

cachorros sendo jogados contra manifestantes, bombas de efeito moral contra mães e seus filhos de colo, cassetetes usados como armas pelos policiais. A multidão que ocupava massivamente as escadarias da catedral, agora está completamente dispersa.

Até que se vê novamente o operário anônimo da Toshiba, que minutos antes tinha aparecido no documentário dando seu depoimento próximo ao chão. Ao contrário do outro depoimento, ele está em uma posição ligeiramente superior à da câmera, sua imagem não parece mais tão fragilizada. Ele está sorridente e demonstra uma ironia ativa quando diz “A opinião pública é foguete (...) mas infelizmente não tem a força”. Ele continua dizendo: “Estamos baseados na velha estrutura grega: o povo para trabalhar, o exército para garantir e o sábio para governar. Mas, agora, não sei se é o sábio que está governando”, demonstrando uma refinada argumentação verbal.

A câmera mais uma vez faz uma panorâmica revelando outros populares ouvindo o entrevistado; e, quando o Gervitz pergunta o que o operário da Toshiba sabe sobre a Frente Democrática, o trabalhador esboça o começo de uma resposta, mas ao olhar para algo que está fora do enquadramento da câmera faz um silêncio preocupado e solta em inglês: “Stop, please, look and love. Take it easy, my friend”, abana os braços para encerrar a conversa e, rindo, vai embora despedindo-se da câmera. Este segundo depoimento deste anônimo operário da Toshiba desconstrói completamente a fragilidade de sua imagem na primeira entrevista. Mas apesar de sua surpreendente altivez, ao demonstrar que algo fora do enquadramento o assustou, evidenciando o clima de paranoia da repressão de um Estado ditatorial, o operário anônimo se recusa, por medo, em falar sobre a política brasileira. Em outras palavras, o operário em questão demonstra ter as suas opiniões políticas, só faltou ele não ter medo em dizê-las.

2.14 QUEDA DA ESTRUTURA SINDICAL ULTRAPASSADA

Em uma sequência de fotos estáticas, começa a terceira e última intervenção da narração de Othon Bastos, faltando menos de 1min para terminar o documentário. O narrador informa que durante o dissídio salarial, 25.000 operários tomaram conta do sindicato e obrigaram a diretoria a declarar greve geral, enquanto se veem fotos de grandes multidões de manifestantes. Sobre fotos da posse de Joaquim dos Santos Andrade, com ele abraçando o ministro do trabalho, a voz de Othon revela que o

presidente do sindicato conseguiu fazer com que grande parte das reivindicações dos operários não fossem atendidas, mas não impediu que 300.000 operários cruzassem seus braços, entrando na maior greve em catorze anos. O filme termina com a foto de vários operários olhando para a lente da câmera, enquanto a voz de Othon sentencia: “1978, a estrutura sindical começa a cair”.

Enquanto *Braços cruzados, máquinas paradas* começa a narrativa com Getúlio Vargas e o nascimento da estrutura sindical brasileira, sob as asas de um regime ditatorial que era o Estado Novo, termina com o fim daquela estrutura anunciada pelo narrador. Entre estes dois momentos, Gervitz e Toledo mostram um processo de organização dos operários que é feita às margens da estrutura sindical. Dessa forma, o filme, como as primeiras obras cinematográficas de Serguei Eisenstein, não tem um líder que protagoniza sua narrativa, a câmera flagra, a todo momento, os sindicalistas conversando diretamente com os operários anônimos nas portas das fábricas e nas ruas. O cinegrafista do filme pode chegar muito perto tanto dos sindicalistas como dos operários, conseguindo assim um mesmo destaque tanto de um como do outro. A câmera, assim, democratiza a sua intimidade, se aproximando tanto dos que tiveram uma participação de maior liderança no processo de reorganização daquela classe trabalhadora, como também da multidão dos operários esquecidos pela História. Como já foi dito, em vários momentos do filme, veem-se os operários comuns assumindo a voz no documentário, sempre com outros operários em volta para ouvir o que o colega tem a dizer. Fazendo parte desse círculo de espectadores está a própria câmera cinematográfica, que se deixa confundir naquela multidão de trabalhadores anônimos. É como se o filme, insistentemente, dissesse, através de imagens, que o centro daquela discussão social é o operário anônimo, opondo-se frontalmente ao culto do líder carismático que é lembrado no começo do filme com a figura de Getúlio Vargas. Como se perceberá no próximo capítulo, esta será uma abordagem muito diferente de *Linha de montagem*. Se *Braços cruzados, máquinas paradas* é uma celebração da queda de uma estrutura sindical que não dava voz ao operário anônimo, *Linha de montagem* será, justamente, a celebração de uma nova forma de estrutura sindical.

A seguir analisa-se o filme *Linha de montagem* de Renato Tapajós.

3 O SINDICALISMO VISTO DO PALANQUE EM *LINHA DE MONTAGEM*

3.1 O METALÚRGICO DO ABC, 1979

O documentário longa-metragem *Linha de montagem* (1982), dirigido por Renato Tapajós, relata a crescente mobilização do Sindicato dos Metalúrgicos da região do ABC paulista (sediado na cidade de São Bernardo do Campo), que resultou em importantes greves da categoria no final dos 1970 e começo da década seguinte. O ano de 1979 é fundamental para esse processo, pois o sindicato sofre intervenção do governo federal no dia 23 de março, o que gera uma união ainda maior entre os operários e a diretoria, liderada pelo então presidente do sindicato, Luis Inácio Lula da Silva e que tinha sido arbitrariamente deposta pelo regime militar. A negociação entre a diretoria destituída e os trabalhadores para um intervalo de greve de 45 dias, os comícios de Lula no estádio de futebol da Vila Euclides (também em São Bernardo do Campo), a quebra do acordo de não demissão pela indústria Villares, a consequente volta da greve e a prisão de Lula no ano seguinte são momentos de um importante contexto histórico nacional em que determinada classe trabalhadora, os metalúrgicos do ABC, conseguiu chamar a atenção de toda a sociedade brasileira para suas demandas e protestos. O filme de Renato Tapajós acompanhou todos esses eventos através de sua câmera com intensa proximidade.

O cineasta, na verdade, antes de filmar *Linha de montagem* já tinha realizado curtas-metragens sob a encomenda do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, entre eles: *Acidente de trabalho*⁹⁸ (1977) e *Trabalhadoras metalúrgicas*⁹⁹ (1978). Aqui não se estenderá neste assunto, pois será focada a análise no que a narrativa audiovisual do filme pode revelar para os espectadores, sem aprofundar informações sobre os bastidores do filme, externas à própria narrativa. Mas é importante ressaltar a proximidade que Tapajós tem com os personagens e a entidade que retrata em *Linha de montagem*, pois esta relação pode ser logo constatada nos créditos iniciais do filme, com a legenda que o identifica como uma “Produção Tapiri Cinematográfica para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e

⁹⁸ ACIDENTE de trabalho. Direção: Renato Tapajós. 1977. Indisponível em Video no Brasil, NTSC, Color. Produzido no Brasil.

⁹⁹ TRABALHADORAS metalúrgicas. Direção: Renato Tapajós. 1978. Indisponível em Video no Brasil, NTSC, Color. Produzido no Brasil.

Diadema”. Por meio dessa legenda, percebe-se que se trata de uma produção com fortes vínculos com a categoria trabalhista retratada, pois essa associação era o nome oficial do Fundo de Greve do sindicato. Segundo Marina Soler Jorge, o longa-metragem de Renato Tapajós é “um documentário feito por encomenda para uma entidade criada pelo Sindicato dos Metalúrgicos, que procura enfatizar a importância da auto-organização operária na criação de mecanismos de ajuda mútua no momento de greve.”¹⁰⁰

Da mesma forma como o professor Ismail Xavier identifica na legenda inicial do filme *O Cangaceiro*¹⁰¹ (1953) de Lima Barreto, “Época Imprecisa: quando ainda havia cangaceiros”, um importante indício do recorte e do posicionamento ideológico e histórico de Barreto com o tema de seu filme,¹⁰² a legenda acima citada de *Linha de montagem* já deixa claras a proximidade e a adesão dos realizadores do filme com o grupo por ele retratado.

3.2 A INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA E A REGIÃO DO ABC

Como primeira imagem de sua narrativa, *Linha de montagem* começa com um movimento panorâmico de câmera, que se inicia enquadrando o trânsito de caminhões e carros por uma estrada. O plano continua até mostrar a fachada das sedes brasileiras de duas montadoras automobilísticas: Ford e Mercedes-Benz. A equipe de Tapajós foi capaz de filmar em uma única imagem, sem cortes, a sede de uma das maiores fábricas de automóveis americanas (berço do conceito “fordista” de produção), bem ao lado da sede da poderosa montadora alemã. Nesta primeira imagem do filme já se pode visualizar um reflexo da concentração regional do processo de industrialização nacional. Em um país de mais de 8.500.000 de Km² de área territorial,¹⁰³ o fato de as duas concorrentes estarem tão próximas, a ponto de serem contempladas em um mesmo plano sem cortes, reflete um desequilíbrio no desenvolvimento das diferentes regiões do país.

¹⁰⁰ JORGE, Marina Soler. Lula no documentário brasileiro. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 162

¹⁰¹ O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle [S.l.]: Versátil, 1953. 1 DVD (105 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

¹⁰² XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 152.

¹⁰³ Segundo o IBGE, o país teria 8.515.767,049 km² de área. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Área territorial brasileira. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/areaterritorial/principal.shtm>>. Acesso em 17 dez. 2014.

É interessante lembrar que a imagem não deixa de evocar o filme *Rocco e seus Irmãos*¹⁰⁴ (1960) de Luchino Visconti, em que se vê, através das imagens da sequência final do filme, a grande proximidade que as fábricas da Alfa Romeo e da Citroën tinham no começo dos anos de 1960. Mas as comparações param por aqui, pois a Itália tem uma extensão de pouco mais de 300.000 Km² em seu território¹⁰⁵, não muito maior do que o estado de São Paulo¹⁰⁶.

A próxima imagem de *Linha de montagem* mostra a fachada de uma terceira grande montadora: a também alemã Volkswagen. O texto do locutor, novamente na voz do ator Othon Bastos¹⁰⁷, reforça a impressão de centralização da indústria brasileira causada pelas imagens: “São Bernardo do Campo, cidade moldada pela industrialização. Aqui está concentrada a grande indústria automobilística, carro chefe da economia do país. Responsável por mais de 10% do produto nacional bruto.”

Voltando à descrição de imagens da sequência, o terceiro plano do filme mostra uma tomada geral do que deve ser a troca de turno de trabalho entre dois contingentes de operários. À direita vê-se uma aglomeração maior de operários caminhando em direção de onde está a câmera, enquanto, no lado esquerdo do quadro vê-se uma concentração menor de operários (de costas para a câmera) indo no sentido oposto. Esta forte imagem, em que se veem, em um único plano, centenas de operários, não deixa de ter um diálogo visual com a famosa sequência de mudança de turno na ficção científica *Metropolis*¹⁰⁸ (1926) de Fritz Lang.

Ao contrário do sombrio preto-e-branco das imagens ficcionais de Lang com operários se movendo como autômatos desprovidos de vida num marchar cabisbaixo e coreografado, a imagem documental dos operários do referido plano de Tapajós é uma explosão de cores vivas das roupas dos operários, além de sua movimentação espontânea e levemente desorganizada, ainda que seja possível identificar uma divisão que ordena quem vai e quem volta. Os operários não estão com os ombros caídos e se

¹⁰⁴ ROCCO e seus irmãos. Direção: Luchino Visconti. Fotografia: Giuseppe Rotunno. [S.l.]: Versátil, 1960. 1 DVD (177 min), NTSC, B&W. Título original: “Rocco e i suoi fratelli”.

¹⁰⁵ A Itália teria 301.336 km². CENTRO DOCUMENTAZIONE E STUDI DEI COMUNI ITALIANI. I comuni di aree interne. Disponível em <<http://www.centrodocumentazionecomuni.it/component/k2/item/1040-comuni-di-aree-interne-lestensione-territoriale>>. Acesso em 17 dez. 2014.

¹⁰⁶ Também segundo o IBGE, o Estado de São Paulo teria 248.222,801 km². IBGE. Área territorial brasileira. <<http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/areaterritorial/principal.shtm>>. Acesso em 17 dez. 2014.

¹⁰⁷ Importante lembrar que Othon também fez a locução de *Braços cruzados, máquinas paradas*.

¹⁰⁸ METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Fotografia: Karl Freund. [S.l.]: Versátil, 1927. 1 DVD (124 min), NTSC, B&W. Título original: METROPOLIS.

movendo como autômatos, como no clássico mudo alemão. Muitos operários estão sorridentes e o clima é de descontração, muito diferente da sequência análoga do começo de *Braços cruzados*, com os operários pegando meios de transportes lotados e chegando em uma fábrica sob uma densa nevoa. A colorida imagem da troca de turno já antecipa que *Linha de montagem* será mais do que uma denúncia sobre a opressão dos operários, será o discurso de sua própria superação. A afirmação de força desses operários é confirmada com a imagem seguinte do filme de Tapajós, um plano geral da sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC em contra-plongée, que engrandece o prédio, e pela continuidade do texto do narrador, que ao falar dos 140.000 operários das fábricas da região, destaca: “(...) foram estes trabalhadores, que lutando por melhores salários e condições de trabalho, desencadearam um movimento que chamou a atenção do país para a situação da classe operária”.

A indústria automobilística ganha grande destaque tanto nas imagens como no texto do locutor já no começo de *Linha de montagem*. Após a introdução, acima descrita e logo antes dos créditos iniciais do filme, vê-se uma montagem de imagens de fábricas como Scania, Volks novamente, e Equipamentos Villares¹⁰⁹, ao som de uma sirene de fábrica anunciando o fim ou o começo de uma jornada de trabalho.

A ênfase sobre a indústria automobilística continua nos créditos iniciais do filme quando, ao som de música *Linha de montagem* de Novelli e Chico Buarque, veem-se fuscas sendo montados por operários da Volkswagen. São vários planos que descrevem diferentes momentos da manufatura dos carros e a sua narrativa visual, intercalada pelos créditos da equipe principal do filme, merece aqui uma atenção especial. Uma informação importante que os créditos informam é que a edição e montagem do filme foi feita por Roberto Gervitz, justamente um dos diretores e montador de *Braços cruzados*, *máquinas paradas*.

Junto com os primeiros acordes da música, a sequência começa com uma imagem escura de um plano fechado de uma grande máscara de proteção facial. Uma luz intensa e oscilante de solda industrial ilumina o visor retangular daquela máscara, um começo metonímico que revela o ambiente industrial que se passará o documentário. É o primeiro indivíduo que está sendo enquadrado no filme, pois os planos anteriores só mostraram planos gerais das fábricas e seus arredores, o prédio da

¹⁰⁹ Villares é um exemplo de indústria do ABC, que aparece no filme de Tapajós, que não restringe a sua área de atuação à indústria automobilística. É interessante também notar que Lula trabalhou como metalúrgico nesta empresa. PARANÁ, Denise. *O filho do Brasil: de Luís Inácio a Lula*. São Paulo: Xamã, 1996.

sede do sindicato e o plano geral das centenas de operários fazendo a troca de turno. Mas, ao começar o plano com o rosto coberto daquela pessoa, tem-se a impressão desumanizada daquele trabalhador com a face escondida através da máscara. Por este motivo, o plano termina de forma expressiva: ao interromper a solda, o operário levanta a sua máscara, ao mesmo tempo que olha para câmera. Provocativamente, a montagem encerra o plano deixando muito pouco tempo para se contemplar aquele rosto como se, em um capricho de montagem, o filme dissesse: “Nós vamos revelar a face do operário do ABC, mas ainda não!”. Os planos seguintes reforçam esta impressão, pois veem-se planos em que os operários aparecem ou atrás das peças que formam os veículos, ou de costas para a câmera ou em planos gerais onde eles parecem pequenos diante das enormes prensas. Nada ainda de *close ups* dos rostos dos operários: eles mais parecem peças constituintes das engrenagens mecânicas da fábrica.

Os créditos aparecem compostos sempre por uma linha branca e sobre um fundo negro e completamente neutro. Estes créditos surgem em corte seco, isto é, sem qualquer efeito de transição de imagens, e intercalando as imagens passadas no galpão da fábrica. E o primeiro crédito é justamente o nome do filme, que entra no exato momento quando se ouve o começo da primeira estrofe da música cantada por Buarque (*Linha, linha de montagem/A cor, a coragem/Cora coração*). O plano seguinte ao título do filme, não deixa de ser uma pequena provocação a mentalidade patronal¹¹⁰ brasileira, pois se vê um operário, de costas para a câmera e no primeiro plano, servindo-se de café de um grande bule (Figura 20).

Figura 20 – Fotograma de *Linha de montagem*

¹¹⁰ Cabe relembrar aqui a cena de *Braços cruzados...*, em que o representante da Philco reclama que os operários estavam muito alegres e sorridentes durante uma greve, quando, na opinião dele, deveriam estar tristes.

Como que, contrariando a desumanização dos planos anteriores da fábrica, houvesse aqui uma pequena descontração no meio de todo aquele processo produtivo.

Se este plano fosse colocado mais para frente na montagem, talvez não fosse tão importante. Mas o fato dele ser a primeira imagem depois do título do filme, não é uma escolha de montagem ingênua. O plano justamente lembra que aqueles operários não são partes daquelas máquinas, mas sim seres humanos com suas necessidades individuais, até mesmo uma pequena pausa para o café.

Os três planos seguintes promovem uma progressiva aproximação às individualidades daqueles trabalhadores. Primeiro vê-se a imagem de quatro operários, enquadrados em um plano médio, rodeando uma grande peça da mecânica de um carro. Depois se vê outro plano, também em plano médio de outro operário esticando tiras de borracha. Mesmo tendo um enquadramento semelhante ao plano anterior, o operário está sozinho na imagem, o que faz prestar não só atenção ao que ele exerce mas também para o rosto dele. O plano seguinte, finalmente, a câmera está próxima do rosto de um trabalhador, completando o processo de aproximação das individualidades daqueles operários através da montagem cinematográfica. É um *close up* de um funcionário da fábrica empurrando o que parece (pois está fora do enquadramento) ser parte do chassi de um veículo. A câmera recua para manter o mesmo enquadramento enquanto o operário avança, dando a impressão de que câmera está sendo empurrada pelo rapaz filmado, o que não deixa de lembrar o plano final de *A classe operária vai ao paraíso*.

O mesmo operário aparece na imagem de fábrica seguinte (tendo uma cartela separando as duas imagens do mesmo), sorridente atrás de um chassi de fusca, enquanto conversa e trabalha com outro colega. A montagem evolui para planos mais fechados dos operários trabalhando, com o importante detalhe de que a câmera os enquadra em contra-*plongée*, engrandecendo aqueles indivíduos, até que a letra da música chega à seguinte estrofe:

*As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem pra frente
Também de repente
Pode o trem parar.*¹¹¹

¹¹¹ LINHA de montagem. Composição: Chico Buarque. Disponível em <<http://letras.mus.br/chico-buarque/85983/>>. Acesso em 23 jan. 2015.

A montagem coincide o verso “as cabeças levantadas” com os planos fechados em contra-*plongée* dos operários e no momento em que a música diz que, como metáfora das fábricas, o “trem” pode parar graças a aqueles que o tocam, em alusão aos operários como força propulsora da indústria, a montagem combina, com muita exatidão, com momento em que se vê uma grande engrenagem de uma máquina parar. A relação da sincronia do conteúdo musical é completamente integrada às imagens, da mesma forma que a sua parte instrumental começa na primeira imagem da sequência, a primeira estrofe casa com o título do filme.

Ainda que tenha o mesmo montador de *Braços cruzados*, Roberto Gervitz, as relações de conflito da montagem entre as imagens e os sons, são menos buscadas no longa-metragem de Renato Tapajós, se afastando muito mais da herança de montagem eisensteiniana. *Linha de montagem* tem uma montagem mais afinada com o discurso audiovisual clássico do cinema americano, que, ao invés de buscar o conflito entre os planos (como Serguei Eisenstein defendia), procura a impressão de continuidade entre os planos, a sincronia entre os sons e as imagens, e a construção de relações de causa e efeito por meio do sequenciamento dos conteúdos audiovisuais. É importante salientar que no plano da engrenagem industrial parando, não se vê a presença de nenhum operário por perto, portanto foi através de uma construção de causa e efeito através da montagem das imagens com a sincronização de conteúdo da letra da música que se entende que a máquina parou por vontade dos operários.

Um fusca azul começa a ficar progressivamente pronto, quando se veem planos dos operários fazendo acabamentos da parte elétrica e do forro interno do carro. A música termina e se vê um plano, muito aberto e em *plongée*, de um pátio da montadora com uma quantidade enorme de fuscas novos enfileirados, tendo alguns carros, de modelo Brasília, mais no topo do quadro. São tantos carros, que mesmo a câmera fazendo um movimento panorâmico para cima, os veículos continuam a dominar o quadro. Continuando o raciocínio anterior de montagem das imagens, novamente há aqui uma relação de causa e efeito da montagem cinematográfica: foi o trabalho dos operários, celebrados pelas imagens anteriores, que produziram esta quantidade impressionante de carros.

3.3 O PROTAGONISMO DE LULA

Após a imagem do pátio da Volks, vê-se um *close up* de Lula que faz o primeiro depoimento do documentário. Vários sindicalistas ganham destaque durante todo o filme, seja em depoimentos (Djalma de Souza Bom, Silas Aparecido dos Santos, Expedito Soares Batista, Manoel Anísio Gomes entre outros), seja em discursos em assembleias de lideranças (o próprio Djalma, Enilson Simões de Moura, Nelson Campanholo ou Rubens Teodoro de Arruda), além de simples operários, que não eram lideranças naquele momento, como Vagner Lino Alves e Keiji Kanashiro.

Pode-se dizer que as entrevistas de Lula e seus discursos acabam por ser o eixo central de toda a narrativa de *Linha de montagem*. Tal fato não se deve apenas por ele ser o presidente do sindicato naquele momento. Nenhum outro nome é tão evocado pela multidão de dezenas de milhares de operários reunidos nas assembleias do estádio da Vila Euclides como o de Lula. Nenhuma outra liderança é carregada pelos ombros desta mesma multidão, imagem que se vê repetidamente no filme. Mesmo quando Lula não está presente em cena, como no episódio de sua prisão, seu nome é tema de depoimentos e discursos de terceiros e a sua influência nos acontecimentos é sempre notável.

Na primeira entrevista sua que aparece no documentário, Lula descreve um retrospecto histórico do crescente processo de organização e mobilização da categoria que ele representa, que não começou somente na greve de São Bernardo do Campo de 1979, mas desde o Primeiro Congresso de Trabalhadores em 1974, passando pela campanha de reposição salarial e as greves de 1978, quando, segundo Lula, a classe trabalhadora já tinha consciência de suas principais reivindicações, tais como a estabilidade do emprego, a liberdade sindical, um salário mínimo unificado e a contratação coletiva do trabalho. Antes deste primeiro depoimento do filme, a narração de Othon Bastos avisa que a entrevista com o líder sindical foi feita em julho de 1981, portanto após as grandes greves de 1979 e 1980, que são os dois fatos históricos que dominam a narrativa do filme. Percebe-se que durante todas as falas de Lula para a câmera ao longo de todo o documentário, ele sempre está usando a mesma roupa, com quase nenhuma mudança de enquadramento, indícios de que todos os seus depoimentos foram feitos, provavelmente, em um mesmo dia. É importante também frisar que nestes depoimentos de Lula, o sindicalista quase sempre se refere a

acontecimentos descritos por ele com verbos conjugados no passado. Desta forma, poder-se-ia lembrar da estrutura narrativa de *Cidadão Kane*¹¹² (1941) de Orson Welles, que segundo Jean-Louis Leutrat, “(...) é ao que parece um dos primeiros filmes a alicerçar-se numa espessura histórica”, pois “É, já, uma reconstituição histórica que revê o passado a partir do presente, dado que Kane morre em 1941”¹¹³. Como se verá adiante, no último depoimento de Lula no filme, ele deixa claro que não é mais líder sindical e que, no momento que ele está a falar à câmera, seus próximos passos serão no terreno da política. Dessa forma, os acontecimentos relatados por Lula no filme já são parte de um processo histórico das lutas sindicais dos metalúrgicos no Brasil que é anterior ao seu depoimento.

Aos cinco minutos do filme, vê-se o primeiro discurso de Lula diante do estádio da Vila Euclides completamente lotado de operários, ouvindo atentamente suas palavras. A sequência termina com Lula sendo carregado pelos braços dos grevistas, que gritam repetidamente: “O povo unido jamais será vencido”. Sendo seu nome evocado com eufórico entusiasmo pela multidão.

Da euforia dos sindicalizados demonstrada por esta sequência, o filme muda para um momento de violência do estado contra a sociedade. A imagem de Lula sendo carregado nos ombros dos metalúrgicos é seguida, pela montagem do filme, por um plano que começa fechado em uma janela do prédio do sindicato de Metalúrgicos do ABC. Através de um *zoom out*, a câmera abre o plano e revela que na rua, ao lado da sede sindical, estão quatro policiais com seus capacetes de grandes viseiras. Os capacetes denotam que aqueles policiais estão preparados para um confronto mais violento com a população. A trilha sonora agora é percussiva, agitada e agressiva. Há um corte para um plano mais fechado de um dos policiais de capacete e, neste momento, a montagem aproveita as cabeças deles como elementos desfocados em primeiro plano que cortinam ou descortinam o espaço de fundo da cena. Geralmente, em montagem audiovisual, este procedimento é feito quando você tem um elemento em primeiro plano, de preferência desfocado ou sombreado que ocupa a maior parte do quadro no começo do plano ou no final do plano (podendo ser ambos os casos)¹¹⁴.

¹¹² CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Fotografia: Gregg Toland. [S.l.]: Warner, 1941. 1 DVD (119 min), NTSC, B&W. Título original: CITIZEN Kane.

¹¹³ LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Revista Imagens*. Campinas, agosto/dezembro 1995, p. 33.

¹¹⁴ BROWN, Blain. *Cinematografia, teoria e prática*. Rio de Janeiro, Elsevier Cidade, 2012, p. 102.

Neste caso, percebe-se que a câmera está solta nas mãos do cinegrafista, ao mesmo tempo que a lente *zoom* está fechada, o que ocasiona uma instabilidade à câmera e um achatamento da perspectiva do espaço da imagem, aproximando o primeiro plano (a cabeça dos policiais) com o espaço de fundo. Em um vai e vem frenético da câmera, são flagrados primeiro, no fundo da cena, oficiais subindo em um carro de bombeiros e, na imagem seguinte, uma aglomeração de homens no meio da rua. Entre estes indivíduos, é possível identificar Lula, com paletó nos ombros, de camisa branca aberta e fumando, mesmo que em breves instantes ao ser coberto e descoberto pelas cabeças dos policiais em primeiríssimo plano.

Seguem três planos também muito rápidos. No primeiro, a câmera faz um *zoom out* que começa focalizando a carabina nas mãos de um dos policiais de capacete. O segundo plano tem uma composição muito expressiva, pois começa com um cinegrafista empunhando uma câmera e um técnico de som com seu longo microfone direcional. Eles estão de costas para uma segunda câmera que os registra, bem próximos da mesma. À frente destes dois profissionais cinematográficos, no segundo plano da imagem, veem-se dois policiais, um ao lado do outro, muito próximos da dupla de filmagem, como se os estivessem impedindo de seguir em frente. Neste mesmo plano a câmera faz uma panorâmica para a direita e acaba por enquadrar um terceiro policial, que saca o seu cassetete no exato instante em que termina o plano. O terceiro plano mostra agora um policial de costas para a câmera que o filma em plano médio. Ele acena para que uma Chevrolet Veraneio da polícia poder passar livremente pela rua.

Este modelo de veículo ficou muito associado a repressão policial durante a ditadura militar, um ícone às avessas muito explorado pelo cinema e pela música. No cinema, lembro aqui a Veraneio usada pelos torturadores no filme *Pra frente Brasil*¹¹⁵ (1982) de Roberto Farias e na música, *Veraneio vascaína*,¹¹⁶ canção composta por Renato Russo para a banda Aborto Elétrico, cujo refrão diz:

Cuidado pessoal, aí vem vindo a veraneio

Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho

¹¹⁵ PRA FRENTE Brasil. Direção: Roberto Farias. Fotografia: Dib Lutfi. [S.l.]: Vídeo Clube do Brasil, 1982. 1 VHS (105 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil

¹¹⁶ O título da música se deve ao fato de o compositor associar as cores padronizadas do veículo policial com as cores do time carioca Vasco da Gama. Letra disponível em <<http://letras.mus.br/renato-russo/1092683/>>. Acesso em 17 dez. 2014.

Com números do lado

Dentro, dois ou três tarados

Assassinos armados, uniformizados

Veraneio Vascaína vem dobrando a esquina.

A construção de montagem de seis planos descrita acima, dura apenas 15seg, mas é o suficiente para informar visualmente ao espectador de que a força policial, sempre no primeiro plano das imagens, impede que a câmera cinematográfica se aproxime do prédio sede do sindicato e do próprio Lula. Veem-se duas forças em conflito, que poderiam ser sintetizadas por dois instrumentos de formato semelhante, mas que são as armas em lados opostos desta luta: o microfone direcional e o cassete policial. A mesma polícia que impede nossa observação (através do registro das câmeras e microfones) de alcançar Lula e o sindicato, é a mesma que deixa a *Veraneio vascaína* passar. Sobre estas imagens, o narrador Othon Bastos, em voz *over*, informa de maneira sucinta: “Março de 1979. Intervenção Federal no Sindicato dos Metalúrgicos”.

Da imagem da *Veraneio* atravessando a rua, o filme corta para outro plano bem mais longo, que dura aproximadamente 17seg, portanto, mais do que os seis planos anteriores somados. O plano começa fechado em um Chevrolet Opala negro que segue a mesma direção da *Veraneio* (continuidade de movimento construída pela montagem, como se um veículo continuasse o movimento do outro, conhecido como *match cut*,¹¹⁷ já que o primeiro veículo não aparece no plano mais longo). Muito rapidamente, vê-se que Lula está sentado no banco de trás do Opala, acompanhado de mais quatro pessoas a bordo. O carro se afasta da câmera que o filma, sendo seguido por outro Opala, da mesma cor, como provável escolta. Os dois carros transitam com dificuldade, pois várias pessoas, entre manifestantes, cinegrafistas, fotógrafos e técnicos de som invadem aquela rua de São Bernardo do Campo.

O comportamento do cinegrafista de *Linha de montagem* é muito expressivo neste plano específico. Quando não consegue mais seguir os dois carros, pois um técnico de som e um fotógrafo impedem seu caminho, o cinegrafista faz frenéticas panorâmicas de mais de 130°, perde a objetividade do plano, treme e enquadra indevidamente o asfalto da rua. É como se após Lula ter sido arrancado de cena pela

¹¹⁷ BROWN. *Op. cit.*, 2012, p. 100.

polícia, a câmera do filme se perde, não sabe para onde focalizar. É como se, na ausência do protagonista, tanto a realidade como o próprio filme entrassem no caos, o que só reafirma o grande destaque que é dado para o líder sindical, mesmo em sua ausência. Interessante notar que esta confusão do trabalho de câmera torna o momento bem expressivo, como se a câmera fosse contaminada pela manifestação desorganizada na rua, como se a câmera fosse mais um operário ali presente.

Por outro lado, por que não é dada, nesse momento, voz e destaque para os operários anônimos? Quais seriam seus pontos de vista da intervenção federal ao sindicato? Ao contrário, com o recolhimento forçado de Lula, parece que a câmera perde totalmente o rumo. A câmera não enquadra mais detidamente nenhum indivíduo ali presente. Através de um rosto anônimo focalizado, poder-se-ia ter uma expressão contundente de como aqueles eventos repercutiam no operário comum. Ao contrário disso, vê-se uma câmera frenética que não sabe para onde enquadrar quando Lula sai do seu campo visual.

A partir de um plano-detelhe de uma bomba de efeito moral soltando gás lacrimogêneo no meio do asfalto, o filme faz uma montagem de cenas de repressão policial aos manifestantes, primeiro nas ruas e depois no Paço Municipal de São Bernardo do Campo. Os planos continuam curtos em sua duração e a trilha sonora é caótica, partindo de gritos e assovios coletivos passando para vozes anônimas dizendo “Abaixo a repressão”, acompanhada pelo retorno da trilha sonora percussiva. Veem-se imagens de vários policiais, em uma abusiva desvantagem numérica, arrastando dois manifestantes, um após o outro para, justamente, o bagageiro, ou camburão, de uma Veraneio vermelha. Quando o segundo manifestante é colocado no compartimento traseiro do veículo, um dos policiais fecha o porta-malas, e, pela montagem sonora, o seu barulho encerra a música percussiva, como se calasse a trilha sonora com a prisão dos dois manifestantes.

No plano seguinte, há um plano mais longo com, aproximadamente, 11seg. Neste plano, a câmera tem uma leve instabilidade, por estar solta na mão do cinegrafista, embora seja uma imagem muito mais tranquila ao caos instaurado pela montagem que a precede, pois seu enquadramento pouco muda nesta imagem. Mas é uma tranquilidade ilusória como o próprio silêncio imposto pela ditadura militar à sociedade brasileira. Vê-se um grupo de anônimos parados no primeiro plano de imagem, um no canto esquerdo, enquanto os demais no canto direito. Todos eles estão de costas para câmera, observando o que acontece ao fundo da cena: uma fileira de

oitos policiais militares montados, cada um em seu cavalo, que se afastam pela rua. Um dos anônimos da direita se distrai desta cena e olha para câmera e surpreso com a presença da mesma, dá um passo para trás, para que a câmera capture a ação de fundo. Um único elemento sonoro aparece na cena: as suaves e cada vez distantes batidas dos cascos dos cavalos no asfalto.

É importante salientar aqui como as imagens e sons desta sequência, em pouco mais de um minuto e meio traduzem toda a virulência que o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e sua diretoria enfrentaram da ditadura militar, enquanto a voz de Othon só fala duas breves frases, informando sucintamente a intervenção federal, o local e a data do ocorrido. Mas a edição das imagens e sons deste expressivo momento do documentário, também diz muito sobre a própria relação dos realizadores de *Linha de montagem* (do momento da filmagem até a sua montagem audiovisual) com a repressão policial e Lula. A polícia não só recolhe Lula e a diretoria, como impede que imagens sejam feitas deles e do sindicato (Figura 21 e 22).

Figura 21 – Fotograma de *Linha de montagem*

Figura 22 – Fotograma de *Linha de montagem*

Registrar aquele momento, mesmo com todas as dificuldades e impedimentos, faz com que o fato não possa ser negado. Caso alguém desaparecesse nos porões da ditadura, aquele registro, com toda a força de sua precariedade, serviria de testemunho do ocorrido (Figura 23).

Figura 23 – Fotograma de *Linha de montagem*

O filme segue para um depoimento de Djalma de Souza Bom que diz que o movimento metalúrgico, por conta da intervenção federal, estava desarticulado e desmobilizado. Neste momento de sua fala, a montagem do filme corta para um plano geral, em *plongée*, de uma multidão de operários em uma assembleia sem a presença de Lula e da diretoria. Nenhuma imagem dos palanques, dos closes no rosto de quem fez os discursos. A câmera faz um movimento panorâmico para a direita e é possível perceber que muitas pessoas estavam lá. Para se proteger da chuva, a maioria dos presentes portavam guarda chuvas, o que faz com que aquela multidão fique ainda mais amorfa e inexpressiva naquela imagem tão distanciada. Djalma continua dizendo que “ninguém” das pessoas ali presentes estavam “sabendo o que fazer” até que “os companheiros começaram a gritar o nome do companheiro Lula, Lula, Lula, Lula” e Lula reassume a liderança do movimento, mesmo com a intervenção no sindicato.

Este, talvez, fosse outro momento do documentário em que pudesse assumir uma abordagem mais próxima de *Braços cruzados*, entrevistando os operários anônimos ali presentes. Ao invés disso, o filme materializa pela montagem o discurso do dirigente sindical de que sem Lula, a massa operária do ABC não saberia tomar uma atitude. Nada de rostos indignados, palavras de protesto ou mãos levantadas. Apenas de um bando de guarda chuvas amontoados. Tapajós pouco aproxima a sua câmera dos operários anônimos, ao contrário de Gervitz e Toledo.

A entrevista de Djalma termina quando se vê um plano-detelhe de um jornal com uma foto de Lula e com a manchete, em letras garrafais, “ELE VOLTOU”. É interessante analisar rapidamente a imagem impressa de Lula neste jornal: Lula discursa diante de uma multidão de espectadores a sua frente. Ele se encontra em um patamar elevado, e por estar próximo da câmera fotográfica, sua imagem está engrandecida. O enquadramento se equilibra entre Lula em destaque e a multidão de operários, pequenos em suas individualidades, mas incontáveis em seu grande número e aglomeração. Praticamente não há espaços vazios na foto (com exceção ao céu no canto esquerdo superior do quadro), só Lula e a multidão. Trata-se de um tipo de imagem icônica que será visto ao longo dos discursos de Lula durante todo o documentário e é por isso foi dado aqui o destaque a esta imagem, mesmo sendo tão rápida no filme, não tendo muito mais do que um segundo. A foto no jornal é, naturalmente, uma composição visual clássica (reproduzida para diversos líderes populares ao longo do século XX, entre eles o próprio Getúlio Vargas nas imagens do

DIP de *Braços cruzados...*) e, por isso mesmo, de forte apelo ao imaginário coletivo. Nenhum outro dirigente aparece na foto.

A duração da imagem seguinte é bem mais longa, com mais de trinta segundos. Mas o plano longo, em movimento, só confirma o que a fugidia imagem da foto do jornal prenuncia: a reafirmação de que Lula é o líder único e incontestado da massa operária. A imagem acontece no estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, que foi o principal palco para as assembleias do sindicato daquele período. A câmera que registra o plano está provavelmente no palanque onde ocorrerá o próximo comício, pois ela está ligeiramente acima do mar de cabeças de operários anônimos que ocupam completamente a base do enquadramento até o primeiro plano da cena. Bem mais ao fundo, em um patamar superior, veem-se dezenas de pessoas em um estreito corredor delimitado por um muro, que está atrás delas, e por um pequeno alambrado que as separam do mar de cabeças na base do enquadramento. (Figura 24).

Figura 24 – Fotograma de *Linha de montagem*

Lula se destaca nesta multidão, pois ele está em uma altura intermediária entre as duas aglomerações e está sendo carregado por algumas das pessoas da parte inferior da imagem. Este é um dos poucos momentos, durante todo o filme, que Lula está sorridente.

Na banda sonora, ouve-se a multidão repetir o nome do líder sindical e, batendo palmas, saudar sua presença. A câmera faz um *zoom out*, que revela que Lula está distante da mesma. Ao abrir o plano, o cinegrafista também demonstra que muito mais pessoas estão presentes no estádio. Nos braços do povo, Lula é carregado até se aproximar da câmera que capta as imagens que se veem. É feito um *zoom in*, focando o

quadro mais nele. Neste momento, Lula olha para a câmera e não é possível ter certeza se Lula sorri de alegria ou de constrangimento (Figura 25).

Figura 25 – Fotograma de *Linha de montagem*

Ele parece desconfortável tanto nesta imagem, como nas outras em que é, literalmente carregado pelos ombros do povo.

Quando Lula chega próximo da câmera que registra as imagens de *Linha de montagem*, o seu enquadramento revela outra câmera de cinema no canto esquerdo da imagem e uma câmera fotográfica no canto direito. Depois de policiais impedirem que as câmeras se aproximassem de Lula, na cena da intervenção do sindicato, o que se vê aqui é o sindicalista sendo carregado pelo povo para se reencontrar com as câmeras que o registram (Figura 26).

Figura 26 – Fotograma de *Linha de montagem*

Outro detalhe intrigante nesta imagem: mesmo sendo carregado, Lula não larga o cigarro na mão esquerda em nenhum momento e o leva até a boca no final do plano.

Por que ele não abandonou o cigarro diante tamanho júbilo por conta de seu retorno? Até que ponto ele estava à vontade na cena?

É interessante perceber que alguns operários que estão abaixo de Lula também olham diretamente para a lente da câmera, desde o começo do plano. Para quem trabalha com documentário sabe que tentar dirigir e encenar com pessoas do mundo real geralmente provoca uma irresistível vontade nelas de olharem para lente da câmera. Esta situação atemporal e universal aconteceu desde o que é considerado o primeiro filme encenado da História do Cinema, *L'arrouser arrosé* (1895) dos irmãos Lumière, quando no final do plano, o garoto que pisou na mangueira do jardineiro, olha para a câmera um pouco antes de sair do quadro (Figura 27).

Figura 27 – Fotograma de *L'arrouser arrosé*

Até que ponto a cena de Lula carregado pelos operários não foi combinada antes de sua filmagem?

Está fora de questão duvidar da autenticidade do entusiasmo dos operários com Lula neste plano. O silêncio fascinado das multidões que lotaram aquele estádio durante os discursos do sindicalista é uma prova da sua verdadeira liderança, que é reiteradamente confirmada em diversos registros audiovisuais daquela época. O que eu quero questionar aqui, é se o fascínio que o carisma de Lula provoca nos realizadores deste e de outros filmes, não os impede de compreender de uma forma mais profunda e complexa a figura pública brasileira mais importante das últimas décadas. Se a cena de Lula sendo carregado pelos ombros da multidão foi pedida (não importa se foi pela equipe do filme ou pela diretoria do sindicato) para ser feita assim para as câmeras, por mais que os operários tenham feito de bom grado, esta literalização visual do “Líder ou

herói sendo carregado nos ombros do povo” reduz a dimensão de Lula como personagem real, e talvez esteja aí o motivo do desconforto dele nestas cenas. Ainda nos dez minutos iniciais de *Linha de montagem*, o filme reitera com vários recursos de narrativa cinematográfica que Lula é o protagonista incontestável do processo histórico em que atua.

Naquele mesmo dia, o discurso de Lula demonstra toda a sua indignação em relação ao que aconteceu com o sindicato “(...) que sempre foi livre e nós vimos nessa semana o sindicato tomado por cachorros policiais”. Lula pede um voto de confiança a sua diretoria e a resposta é contundente: um mar de mãos para cima, a evocação de seu nome insistentemente e Lula sendo carregado novamente pela multidão. O líder não está mais sorridente, seu semblante agora está muito mais preocupado. Os metalúrgicos param a greve temporariamente e, sem poder voltar para a sua sede, o sindicato passa a se reorganizar nos fundos da igreja matriz de São Bernardo. Uma trégua de 45 dias de interrupção da greve é feita. Em primeiro de maio de 1979, o sindicato promove uma série de eventos para mostrar que, mesmo com a intervenção federal, ele continua com a sua capacidade de mobilização e de chamar a atenção da sociedade.

Há agora um discurso de Mauro Mançani em reunião com operários no interior da Igreja, logo seguido de um depoimento, para a câmera, de Silas Aparecido dos Santos na frente de uma entrada de acesso da fábrica Mercedes-Benz. Os dois eram diretores do sindicato e ambos, em suas falas, salientaram a importância do movimento sindical continuar a sua luta mesmo que a diretoria da entidade esteja na ilegalidade ou até mesmo presa. Este é um bom momento para verificar certo descompasso entre o que é dito e o que é mostrado pela montagem. Vê-se tanto nesta parte do filme, como no restante, a fala dos dirigentes do sindicato dominar a narrativa, pouco espaço é dado para a fala do operário comum. Dentro da igreja, um senhor calvo chega a esboçar a resposta a uma pergunta de Mauro, mas depois de duas curtas frases do operário, Mauro continua o seu discurso. No último plano do interior da igreja, vê-se a imagem de outro operário levantando a mão em silêncio, possivelmente para pedir a palavra. Mas não se sabe o que disse naquela ocasião, pois a montagem já corta para cena com Silas na Mercedes. O filme até agora não deu oportunidade para os operários falarem, somente aos sindicalistas, entrando em contradição ao que os dois dirigentes discursaram aqui. Em outras palavras, o que se vê é um discurso audiovisual reiterativo da importância da liderança de Lula e o sindicato, pois sem eles, como Djalma fala em outro momento, “ninguém” sabe o que fazer.

Em uma observação muito precisa, Krishna Gomes Tavares comenta sobre a dependência que a narrativa cinematográfica que o documentário de Tapajós tem em relação a Lula:

*(...) 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 do líder.*¹¹⁸

Em entrevista, Lula diz que o primeiro de maio de 1979 foi um dos mais importantes ocorridos nos últimos dezessete anos do Brasil,¹¹⁹ pois o movimento sindical conquistou a solidariedade de várias outras categorias como intelectuais e estudantes que compareceram nos eventos organizados pelo sindicato para aquela data.

No que tange sua linguagem audiovisual, o documentário traduz este movimento ao som da música “Cio da Terra” de Chico Buarque e Milton Nascimento, com uma montagem de imagens de uma grande concentração de pessoas caminhando para um evento daquele dia do trabalho. Pelas ruas, muitas faixas são carregadas com palavras de ordem como “Abaixo a ditadura”, “Somos muito unidos, somos fortes”, “Por um governo dos trabalhadores” ou “Por um sindicalismo livre”, além de faixas que apontam o apoio de outras categorias como Metroviários, Médicos Residentes e Gráficos. A câmera do filme está solta pelas ruas, se embrenhando no movimento daqueles manifestantes, passando por debaixo das faixas em uma liberdade de movimento que é pouco vista no filme. A montagem, ainda embalada pela música, mostra que aquelas pessoas, com seus cartazes e faixas, chegam até o estádio da Vila Euclides e vão progressivamente enchendo o lugar.

Em outro momento de absoluto sincronismo da música com as imagens, *Cio da Terra*¹²⁰ acaba justamente no último plano desta sequência. Nesta imagem, vê-se o estádio completamente lotado com a multidão e seus cartazes, mas o que é mais intrigante nela é que se trata de um plano geral e frontal daquele grande público e

¹¹⁸ TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação (Mestrado em Cinema) – São Paulo: Escola de Comunicações e Artes-USP, 2011, p. 123.

¹¹⁹ Pelo enquadramento, fundo e roupa do entrevistado, podemos perceber que este depoimento faz parte da mesma entrevista que Lula concede no começo do filme, que foi feita em julho de 1981, isto é, 17 anos após o golpe militar de 1964. Portanto, o que Lula quer dizer é que os eventos daquele dia foram um dos mais importantes desde o começo da ditadura militar.

¹²⁰ CIO da terra. Composição: Milton Nascimento e Chico Buarque. Gravadora: Universal. Selo: Philips, 1977.

parece que estão a olhar para câmara. O motivo desta impressão que a imagem provoca é porque o público ali presente estava à espera de algo que iria acontecer no palanque, justamente onde a câmara se encontrava durante a filmagem daquele plano específico. E é em cima do palanque que a câmara de *Linha de montagem* se mantém durante a maior parte dos registros dos comícios e eventos públicos promovidos pelo sindicato ao longo de todo o filme. Os planos mais fechados da plateia nos discursos, principalmente de Lula, em sua grande maioria são filmados com teleobjetivas, com a câmara posicionada no palanque e, desta forma, o filme tem um registro constante de proximidade com a diretoria do sindicato, mas de poucos momentos de aproximação do operário anônimo.

Como já disse, este é um dos poucos momentos em que a câmara se liberta de sua posição em cima do palanque e anda livremente junto com os operários anônimos (Figura 28), algo que é muito constante na câmara *cinemanovista* da Aloysio Raolino em *Braços cruzados, máquinas paradas*.

A montagem de Gervitz ao som de *Cio da terra* parece aqui resgatar um pouco o espírito de seu filme com Toledo, até que, com o final da música, a câmara retorne para o seu ponto de vista predominante em *Linha de montagem*, que é a do dirigente no alto do palanque, tendo a massa trabalhadora como plateia (Figura 29).

Figura 28 – Fotograma de *Linha de montagem*

Figura 29 – Fotograma de *Linha de montagem*

Na noite daquela data, é feito um show promovido pelo sindicato, que começa com a boas vindas do então prefeito de São Bernardo do Campo, Tito Costa. Além da autoridade máxima do município, percebe-se a solidariedade da sociedade comentada por Lula com a presença de várias personalidades famosas, começando pela apresentação feita pela atriz Bete Mendes¹²¹ e a performance musical de vários artistas famosos como Elis Regina, João Bosco, Bete Carvalho, Dominginhos e Raimundo Fagner. Neste momento, o filme assume um paralelismo narrativo que intercala as imagens e as músicas do show, com primeiro um jogo em um campo de futebol e depois com as imagens do trabalho do sindicato nos fundos da Igreja Matriz e a impressão e distribuição de um jornal do sindicato.

Na cena do campo de futebol, vê-se o depoimento de um dos jogadores. Ele está na beira do campo, com seu uniforme de futebolista e seu cabelo afro, estilo *black power*. Este depoente fala que aquele jogo estava sendo feito como uma confraternização para chamar a atenção dos trabalhadores para a formação do fundo de greve. É interessante notar que este depoente não é identificado. Não dá para saber se este entrevistado é, ou não, um dirigente do sindicato, o filme não fornece elementos para chegar a uma confirmação desta informação. Se não era, seria o primeiro depoente a ter destaque no filme que não participava da estrutura política e organizacional do sindicato. Mas o seu depoimento, muito bem articulado, que fala em “nós” ao se referir

¹²¹ É importante notar que Bete Mendes, artista com atuação engajada politicamente nos anos de 1980, tem papel de destaque no filme *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman, que abordou na ficção a questão do movimento operário e as greves. ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1981. 1 DVD (120 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

a quem organizou aquele jogo, o que me leva a crer que ele fazia parte da estrutura do sindicato.

As cenas do jogo começam embaladas pela música alegre da sanfona de Dominginhos e termina com a imagem do depoente voltando ao campo para continuar a sua participação no jogo ao som de Fagner. As imagens do show continuam com outros músicos e o paralelismo é dominado pelo show e a preparação e distribuição dos jornais do sindicato. A última imagem daquele show termina com Lula chamando Djalma de Souza Bom que, como já sabemos, é um dos sindicalistas de maior destaque no filme, e começa a cantar nas imagens do show a música “Rosa” de Pixinguinha e Otávio de Souza, enquanto pilhas de jornais do sindicato são levadas por um caminhão para os portões de uma fábrica. A delicada música persiste mais um tempo nestas imagens, diurnas, da distribuição do jornal, quando ela é interrompida, pela voz, mais uma vez de Djalma, mas agora tendo o dirigente sindical na frente da fábrica da Mercedes-Benz distribuindo os jornais para operários que chegam na montadora.

Esta montagem de dois instantes da voz de Djalma é um dos poucos momentos de montagem de contrastes, que tanto aparece em *Braços cruzados*. Veem-se dois momentos de uma mesma voz do sindicalista, uma primeira lírica que é seguida por outra incisiva e combativa. Na porta da fábrica, Djalma diz para os trabalhadores que recebem os jornais: “Não dá moleza para a Mercedes no que tá a fim de explorar. E eu sei melhor do que vocês, que eu trabalho aí quinze anos. Em quinze anos de serviço eu não consegui nem fazer minha casa.”

Djalma pergunta para um grupo de operários anônimos se algo acontecesse com o Lula, o que eles deveriam fazer. Os trabalhadores respondem que entrariam em paralisação. Visualmente, este momento aparece mais com as interações entre os anônimos e os sindicalistas em *Braços cruzados*, mas a postura de Djalma aqui é muito mais incisiva e doutrinária, checando se os operários repetem o que o sindicato quer deles ouvir, não há aqui um verdadeiro debate entre estes dois lados do sindicalismo.

Por meio de legendas, sobre um fundo escuro, o filme informa que uma trégua de 45 dias sem greves e sem demissões entre o sindicato o patronato é quebrada pela Equipamentos Villares no dia 27 de abril de 1979, quando demite 308 funcionários, o que leva a uma nova greve. Nesse contexto ainda de intervenção no sindicato e greves não só por aumentos salariais, mas também pela volta da diretoria ao sindicato, há um

dos momentos mais ricos do filme, em que o discurso da diretoria é deixado um pouco de lado e a voz de anônimos, surpreendentemente domina a narrativa do filme.

Depois das legendas informativas, vê-se uma cena em uma rua de acesso para uma fábrica, um operário anônimo, apoiado pelo lado de fora de um carro de outro operário, tenta convencer o colega, que está ao volante, de não dirigir o seu carro até o trabalho, para que, assim, o último participe da paralisação. O operário, que convence o colega a não ir ao trabalho nesta cena, está de boina, possui um bigode longo e terá um bom destaque nesta altura do filme, mesmo que em momento nenhum ele tenha o seu nome identificado. É perceptível que ele tem um papel de liderança naquele piquete na porta de fábrica, mas o filme não informa se ele é, efetivamente, um sindicalista. O filme leva a crer que se trata de um operário ativo na luta sindical, mesmo que não seja, necessariamente, funcionário ou membro da diretoria do sindicato.

Para facilitar a sua identificação neste texto, será chamado de operário de boina daqui para a frente. Ele impede que outros operários entrem na fábrica, mantendo o piquete, até que dá uma entrevista para a câmera. Ele se refere para os que estão assistindo aquele filme, avisando que aquele não era um “movimento político para quem quer que seja” e que não tem “caráter subversivo”, mas sim apenas “reivindicatório”. Esta mensagem revela bastante o espírito político do regime ditatorial militar que detinha o monopólio do poder, admitindo somente o bipartidarismo entre a Arena (partido do regime) e o MDB (único partido de oposição permitido). Qualquer grupo que almejasse uma participação no cenário político nacional, poderia ser visto como subversivo ao regime, por este motivo a preocupação do operário de boina em dar o seu recado para quem assiste o filme.

Depois do depoimento, vê-se um grupo de meia dúzia, aproximadamente, de operários discutindo no meio da rua. A câmera sai do seu registro de depoimentos e de discursos, adotado até então durante todo o filme, e passa a ter uma postura mais observativa, flagrando o conflito daquele grupo. A naturalidade da cena é rara durante todo o filme, pois os dois operários estão em uma discussão tão acalorada que ignoram a presença da câmera, que mais solta, acompanha de perto o que desenrola diante dela. Um operário mais velho, de cabelos grisalhos, diz que os operários que pararem naquele momento serão demitidos com justa causa. O operário de boina e outro, que só aparece de costas para câmera, tentam convencê-lo a participar da greve, argumentando que o ministro do trabalho tinha determinado que não haveriam

demissões por 120 dias, o que não foi cumprido pela Villares. Mesmo parecendo contrariado, logo não completamente convencido, o velho operário vai embora e não fura a greve, o que é comemorado pelo *operário de boina* com um gesto de esfregar as suas próprias mãos diante da câmera. É interessante notar em um momento como este que o filme poderia se permitir a um registro menos oficial da diretoria do sindicato e mesmo assim, conseguir atingir os seus propósitos como divulgação da entidade sindical. Ao mostrar o senhor discordando da greve, defendida pelo sindicato, o filme mostra que não, necessariamente, todos os operários do ABC concordavam as posições do sindicato, o que não transparece nas cenas impactantes do estádio da Vila Euclides lotados, onde parece que todos tinham uma única voz e opinião.

O filme continua em seu registro mais observacional, ao mostrar as conversas entre grupos de operários espalhados pelas ruas nos arredores da fábrica Villares. A proximidade destas ruas com a indústria é construída no filme pela montagem e não pelos enquadramentos. Não se vê em uma mesma imagem a fábrica e episódios envolvendo os operários em greve.

A montagem dá conta desta espacialização geográfica da ação quando corta para uma imagem da fachada da fábrica, acompanhada do som da sirene do que seria o começo da jornada de trabalho daquele dia. O som continua no plano seguinte, em que se veem os operários espalhados pelas ruas e a presença de policiais entre eles. Desta forma, o som da sirene estaria sendo ouvido pelos operários em cena, por estarem próximos do seu trabalho, mesmo que seja bem provável que a sirene não estava tocando quando aquele plano específico da rua foi registrado. Mas o som da sirene persiste e só extingue em um terceiro plano, que começa fechado em um policial e é feito um *zoom out* mostrando outros policiais e veículo Chevrolet Veraneio. De uma função didática de localização espacial, este som, oriundo da fábrica, passa a ter uma função também dramática e simbólica, pois associada à imagem só contendo policiais em cena, faz lembrar do som da sirene de carros de polícia. E neste que é um dos momentos mais tensos do filme, a polícia tem uma presença muito ameaçadora, pois não está ali para proteger cidadãos, mas sim para observá-los e se julgar necessário, prende-los. Um anônimo depoente explica para a câmera que os policiais ali presentes estavam oferecendo garantias para os operários que quisessem trabalhar e furar a greve.

A câmera assume uma postura mais observacional ao flagrar um grupo de operários conversando no portão da casa de um deles. O dono da casa, que é chamado

por um colega de “Baiano” defende a greve, pois se trata de uma luta “justa e bonita” . Como eles iriam encarar os filhos se abandonassem aquela causa por melhores condições de salário? Baiano pergunta aos seus colegas. Enquanto vários outros operários ouvem a defesa de Baiano da greve, um policial, em silêncio, o observa. Vê-se o microfonista da equipe de filmagem apontado o microfone para Baiano, que consegue ser o centro das atenções não só dos colegas, mas também domina a própria cena do filme. O policial se aproxima de Baiano e pergunta se ele mora naquela casa e o operário responde afirmativamente. O policial pede os documentos de Baiano e, sem explicar nada, leva um deles embora. Baiano diz para alguém da equipe do filme que policial levou o seu documento de identidade. A voz do operário está nitidamente tensa. A câmera flagra outras cenas, vê-se que os policiais conseguem fazer aqueles operários dispersarem da frente do portão da casa de Baiano. Um dos policiais anda lentamente atrás de dois operários, como se estivesse os seguindo, o que faz com que eles se afastem dali. Outro policial coloca a mão no ombro de outro operário e o faz sair dali também, não sem antes tira a mão daquele ombro e bater uma palma bastante forte atrás do operário, som, diga-se de passagem, que tem forte poder expressivo e ameaçador na cena, pois a mesma não tem música ou depoimentos na sua banda sonora. Em outros planos, vê-se Baiano conversando com os policiais, principalmente com o que levou sua identidade. Não consegue-se ouvir o que este policial diz, pois a situação acontece distante da equipe de som e da câmera, mas vê-se este agente do estado falando com Baiano com o dedo em riste. A polícia vai embora e o filme não informa o que aconteceu com Baiano e com os seus documentos. Também ficamos sem saber o que o policial disse para aquele pobre operário.

Mas, talvez por causa, justamente, de todas as lacunas que a sequência deixa para nós, espectadores, que faz com ela seja tão forte e perturbadora. Poucos registros documentais desta época transmitem tão bem o clima paranoico de constante ameaça que as forças de repressão lançavam sobre o cidadão comum. Passados mais de 35 anos, o fato de não saber o que exatamente aconteceu ali, só reaviva em nós este clima de suspeita e insegurança. Será que Baiano foi preso? Não há como saber através somente da narrativa do filme. Em um filme em que as falas, sejam dos discursos ou dos depoimentos, têm tanto peso, esta admirável sequência tem a força de fazer com que as novas gerações entendam, emocionalmente, pelo o que não é dito ou pelo o que não é ouvido, o terror que o Estado arbitrário lançava contra a sociedade daquele período.

Em outro lugar, vê-se uma grande aglomeração de operários que ouvem Nelson Campanholo, diretor do sindicato, reclamar dos operários que furaram a greve. Trata-se de uma rápida cena, que não chamaria muito a atenção, a não ser pelo fato de que Lula, ao lado de Nelson, está em silêncio ouvindo o seu colega de sindicato. É o único momento, em todo o filme, em que Lula não domina a cena quando aparece e, em vez de ser o ponto de atenção do grupo, é apenas mais um dos ouvintes.

Sob uma música melancólica, veem-se imagens de operários voltando a trabalhar na Villares. A voz de Othon informa que a greve se dispersou depois de três dias e os 308 operários não foram readmitidos.

O depoimento seguinte destoa de todo o resto do filme. Vê-se o operário anônimo de boina, que estava fazendo piquete na sequência anterior, dando um depoimento do lado de fora da Igreja Matriz de São Bernardo. A câmera não é estática, ao contrário da grande maioria das entrevistas do filme, ela recua à medida que o operário anda durante a fala. O operário anônimo responsabiliza o fracasso da greve à falta de politização da categoria. Diz que vai às assembleias do sindicato, mas que os colegas que o acompanham não entendem o que é discutido, pois muitos seriam mal informados e acomodados. No final do depoimento diz: “Eu, por exemplo, por que que eu estou nessa, vamos dizer, briga aí? Porque estou consciente do que estou fazendo. Porque estou tratando dos meus direitos”. Seu discurso é diferente dos outros sindicalistas, pois ele expõe a importância de sua participação no movimento operário para a defesa dos seus próprios direitos e não em nome da categoria, retórica que acompanha todas as argumentações e discursos dos sindicalistas. Esses operários anônimos acabam servindo, no filme, para mostrar a importância do ativismo sindical para o operário comum, através do ponto de vista de um deles. E acaba-se sua participação no filme, sem sabermos seu nome e profissão.

Como se pode ver, neste momento de impasse do sindicato, resultado da intervenção e do posterior fracasso da greve na Villares, o filme desloca o seu eixo discursivo da voz da diretoria do sindicato, para uma polifonia maior das vozes dos operários comuns e o filme ganha em sua observação daquela realidade, fugindo um pouco do tom mais propagandístico da estrutura política do sindicato. Em uma assembleia no interior da Igreja Matriz, por exemplo, vê-se Wilson Fernando da Silva dizendo que quando houve a intervenção federal, ninguém estava devidamente preparado para a situação, nem a categoria, o sindicato e o próprio Lula, nas palavras do operário. Quando Mauro Mançani, que era diretor do sindicato, fala da importância

da comissão de greve dentro de cada fábrica, Wilson discorda, pois estas comissões seriam possíveis em grandes fábricas. Mas Wilson questiona a viabilidade dessas comissões em pequenas fábricas, com apenas 10 operários. Neste momento, vê-se o livre debate de ideias em que o contraditório surge da exposição de diferentes pontos de vistas.

3.4 IMPASSE ENTRE LULA E OS METALÚRGICOS

Aqui cabe refletir sobre o momento de maior conflito que Lula enfrenta em *Linha de montagem*: em um dos discursos apresentados no filme, diante de uma multidão de metalúrgicos na Vila Euclides, rodeado de câmeras (sejam de cinema, vídeo ou fotográficas) e microfones, Lula pede para que os operários não façam greve na segunda-feira seguinte, mesmo que o acordo que ele mesmo tinha anunciado na TV anteriormente não era um bom acordo. Quando Lula diz que “Uma greve amanhã (...) representa uma derrota da classe trabalhadora”, pela primeira vez e única, em todos os comícios presentes no filme, a multidão não demonstra apoio às palavras de Lula, chegando até a esboçar uma vaia. No discurso, Lula deixa claro que um recuo estratégico era importante para o movimento grevista naquele momento, para que a repressão da ditadura não chegasse ao ponto de o sindicato não ter nem estádio e igreja para se organizar. O recuo também é para a volta da diretoria do sindicato, que estava sob intervenção federal. Ao terminar o discurso, Lula pede que aqueles que derem um voto de confiança a sua diretoria levantem as mãos. A maioria levanta, mas sem o entusiasmo dos outros comícios. Alguns esboçam um acanhado e breve “Lula, Lula, Lula”, que logo não é respondido pela restante da multidão.

Durante o discurso de Lula, existe um *insert* da imagem de uma faixa no meio da multidão que merece destaque. Nesta faixa, vê-se na sua extremidade esquerda a reprodução de um desenho icônico de Jesus Cristo e no canto direito, vê-se o desenho do perfil de Lula, com seu nome escrito no ombro, para que não haja dúvidas. No centro da faixa, lê-se no topo os dizeres: “A união faz o progresso e nós somos unidos...” e, logo abaixo, “Eles representam o povo e nunca serão esquecidos”. Não deixa de ser intrigante, justamente em um documentário feito sob encomenda do sindicato, esta imagem apareça justamente no instante em que as palavras de Lula não têm a adesão entusiasmada e imediata da categoria. Em outro contexto da montagem

do filme de Tapajós, esta faixa poderia ser usada como uma explícita santificação de Lula.

Este contexto diferente, na verdade, existe em outro filme sobre o mesmo tema: *ABC da greve* (1989), cujo crédito de direção é de Leon Hirszman.¹²² A mesma faixa associando Jesus e Lula, aparece em discurso anterior de Lula, antes da intervenção, quando ele termina carregado pelo povo. Logo no filme de Hirszman, a faixa é vista em um momento de exaltação a liderança de Lula, enquanto no filme *Linha de montagem* a faixa aparece no momento de maior conflito da categoria com o seu líder.

Gostaria de lembrar aqui a história contada por Carlo Ginzburg¹²³ sobre o clérigo medieval Bernard d' Angers, que acreditava que a estátua de uma santa (*Majestas sancte Fidis*, ou “majestade de santa Fé”) deveria servir como lembrança da existência da santa já morta, enquanto os aldeões de Conques idolatravam a estátua como sendo a própria santa presente.

Nas referidas imagens da faixa presentes nos dois filmes, é curioso ver a associação de um mito religioso incorpóreo como Jesus Cristo, cuja existência histórica é até hoje discutida, com Lula, uma pessoa que estava presente em carne e osso, discursando diante dos metalúrgicos que seguravam aquela faixa. A fronteira entre a representação do mito e a realidade presente também é aqui embaralhada. Será que, para os criadores desta faixa, a figura de Jesus era tão presente como a de Lula? Ou será que Lula era tão mítico como Jesus? No caso de *ABC da greve*, a inserção da imagem desta faixa na montagem do filme reforça explicitamente a adesão do filme a esta aproximação positiva da figura de Lula com Jesus, enquanto no caso do filme de Tapajós, o uso da imagem da faixa parece um pouco mais cautelosa, com o cuidado de não aderir a uma mitificação tão explícita de Lula.

Arriscarei aqui duas interpretações possíveis sobre esta escolha de montagem de Roberto Gervitz no filme de Renato Tapajós. Uma primeira seria que este era o

¹²² Esta reserva em relação ao crédito de direção a Leon Hirszman se deve ao fato de o filme ter sido montado após a morte do cineasta. Fica difícil, neste caso, avaliar a autoria. Por mais que se possa dizer que um documentário seja uma obra de criatividade coletiva, o diretor deve ser quem se responsabiliza pela versão final do mesmo, o que Hirszman não teve a oportunidade de fazer. Por exemplo, a última imagem de *ABC da greve* é um plano, sem cortes, focando um operário compenetrado no trabalho. Depois de um longo momento ignorando a câmera, o operário acaba fitando-a de forma expressiva. Um plano muito semelhante pode ser encontrado no documentário *Chapeleiros* (1983), dirigido por Adrian Cooper, cinegrafista e montador de, justamente, *ABC da Greve*. CHAPELEIROS. Direção: 1983 Adrian Cooper. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1983. 1 DVD (25 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

¹²³ GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 97.

único momento do filme em que a imagem da faixa não teria um apelo messiânico mais óbvio à figura de Lula. Uma segunda hipótese, que não exclui necessariamente a primeira, Lula estaria partindo para o sacrifício (como a crucificação de Jesus), em nome de um bem maior, mesmo que não fosse compreendido, naquele momento, por quem ele lutava a favor. De qualquer forma, a imagem da faixa tem uma ambiguidade muito mais rica em *Linha de montagem* do que em *ABC da greve*.

Após este polêmico discurso, o filme de Tapajós mostra uma entrevista de Keiji Kanashiro, que é creditado, com uma legenda, como funcionário da Mercedes-Benz e não como liderança sindical, o que o torna uma exceção dentro do elenco de depoentes ao longo do filme. E por que alguém fora da administração do sindicato fala neste momento? Para, justamente, representar a voz do operário descontente com a posição do sindicato. Kanashiro diz que ficou revoltado com o acordo e abandonou o comício antes de seu término, pois ele “achava naquela ocasião que, mais uma vez, a categoria havia sido traída”. Pelo depoimento deste metalúrgico, pode-se perceber que foi em 1981 e, passados dois anos após o acordo, Kanashiro diz que acreditava que aquela foi a melhor decisão, pois o sindicato precisava criar uma estrutura mais organizada, com o sindicato sem intervenção e com o fundo de greve. Desta forma, apesar daquele conflito entre parte da categoria e o sindicato, o filme acaba por reafirmar, passados dois anos de que o sindicato estava com a razão naquele momento. Enquanto o funcionário da Mercedes-Benz termina seu depoimento, a montagem do filme intercala com imagens de Lula saindo do mesmo comício. Ao contrário da sequência de discursos anteriores de Lula, ele não é carregado pelos operários. O líder sindical está a pé e seu semblante é, visivelmente, de preocupação. Não ouvimos, na banda sonora, seu nome ser chamado, como das outras vezes.

Na sequência seguinte, vê-se Lula e os metalúrgicos voltando a sede do sindicato, em São Bernardo. A narração de Othon informa que no dia 15 de maio, a intervenção do sindicato é suspensa e que onze dias depois, é feita uma assembleia. No interior da sede do sindicato, Lula faz um discurso emocionado, submete a diretoria escolhida por ele a vontade da assembleia, e seja destituída, caso tenha falhado alguma vez na confiança da categoria. O final desta cena deixa entender, com o choro de Lula e o som de palmas e de palavras de apoio, que a legitimidade representativa daquela diretoria continuou de pé.

Na entrevista seguinte de Lula, que começa com ele mesmo batendo a claquete do filme. Ao fazer este gesto ele diz “Depoimento, plano 3, segunda”. Ao focar na

palavra “segunda” dita por Lula, vê-se que provavelmente se referia à segunda vez que falaria o mesmo conteúdo. A naturalidade com que Lula faz a claquete, e a evidência de que pode repetir um mesmo depoimento serenamente, é um detalhe reflexivo do filme, mas não deixa de ser intrigante o fato de a montagem de um filme de encomenda do sindicato ter deixado passar esse momento de bastidores que antecede o depoimento do seu presidente. O que leva a crer esse importante detalhe? Que Lula tem controle sobre a imagem que é registrada dele e, dessa forma, ele pode repetir suas declarações quantas vezes forem necessárias? Se isto for verdade, e parece que sim, Lula não dá um depoimento para a câmera e sim faz um discurso pronto e pensado. Portanto quando a montagem mostra a claquete, do que seria a segunda vez que ele fala do mesmo conteúdo, o filme evidencia este caráter discursivo do seu desempenho diante da câmera (Figura 30).

Figura 30 – Fotograma de *Linha de montagem*

Na fala, o líder metalúrgico reflete que aquele foi um momento importante de maior estruturação do movimento operário, pois a partir dele a categoria se organizou para que pudesse funcionar, mesmo no caso de intervenções futuras ao sindicato, com soluções tais como o Fundo de Greve, assembleias nas portas de fábricas, assembleias de bairros, e um maior diálogo com as comunidades de base.

O filme continua com assembleias e comícios do ano de 1980. A narrativa audiovisual do filme intercala discursos em portas de fábricas, discursos no estádio da Vila Euclides com imagens de caminhões do exército e soldados nas portas de fábricas. Ao som instrumental da música tema do filme, mulheres distribuem panfletos em portas de casas, de onde também são recolhidos alimentos. Com sacolas de feiras,

voluntários levam estes mantimentos que são estocados em um armazém. Visualmente, tem-se a confirmação do depoimento anterior de Lula, salientando o fortalecimento da relação do sindicato com as comunidades de base.

As greves de 1980 culminam em nova intervenção federal e na prisão de Lula e da diretoria do sindicato. Mas as greves continuaram, assim como os comícios no estádio da Vila Euclides. Através de um depoimento de Keiji Kanashiro, fica-se sabendo que as manifestações no estádio da Vila Euclides e no Paço Municipal também foram proibidas e que mesmo, com um espaço reduzido para a multidão, os metalúrgicos continuaram suas manifestações na frente da Igreja Matriz. Esta situação descrita por Kanashiro é traduzida de forma expressiva por sons e imagens antes de seu depoimento. A câmera faz um movimento panorâmico sobre a paisagem de São Bernardo. Em um primeiro instante, reina um silêncio sobre a imagem da cidade. Sem cortes, a câmera continua seu movimento até enquadrar a Igreja Matriz, que tem, a sua frente, uma expressiva multidão aglomerada.

Na banda sonora do filme, o silêncio começa a ser quebrado pela voz da multidão gritando repetidamente o nome Lula. Esse som ganha cada vez mais volume, até que a montagem de imagens corta para planos de mãos para cima da multidão, aglomerada ali no dia 1 de maio de 1980. Mesmo Lula estando preso e ausente, o filme constrói, em suas imagens e sons, a impressão nos espectadores do filme de que o nome de Lula, clamado pela multidão, continua vivo como representação da luta dos metalúrgicos contra o silêncio imposto pela ditadura à sociedade.

3.5 MOVIMENTO OPERÁRIO NO PALANQUE

Em *Linha de montagem* tem-se um retrato focado em uma classe social, os metalúrgicos, a partir de um cineasta que mantinha ligação profunda com o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, tanto que, antes deste longa-metragem, Tapajós já havia realizado diversos curtas para o mesmo sindicato.

Por ser um filme militante, engajado em expor as conquistas e lutas daquela classe trabalhadora, *Linha de montagem* não oferece um olhar externo isento o suficiente para enxergar as contradições do modelo de desenvolvimento econômico e social da moderna sociedade industrial brasileira: cartelismo das montadoras de

automóveis; poluição e saturação de uma malha rodoviária priorizada em detrimento das linhas de trem ou transporte fluvial; o sucateamento do transporte coletivo nas grandes cidades, que privilegiaram o transporte individual.

Não há quase contato com as experiências mais pessoais dos personagens retratados por Tapajós. Cada entrevistado, com destaque para Lula, por ser dirigente do sindicato em filme financiado pelo mesmo, pouco conta sobre aspirações ou dramas pessoais. O tom das entrevistas, quase sempre, é de falar em nome da categoria profissional que representam. Uma rara exceção é a entrevista de Keiji Kanashiro, que demonstra decepção em relação ao comício de Lula que pediu para que os metalúrgicos saíssem da greve.

Tapajós desenvolveu uma narrativa documental que afina o olhar com o ponto de vista da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC daquele momento, tendo Lula como protagonista pleno do processo histórico retratado. Abordagem que não poderia ser mais diferente da de *Braços cruzados, máquinas paradas*, que se alinha com um grupo de oposição do Sindicato Metalúrgicos de São Paulo e desta forma, faz um retrato de fora para dentro, navegando na periferia da estrutura sindical.

Muito diferente de *Linha de montagem*, pois a câmera sobe nos palanques montados pelo sindicato com planos mais próximos do sindicalista que discursa, enquanto o restante dos operários é visto em planos gerais, evidenciando, muitas vezes uma coreografia das massas. Outra diferença fundamental entre os dois filmes é que *Braços cruzados* expõe uma categoria que está começando a se organizar, mas ainda sem saber ao certo o tamanho de sua própria força na sociedade, enquanto em *Linha de montagem*, a categoria retratada já tem plena consciência de seu poder e alcance. A grande força dos metalúrgicos do ABC demonstrada em *Linha de montagem* foi perceber que se eles parassem seu trabalho, mais de 10% do produto nacional bruto seria comprometido. Mas se Roberto Gervitz e Sérgio acabam por se aproximar muito mais, tanto pela câmera, como pelas entrevistas, do metalúrgico anônimo, o filme de Tapajós faz mais um retrato da diretoria do sindicato.

Dentro desse recorde político-ideológico, é natural que o último depoimento de *Linha de montagem* seja do então presidente do sindicato, Luis Inácio Lula da Silva. Neste depoimento, de extraordinária importância histórica, Lula assume para si o papel de protagonista não só daquele processo social retratado no filme, mas também a promessa de uma transformação que transcenderiam os limites da política sindical. É da boca do próprio Lula, em 1983, que ele diz que quando o questionavam sobre a

razão de trocar a liderança do Sindicato dos Metalúrgicos para a formação de um partido político (o Partido dos Trabalhadores), ele respondia que o sindicalismo “(...) a gente faz para tentar melhorar o relacionamento entre capital e trabalho e política a gente faz para transformar a sociedade”. É fascinante como Lula é cauteloso em avaliar a força da atividade sindical, que “tenta” melhorar a vida econômica dos operários, enquanto ele é muito mais assertivo na esperança de que por meio da política é possível mudar a sociedade. É o próprio sindicalista que assume ali a promessa de transformação social, que tornou possível a um ex-metalúrgico ser presidente da república em 2002.

No próximo capítulo, será analisado o documentário *Peões* de Eduardo Coutinho.

4 A MELANCOLIA OPERÁRIA DE PEÕES

Neste capítulo, analiso a linguagem audiovisual e as estratégias documentais do filme *Peões* (2004), dirigido por Eduardo Coutinho. Com estas duas linhas de análise, pretende-se refletir sobre a estrutura narrativa do filme e como Coutinho constrói o discurso, às vésperas da eleição presidencial de Lula em 2002, a partir da memória dos trabalhadores que participaram das grandes greves do ABC paulista em 1979 e 1980.

4.1 ORIGENS

Segundo Consuelo Lins,¹²⁴ o filme *Peões* surgiu da ideia de João Moreira Salles e de Eduardo Coutinho fazerem juntos um filme sobre as eleições presidenciais brasileiras de 2002. Inicialmente, Salles propôs que um dos dois documentaristas acompanhasse a campanha eleitoral de Luis Inácio Lula da Silva, que, já naquele momento, liderava as pesquisas de intenção de votos, enquanto o outro cineasta acompanharia a campanha do candidato em segundo lugar nas pesquisas, possivelmente José Serra. Tratava-se, sem dúvida, de uma proposta muito inspirada em um clássico do cinema direto norte americano, *Primary* (1960) de Robert Drew. Por sua vez, Coutinho sugeriu que a narrativa do documentário tivesse uma condução diferente: além da campanha de Lula (o registro da campanha do outro candidato foi descartada), o filme abordaria também as memórias da geração de metalúrgicos que participaram das grandes greves da região do ABC paulista no final da década de 70 (momento em que o sindicalista Lula é projetado como um nome de importância política de alcance nacional), tema que, segundo Lins, já tinha um interesse anterior por parte do diretor de “Santo Forte”. Nas próprias palavras de Coutinho:

“Todo fato histórico tem uma dimensão que é cotidiana, das pessoas que estão na massa, se dissolvem na massa. Você pode jogar essa ideia em qualquer quadro histórico: pega, virando 180 graus, um comício do Hitler, com 100.000 carinhas: quem são esses caras? Festejos do fim da Segunda Guerra Mundial,

¹²⁴ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 169

e você vê aqueles anônimos; quem eram? O que me interessa é esse lado.”¹²⁵

O projeto, que antes previa um único filme, acabou se transformando em dois: *Entreatos* (2004) de João Moreira Salles e *Peões* de Eduardo Coutinho. Não se estenderá mais na descrição dos bastidores do filme *Peões*, pois a análise da obra será mais focada no que o filme revela por meio de sons e imagens do que em aspectos que estão fora do filme em si. Pareceu importante relatar, muito brevemente, a gênese do projeto do filme, pois ela é reveladora não sobre o resultado final, mas um pouco sobre o que Coutinho aspirava antes de realizá-lo.

4.2 VÁRZEA GRANDE E O ABC

O filme começa com um movimento de câmera (*travelling*¹²⁶) percorrendo uma paisagem tipicamente nordestina. Logo uma legenda revela o local e tempo desta primeira imagem do filme: “Várzea Grande, Ceará – outubro de 2002”. A câmera é trêmula, ouve-se o som (em *off*) do motor do veículo que a transporta, o que torna pouco compreensível a voz de Coutinho (provavelmente conversando com alguém da equipe do filme). De um posto de gasolina (final da primeira imagem), é feito um corte para a imagem da fachada da casa da primeira entrevistada, dona Socorro. O uso de imagens e sons tecnicamente “descuidados” (a câmera balança quando se ouve o som do breque, vazam as vozes da equipe) está a serviço de uma construção de impressão de espontaneidade, pois o corte do primeiro plano do filme para o segundo (casa de dona Socorro) é visivelmente descontínuo (*falso-raccord*¹²⁷), mas o som que acompanha os dois planos é contínuo, pois o ruído das pastilhas de freio sendo acionadas para que o veículo pare na frente da casa da Dona Socorro (segunda

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Conforme Ismail Xavier, *travelling* seria o “movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada”, ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 32.

¹²⁷ Nas definições de Jacques Aumont e Michel Marie: “Na linguagem dos técnicos, falso-raccord é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficiente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação.” Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 116.

imagem) começa no plano anterior, logo o som que acompanha a primeira imagem do filme não é completamente sincrônico.

Trata-se de uma montagem simples de imagens e som, tecnicamente falando, mas é, sem dúvida, o começo de uma construção de discurso cinematográfico. No plano seguinte, vê-se o próprio cineasta de costas para a câmera, em primeiro plano, do lado de fora da grade de ferro do portão de acesso a casa, enquanto dona Socorro, ao fundo, se aproxima para abri-lo (Figura 31). É uma imagem importante, pois a grade que separa inicialmente Eduardo Coutinho de dona Socorro aponta que eles não pertencem ao mesmo lugar. Esta clara distinção entre o realizador do documentário e os seus personagens retratados será reforçada na última cena do filme, na entrevista com Geraldo, como se comentará mais ao final deste texto.

Figura 31 – Fotograma de *Peões*

Para um filme com o título de *Peões*, termo associado ao operariado da industrial nacional, começar a narrativa em Várzea Grande, típica cidade agrária do sertão nordestino, pode parecer uma tentativa de inversão de expectativas, mas ao começarem as primeiras entrevistas com moradores desta localidade, é desenhado um primeiro perfil social abordado no filme: moradores de Várzea Grande que migraram (décadas atrás) para as cidades da região do ABC¹²⁸ para serem operários, mas que depois, por diferentes motivos, tiveram que retornar à sua cidade de origem. Dona Socorro voltou para a pequena cidade cearense, nos anos 1990, para cuidar do filho

¹²⁸ Região do Estado de São Paulo que envolve as cidades de Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema.

pequeno, ser dona de casa e viver de pensão do ex-marido; Bezerra e Zacarias se aposentaram; não se fica sabendo o que motivou a volta de Zé Pretinho (que ostenta, orgulhoso, um panfleto do sindicato de 1979), enquanto Joaquim só estava, em suas palavras, “passando alguns dias na cidade”, mas, na verdade, já estava há quatro anos em Várzea Grande.

Assim, como acontece no restante da narrativa do filme, as entrevistas deste começo são apresentadas pela montagem em planos longos e pelo trabalho de câmera em planos médios ou *close ups* dos depoentes. É interessante reparar que nas duas primeiras entrevistas (dona Socorro e Bezerra), os cortes usados durante seus depoimentos possuem uma continuidade convincente (*raccord*), graças a uma variação entre planos mais abertos e mais fechados que disfarçam, aos olhos do espectador médio, as elipses sob o conteúdo relatado pelos entrevistados. O primeiro *jump cut*¹²⁹ em um depoimento só acontece durante a terceira entrevista (Zacarias). Este procedimento de montagem vai ser usado em vários outros momentos de *Peões*, mas a relativa demora em aparecer no filme, somente aos 6min12seg de duração, revela a cautela do realizador ao evidenciar a interferência da montagem no conteúdo expresso pelos depoentes. Não se trata de um detalhe de pouca importância, pois a entrevista é o principal elemento que conduz a narrativa do filme e a linguagem austera e econômica de Eduardo Coutinho expõe essas entrevistas sem a inserção de outras imagens que não sejam a do próprio depoente falando.

A presença de Coutinho em cena também é discreta e pontual nesta primeira parte do filme. Sua imagem aparece no plano (já comentado) no portão da casa de Dona Socorro e na cena em que ele recebe de Zé Pretinho o panfleto do sindicato dos metalúrgicos. Ao longo de todo o filme, a presença do cineasta será mais evidenciada pelo som, em *off*, de suas perguntas e indagações dirigidas aos entrevistados.

Nesta primeira parte do filme, Coutinho intercala as diferentes entrevistas sempre com *travellings* mostrando a paisagem agreste de Várzea Grande. Todos esses planos seguem a mesma estética despojada dos planos que abrem o filme: a câmera balança, o som é captado direto, sem muita sofisticação (predomina-se o som do vento batendo insistentemente no microfone), um conjunto que colabora na impressão de que esses planos foram feitos no mais completo improviso. A partir da segunda entrevista, esses planos de transição começam a ficar previsíveis, devido à repetição do mesmo

¹²⁹ Corte entre dois planos com enquadramentos iguais ou suficientemente parecidos entre si que evidenciam a descontinuidade temporal entre um plano e o seguinte (definição do próprio autor da tese).

procedimento de montagem. Como Jay Ruby (1988) aponta, desde filmes como *Don't look back*¹³⁰ (1967) de D.A. Pennebaker, imprecisões técnicas, como a perda de foco, acabaram virando signos reflexivos de que o documentarista não tem o pleno controle do que ele filma.¹³¹

Mas este aparente “descuido” ou “despojamento” na linguagem audiovisual de um cineasta como Coutinho, tem por trás um discurso cinematográfico que tenta se legitimar pela aparente pouca elaboração do que é gravado, pois o realizador não estaria mostrando uma realidade “bem produzida”, logo maquiada e estilizada, mas sim a própria “realidade”. Naturalmente, fazer essas tomadas de Várzea Grande com tal precariedade técnica não faz, necessariamente, o espectador contemporâneo ter uma visão crítica do que ele está vendo, pois não deixa de ser uma forma de estilização discursiva. Deve-se lembrar também que Eduardo Coutinho é um cineasta que teve uma participação efetiva, durante os anos 1960, no Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que teve como manifesto, justamente, o texto “A estética da fome” de Glauber Rocha:

*Nós compreendemos esta fome (...) que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem mas agravam seus tumores.*¹³²

A precariedade técnica do conteúdo audiovisual não faz mais, necessariamente, o espectador contemporâneo ter uma visão crítica do que ele está vendo, pode se tratar apenas de mais um recurso estilístico que busca legitimar um discurso cinematográfico como autêntico. Por outro lado, as poucas imagens feitas além das entrevistas não permitem avaliar melhor as condições em que vivem os entrevistados de Várzea Grande. Fica-se sabendo se os entrevistados vivem de forma

¹³⁰ DON'T look back. Direção: D.A. Pennebaker. Fotografia: D.A. Pennebaker [S.l.]: Columbia, 1967. 1 DVD (96 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

¹³¹ “(...) there are a number of documentaries which contain reflexive elements which appear to be present through accident rather than design. Direct-cinema films, such as Pennebaker's *Don't Look Back* and the Canadian Film Board's *Lonely Boy*, are filled with what were considered at the time to be “accidents” – that is, shots which were out of focus, shots where the mike and/or sound person appeared in the frame, etc.” RUBY, Jay. *The image mirrored: reflexivity and the documentary film*. In: ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Berkeley. University of Califórnia Press, 1988, p. 72.

¹³² ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. Manifesto escrito em 1965 e reproduzido In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 597.

confortável ou com dificuldades materiais através, quase exclusivamente, de seus depoimentos e não por nossa observação visual. Sabe-se que Dona Socorro e Bezerra têm uma vida de recursos econômicos limitados, enquanto Joaquim tem uma vida mais confortável, pelo que se diz nas entrevistas e quase somente por isso.

Outra evidência de construção de montagem da primeira parte do filme é a forma cautelosa com que o nome do, então, candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva vai aos poucos aparecendo nas entrevistas. Apesar de Dona Socorro estar usando uma camisa de campanha (com a foto de Lula e os dizeres “Quero um Brasil diferente”) e na entrada de sua casa ter um pôster do mesmo candidato, estes detalhes aparecem de forma muito discreta. Não se vê nenhum plano-detulhe tanto do pôster como da camisa. O pôster aparece desfocado, bem ao fundo da cena, enquanto a camisa nunca aparece por inteiro. Reforçando este cuidado, em nenhum momento do que a montagem deixou da entrevista de Dona Socorro, o nome de Lula é citado. O nome Lula também não é citado nas duas entrevistas seguintes (Bezerra e Zacarias). Nos fragmentos destas primeiras entrevistas do filme, os três falam de temas como as greves de 1979/1980, a falta de condições dos operários, a luta dos sindicatos e o seu trabalho de conscientização política da classe operária, mas o nome de Lula só vai aparecer na quarta entrevista (Zé Pretinho) aos 7min22seg de duração do filme. Alguns aspectos, visuais e verbais, fazem com que esta entrevista se destaque do restante do filme.

Zé Pretinho é um entrevistado que fala explicitamente sobre Lula como futuro presidente e não como sindicalista. Aliás, nesta entrevista, a discussão sobre a eleição presidencial de Lula é o tema predominante. Zé Pretinho comenta sobre o Lula do presente (do ano de 2002) e no que ele poderia se transformar quando fosse virar presidente. Outra entrevista, em que a campanha de Lula é comentada é a de Tê. Todas as outras citações a Lula no filme se referem ao Lula do passado, o sindicalista. Visualmente, é interessante notar na entrevista de Zé Pretinho que o carro estacionado que está atrás dele tem um adesivo de campanha com os dizeres “Agora é Lula”.

Na próxima entrevista, que é a última feita em Várzea Grande, com Joaquim, o nome de Lula volta a ser lembrado. Mas esta segunda citação já é sobre o Lula sindicalista. Em um momento revelador, Joaquim diz o seguinte: “Então nós tinha (sic) esse homem que nós, eu não, nós (aponta com as duas mãos para o entrevistador, Eduardo Coutinho) tanto admira hoje”.

Neste momento, o filme demonstra que não só os entrevistados, como também o próprio cineasta admira a figura de Lula. É Joaquim quem conclui que Coutinho também admira Lula, mas o responsável por essa fala ter sido mantida na edição foi o realizador. Este detalhe é muito importante, pois se o filme vai mostrar uma visão melancólica sobre as conquistas do operariado do ABC, o filme evita toda e qualquer referência a Lula que o desabone. Não quero dizer que Coutinho também não admire, e muito, os *peões* por ele entrevistados, mas ao longo do filme percebe-se que muitos dos entrevistados não conseguiram manter por muito tempo o emprego nas indústrias com os ganhos salariais e com as condições de trabalho conquistadas a partir das greves do final dos anos 1970.

A melancolia do filme é que apesar das greves terem sido tão importantes para a sociedade brasileira, elas não conseguiram impedir o desemprego e a precariedade das condições de trabalho de muitos dos operários entrevistados. Dona Socorro abandonou seu emprego na indústria no começo dos anos 1990 por conta da ausência de creche na empresa em que ela trabalhava (ela tinha um filho pequeno na ocasião); João Chapéu já estava a 21 anos trabalhando como taxista no momento de sua entrevista; Bitu deixou de ser operário para virar sacoleiro do Paraguai e depois assessor político da prefeitura de São Bernardo; Tê virou doméstica; Miguel tentou ser dono de salão de Forró, para depois ser cobrador de ônibus.

Voltando a discussão visual, durante todo o filme, existe uma predominância de espaços caseiros e familiares, que servem como palco da grande maioria das entrevistas. Esses depoimentos são feitos em salas de estar, cozinhas ou em salas de jantar de residências que se supõe ser dos entrevistados (em algumas entrevistas, tal detalhe não é indicado de forma inequívoca).

O depoimento de Zé Pretinho, que é feito ao ar livre à beira de uma estrada e a entrevista de Djalma, feita em uma praça onde Lula discursava nos tempos de sindicato (mais de vinte anos antes), são os dois únicos momentos do filme em que os depoimentos não são gravados em ambientes fechados.

A conversa de Eduardo Coutinho com os membros do Sindicato dos Metalúrgicos em um salão de um restaurante, ou lanchonete, e depois em diferentes salas de reuniões são outras exceções fora do ambiente doméstico. Outra entrevista que aparece em lugar não residencial é a de Zélia (servente do sindicato), que relata seu testemunho em uma sala de reunião que pode ser de uma empresa, repartição pública ou de um sindicato. No caso da entrevista com Nice, pode-se observar no canto direito

do enquadramento a ponta da cadeira em que ela está sentada, cujo modelo costuma ser usado em ambientes residenciais. É importante notar que toda a entrevista de Nice é exposta em um plano muito fechado do seu rosto, anulando quase totalmente o espaço que a cerca.

Através das escolhas dos lugares onde são concedidas as entrevistas, pode-se ponderar sobre uma importante parte das intenções do realizador, que seria a de reconstituir o relato de uma experiência proletária importante através da memória dos anônimos que participaram das grandes greves do ABC. Busca-se uma visão intimista deste grande movimento social, um olhar sobre os indivíduos perdidos nas grandes massas de proletários.

4.3 O SILÊNCIO DE LULA

Por outro lado, em nenhum momento do filme se vê Lula na intimidade. Ou ele está no palanque como sindicalista na virada entre as décadas de 1970/1980 (através das imagens de documentários de outros realizadores) ou na rua fazendo campanha para presidente, em uma única situação registrada, pelo filme, de Lula em 2002. Em um momento mais visual (o que é raro em *Peões*), pode-se ver Lula em uma dimensão que transcende o seu discurso verbal: a imagem, em Preto e Branco, extraída de *ABC da greve* (1991) de Leon Hirszman, quando se vê 1min7seg (a duração do plano é a mesma no filme de Hirszman) da introspecção de Lula que antecede seu discurso feito numa praça de São Bernardo, lugar apresentado por Djalma em *Peões*.

O silêncio de Lula, tendo um jovem Djalma ao lado, nessa antiga imagem é dramático, pois sabe-se (através de depoimento de Djalma a Coutinho) que o sindicato tinha acabado de sofrer intervenção da ditadura militar e Lula precisava fazer um discurso à multidão de metalúrgicos ali reunidos para que o grupo dele não perdesse a liderança do sindicato.

Trata-se de um momento de impasse e expectativa que destoa do filme de Coutinho no conjunto, pois, em uma narrativa que basicamente é construída através de depoimentos dos operários e dos discursos de Lula, a imagem dele, em silêncio, serve de contraponto à ênfase que é dada a palavra no restante do filme. Somente na última entrevista, com Geraldo, o silêncio voltará a ter tamanha importância. Vale a pena

lembrar que o referido plano aparece no *ABC da greve* acompanhado por uma narração (em *off*) no texto e na voz de Ferreira Gullar. O uso do mesmo plano sem essa ou qualquer narração salienta a importância do silêncio para Coutinho nesse momento (Figura 32).

Figura 32 – Fotograma tanto de *ABC da Greve* como de *Peões*

4.4 NÃO À “VOZ DE DEUS”

Na tentativa de categorizar diferentes tipos, ou modos, de documentários existentes ao longo da história do cinema, Bill Nichols¹³³ definiu como *modo expositivo* a forma mais clássica de narrativa não ficcional do cinema. Segundo Nichols, os filmes expositivos têm o discurso audiovisual principalmente apoiado na voz do narrador, cujo texto conduz e dá coerência ao fluxo de imagens apresentados pela montagem. A ética do modo expositivo é demonstrada pelo narrador, que procura se apresentar ao espectador como imparcial e objetivo. As imagens têm mais a função de ilustrar a retórica do texto narrado, demonstrando que o que está sendo dito é devidamente comprovado e justificado. As palavras do narrador seriam detentoras de uma verdade que estaria sendo exposta aos espectadores e, por este motivo, Nichols define a função do narrador documentário expositivo como “a voz de Deus”.¹³⁴ Recurso expressivo sonoro que, aliás, é evitado por Eduardo Coutinho em toda a metragem de *Peões*.

A recusa de Eduardo Coutinho em recorrer à voz de um narrador no filme *Peões* não quer dizer que o filme não tenha nenhum momento de caráter expositivo. É o caso da sequência em que o cineasta faz uma breve cronologia que intercala legendas

¹³³ Os modos de documentários definidos por Bill Nichols são: *expositivo*, *observacional*, *interativo*, *reflexivo*, *poético* e *performático*.

¹³⁴ NICHOLLS, Bill. *Representing reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana: University Press, 1991, p. 34-5.

com textos explicativos (tendo somente uma tela preta de fundo) com imagens de greves (1979/1980) lideradas por Lula nos filmes *ABC da greve* de Leon Hirszman, *Linha de montagem* (1980-1982) de Renato Tapajós e a já referida cena de campanha de rua de Lula em 2002.

Nessa sequência, o cineasta procura sintetizar a instalação da indústria automobilística no Brasil, o advento da ditadura militar, as greves dos metalúrgicos do ABC, a ascensão de Lula como líder operário, os conflitos dos sindicatos com o regime militar, a criação do partido dos trabalhadores e o favoritismo de Lula nas eleições de 2002. Este tipo de síntese discursiva, que oculta o processo de construção da informação apresentada, é identificada por Nichols como uma das estratégias narrativas características do *modo expositivo* e que esconde também os processos históricos e ideológicos da retórica narrativa.¹³⁵

A montagem desta sequência tenta impor um tom sóbrio a narrativa histórica contada, como se os fatos estivessem sendo contados de forma objetiva. As legendas aparecem sobre um fundo negro e neutro, as imagens não são acompanhadas sons que, aparentemente, foram captados de forma sincrônica. Nada de música, ou de a voz de um narrador (“voz de Deus”) impondo sua autoridade ao dar sentido objetivo e/ou emocional às imagens.

Descrevendo desta forma a sequência pode até aparecer que ela se constrói de forma desapassionada e imparcial, o que não se confirma ao observar a ordem dos sons e das imagens estabelecidas pela edição. A primeira imagem de Lula nesta sequência é a dele sendo carregado pelos ombros da multidão que grita “O povo unido jamais será vencido”, extraída do filme *Linha de montagem*. Em outro momento Lula diz para outra multidão em estado de euforia que “(...) nós vamos voltar a trabalhar e se não for cumprido o nosso pedido, nós paramos outra vez. E eu assumo o compromisso com vocês, eu mesmo decreto a greve outra vez”. A escolha deste trecho do discurso de Lula enfatiza a sua capacidade de liderança e de poder de decisão.

No discurso seguinte, Lula diz:

“Todos nós sabemos porque estamos em greve. Só não sabe o governo e não querem saber os nossos empresários. Todos nós sabemos que, no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada sem que houvesse luta, sem que

¹³⁵ NICHOLLS. *Op. cit.*, p. 35.

houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim”.

Lula neste outro momento aparece como um líder corajoso e combativo, principalmente porque a legenda seguinte (sempre em fundo neutro) informa que “A repressão é violenta. Lula e vários dirigentes são presos. Derrotados, os metalúrgicos voltam a trabalhar. Centenas de grevistas são demitidos. Lula desponta como nome nacional”. Este letreiro é seguido por três imagens precárias e oscilantes¹³⁶, mostrando policias correndo atrás dos operários com cassetetes. É interessante notar a construção que é feita, na montagem, através da conjugação do letreiro aqui descrito com as imagens da repressão policial. Nesses planos se consegue enxergar pouco mais de dois ou três policiais correndo na rua, tendo ao fundo dezenas de pessoas correndo. Sem o letreiro anterior, essas imagens, isoladamente, poderiam ter um sentido completamente diverso: que houve sim repressão, mas que ela foi insuficiente para debelar o movimento operário, já que o que se veem são poucos policiais enfrentando uma multidão muito mais numerosa. A instabilidade das imagens e os ruídos caóticos que as acompanham neste momento do filme ajudam na impressão subjetiva do espectador de que a repressão foi dura, pois as imagens são trêmulas e nervosas como se estivessem sendo captadas em uma situação de risco ao próprio cinegrafista e sua equipe. Ouvem-se também sons de explosões de bombas nestas imagens, mas não é possível se ter certeza de que estes sons são, realmente, captados nos mesmos momentos das imagens.

Mas a ideia de que a *repressão foi violenta* se deve muito mais ao letreiro que deu essa informação, pois não se vê em nenhum momento das imagens qualquer contato físico entre os policiais e os manifestantes, nem bombas de gás lacrimogêneo sendo atiradas na multidão ou pessoas sendo, efetivamente, presas, situações que podem ser facilmente constatadas no filme de Renato Tapajós, *Linha de montagem*.

Apesar de Coutinho se recusar a usar a figura do narrador (que talvez evidenciasse uma imposição de sentidos às imagens apresentadas), o significado das imagens dos policiais perseguindo os grevistas foi muito mais estabelecido pelo texto que as antecede do o que as imagens realmente mostram. Logo, por mais sóbrios e

¹³⁶ Essas imagens (sem créditos) foram também extraídas de *Linha de montagem*. É importante notar que na montagem original do filme de Tapajós, as imagens em vídeo apresentam de forma muito mais clara a grande quantidade de policiais que estavam presentes para debelar a manifestação dos operários nas ruas.

imparciais que possam parecer, os letreiros desta sequência têm a mesma função que uma narração teria em documentários que Bill Nichols categorizaria como expositivos.

Este momento expositivo do filme termina com mais duas telas com cartelas escritas e as imagens da campanha presidencial de Lula. A primeira explica que Lula faz o registro do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1981. Esta cartela é apresentada com um sóbrio silêncio, como as anteriores. A cartela seguinte diz que, em 2002, Lula está na sua quarta campanha para presidente e que “(...) as pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito”. Esta é a última cartela com legendas da sequência e é a única que não aparece em silêncio.

O som que se ouve nesse momento é de tumulto e confusão, pois se trata dos gritos de multidão na rua. Mas por mais caóticos que sejam esses sons, é possível identificar uma voz feminina gritando “Eu te amo, Lula!” Estes sons antecedem as seguintes imagens: vê-se um Lula sorridente (ao contrário da expressão séria do mesmo nas imagens dos seus discursos como sindicalista), cercado por outros políticos do PT e de partidos aliados¹³⁷. A câmera da equipe de Coutinho tem dificuldade de ultrapassar a aglomeração de fotógrafos, cinegrafistas e seguranças que cercam Lula. A estética sonora destas imagens segue o mesmo despojamento realista de outros momentos: o som é ruidoso, aparentemente autêntico do momento em que as imagens foram gravadas. Ouve-se, provavelmente, membros da equipe de campanha falando “organiza isso aí”, “cuidado aí” ou “vai um pouquinho para trás”, para as pessoas que estão no caminho da passeata.

São falas que não teriam nenhuma informação relevante para o documentário, mas têm uma função muito específica: agregar às imagens uma sensação de veracidade, criar a impressão no espectador de que o que ele está vendo é a realidade sem maiores intervenções e, desta forma, tornar mais sutil a construção do discurso cinematográfico.

Fernão Pessoa Ramos chama de “fetiche tecnológico”¹³⁸ o fascínio que uso do som sincrônico na tomada exerceu na geração de cineastas do Brasil e dos EUA que surgiu nos anos 1960, geração da qual Coutinho pertence. Com a conjugação de imagens captadas de forma discreta pelas equipes de filmagens, associadas ao uso do áudio sincrônico na edição, a opção pelo som direto buscava criar nos espectadores

¹³⁷ Duas legendas nesta cena nos informam que a passeata foi feita em São Bernardo do Campo, no dia 1º de outubro de 2002, a cinco dias do primeiro turno daquela eleição.

¹³⁸ RAMOS. *Op. cit.*, p. 280.

uma impressão de que cada instante do real era exposto em sua integralidade. As falas dos seguranças de Lula são importantes para a construção de uma paisagem sonora em que seria captada ao acaso, principalmente o “Eu te amo, Lula!” que aparece sob a última cartela. Mas qualquer som e imagem que possa ter sido captada ao acaso em um documentário, nunca será incluída na montagem final do mesmo também “ao acaso”.¹³⁹

Apesar da tentativa de dar sobriedade à sequência descrita acima, Eduardo Coutinho faz uma apaixonada construção de imagens e sons da trajetória de Lula. O futuro presidente da república é mostrado como um autêntico líder operário que começa carregado pelos ombros de seus companheiros de classe, que depois enfrenta corajosamente a ditadura militar e termina como um político vitorioso e amado pelo povo.

Se, por um lado, a primeira motivação de Coutinho era fazer um filme sobre experiências anônimas vinculadas as greves de 1979/1980, por outro, o cineasta não se esquivava da áurea mítica que envolve a figura de Lula como o operário que chegou à Presidência.

4.5 IDENTIFICANDO ANÔNIMOS EM IMAGENS DE MULTIDÕES DE OPERÁRIOS

Após uma sequência que procura resumir a trajetória de Lula começando com cenas de discursos do sindicalista Lula, em 1979 e 1980, extraídos do filme *Linha de montagem*, de Renato Tapajós (1982), até uma cena da campanha presidencial de 2002, o filme apresenta o momento que seria o mais reflexivo do filme. Para Jay Ruby (1988), um filme é reflexivo a partir do momento em que a própria obra revela como foi criada a sua estrutura narrativa e não se apresenta somente como uma autêntica e verdadeira representação do Mundo¹⁴⁰. É o único momento em que Eduardo Coutinho se apresenta, efetivamente, no centro da cena. A sequência começa em um restaurante (ou lanchonete), vários sindicalistas estão sentados em volta de Coutinho que explica, de pé, qual será o enfoque de seu projeto audiovisual. Vale a pena reproduzir aqui uma parte da fala do cineasta:

¹³⁹ RUBY. *Op. cit.*, p. 309.

¹⁴⁰ RUBY. *Op. cit.*, p. 75

“A gente tá fazendo um filme de longa-metragem, documentário, uma parte vai ser a campanha do Lula e a outra parte vai ser as lembranças dos participantes da greve e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados e tal, entende? Preferencialmente. E quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época (...).”

Ao explicar a natureza do projeto aos sindicalistas presentes em cena, Coutinho aproveita para expor aos espectadores de *Peões* os objetivos e o recorte de sua proposta de documentário. Ao se mostrar em cena expondo a natureza de seu projeto, Coutinho está se colocando como parte do processo, como Jean Rouch fazia em seus filmes mais conhecidos, ao contrário da reflexividade proposta pelos filmes de Dziga Vertov, que mostrava somente o processo de criação de um filme, mas não ele mesmo (o próprio Vertov) como produtor daquele processo.¹⁴¹

Na referida sequência de *Peões*, Coutinho mostra aos sindicalistas fotografias e imagens em vídeo das multidões que se formavam nas assembleias das greves de 1979/1980. A montagem desenvolve uma progressão de situações em que se vê Coutinho expondo esse material audiovisual para diferentes plateias, primeiro no restaurante, depois em diferentes salas de reuniões até chegar às situações em que ele mostra esse material individualmente para aqueles que serão entrevistados ao longo do filme, tais como Avestil e Luiza. Apesar do aparente caráter reflexivo desta sequência, expondo parte do processo de prospecção da realidade empregado em *Peões*, lacunas importantes de como foi criado o discurso audiovisual deste filme continuarão em aberto.

Ao longo de toda a sua duração, o filme só identifica em três momentos a data dos registros das imagens feitas pela equipe de *Peões*. Uma legenda informa, logo no começo do filme, que a sequência em Várzea Grande foi gravada em “Outubro de 2002”. Uma segunda legenda, na única cena do filme em que aparece Lula em plena campanha para presidente, identifica “1º de outubro de 2002” como data de gravação daquela imagem. E na cena do último depoimento do filme, ouve-se a voz de Coutinho informando que aquela entrevista foi feita no dia 27 de outubro de 2002 (dia do segundo turno da eleição presidencial e estadual).

¹⁴¹ “He was more concerned with revealing process than with revealing self. Vertov wished the audience to understand how film works, in mechanical, technical, and methodological as well as conceptual ways, thereby demystifying the creative process” RUBY. *Op. cit.*, p. 70.

Por que, justamente na sequência que seria a mais reflexiva do filme, só é identificado o lugar (São Bernardo do Campo) e não a data em que foi gravada a exposição de fotos e vídeos aos metalúrgicos do sindicato?

O fato de a legenda de “1º de outubro de 2002” aparecer imediatamente antes da sequência reflexiva, cria a impressão no espectador que todo o filme foi filmado durante as eleições, no mês de outubro de 2002. Se a imagem de Lula foi feita no primeiro dia daquele mês de 2002, pode-se supor que as imagens feitas no Ceará também feitas em outubro (mas sem indicação precisa de dias) são posteriores, a não ser que a imagem de Lula tenha sido feita por outra equipe simultaneamente (hipótese bastante possível já que o produtor executivo de *Peões*, João Moreira Salles, estava gravando, naquele mesmo momento, *Entreatos*, documentário sobre a campanha do futuro presidente). Se a última entrevista do filme, com Geraldo, foi feita no dia do segundo turno daquela eleição com a presença inequívoca de Coutinho, as gravações em Várzea Grande foram feitas antes ou depois do segundo turno?

Mesmo na entrevista de Zé Pretinho não há indício conclusivo de que, quando ele fala de Lula, está se referindo ao candidato em campanha ou ao presidente já eleito. Ao ler a entrevista com Coutinho no encarte do DVD do filme,¹⁴² fica-se sabendo, nas próprias palavras do cineasta que “encerrei (o filme) com Geraldo porque foi mesmo o último a ser entrevistado e o único com quem conversamos depois da votação do segundo turno”, mas essa é uma informação totalmente externa ao filme em si, a obra não dá elementos suficientes para chegar a esta conclusão. Dessa forma, a imprecisão das datas em que o filme foi gravado colabora para impressão de que tudo se passou durante a campanha de Lula. Não deixar claro qual foi a cronologia das gravações e quando foi gravada a sequência de Coutinho mostrando as fotos (foi antes ou depois de Várzea Grande?) ajuda a não evidenciar demais a estruturação da narrativa do filme, logo a construção do discurso por meio da montagem.

A quebra da cronologia real das imagens apresentadas no filme é apenas sutilmente insinuada, sendo o momento que é um pouco mais explícito quando Coutinho mostra as fotos individualmente para Luiza em uma cozinha, quando ela identifica um manifestante de apelido de “Formigão” (aos 17min16seg da metragem), enquanto Luiza só reaparecerá, agora em uma sala, em sua entrevista bem mais tarde aos 50min do filme. Não se pode concluir que esses dois momentos de Luiza foram

¹⁴² Lançado no Brasil pela distribuidora Videofilmes em 2006.

feitos no mesmo dia, mas um indício de que isso tenha acontecido é o fato de que ela está usando a mesma roupa nas duas cenas. Trata-se de um detalhe discreto e que não é, de forma nenhuma, conclusivo (já que ela poderia ter usado a mesma roupa em dias diferentes que coincidiriam com duas visitas da equipe de filmagem até sua casa). As imagens de Januário, que também aparece no momento das identificações das fotos e depois, também mais tarde, em uma entrevista, oferecem indícios de que possam ter sido gravadas em dias diferentes, pois as roupas são diferentes, e Januário aparece em lugares bem distintos: em uma imagem ele está em um ambiente de trabalho (um escritório com alguém trabalhando em um computador ao fundo), enquanto o outro espaço se apresenta como um lugar mais caseiro, como um quintal.

A imprecisão de datas reveladas no filme também colabora para a impressão no espectador de que *Peões* apresenta um tempo presente e cronológico reconstituído, em que as quebras da cronologia dos eventos captados não são evidenciadas. A reflexividade é um tanto limitada na sequência da exposição de fotos e vídeos entre Coutinho e os operários e revela muito mais o seu diálogo com seus entrevistados do que a relação entre o discurso do cineasta e uma recepção mais consciente deste último pelo público do filme, como Bill Nichols (1991) identifica nos documentários do *modo reflexivo*. O que Coutinho faz nesta cena é tirar o *véu* que geralmente oculta a presença do cineasta nos documentários expositivos e observacionais, estratégia que Bill Nichols atribui ao *modo interativo*,¹⁴³ mas não apresenta elementos suficientes sobre a construção do discurso para que a cena pudesse ser reconhecida dentro do *modo reflexivo*.¹⁴⁴

4.6 OPERÁRIOS SE RECONHECEM NAS IMAGENS DAS GREVES

Terminada a sequência da identificação das fotos e vídeos no sindicato, o filme envereda para a parte mais longa de sua narrativa, que consiste nas entrevistas com os operários (ou ex-operários) que ainda residem na região do ABC. Essa parte do filme vai perdurar até o fim do filme, que tem por volta de 1h24min de duração total, e

¹⁴³ NICHOLS. *Op. cit.*, 1991, p. 44.

¹⁴⁴ Idem, p. 63.

começa com a imagem de Coutinho folheando uma encadernação em espiral com fotos, em Xerox, até chegar a uma foto do jovem Avestil (Figura 33).

Figura 33 – Fotograma de *Peões*

Um maduro Avestil se reconhece na foto mostrada, mesmo tendo passado mais de vinte anos entre sua imagem como parte dos manifestantes da greve e o momento de sua entrevista (Figura 34).

Figura 34 – Fotograma de *Peões*

A entrevista de Avestil é bastante curta, mas o mais importante para o conjunto de *Peões* é o comentário dele que encerra a sua participação no filme: “(...) então, quanto mais longe a história estiver, melhor é pra você contar. Se aconteceu comigo ontem, se eu contar, o cara vai dizer “mentira”, mas, se aconteceu há vinte anos, eu acho que se eu contar, a pessoa vai dizer “é... é uma história, né!”

Parece quase que um comentário sobre o filme inteiro: o que se vê é a versão deste grupo social sobre os fatos ocorridos há mais de vinte anos e, se se deve confiar ou não na veracidade dos relatos, isso fica a critério dos espectadores. Coutinho, ao colocar o comentário de Avestil neste exato momento do filme, ajuda a formar um discurso de que se algo pode ser contestado sobre o que é dito no filme, o que se

contestará será o que foi falado pelos depoentes, muito mais do que a construção narrativa do filme em si.

A próxima entrevista tem uma das construções audiovisuais mais elaboradas do filme, quando se vê Djalma assistindo as suas próprias imagens em um antigo documentário na televisão de sua casa. A sequência começa com um plano da televisão exibindo a imagem de Lula em comício chamando ao microfone o jovem Djalma, que começa a cantar uma antiga música. A seguir vem um contraplano do rosto do Djalma (agora envelhecido) assistindo à própria imagem. A decupagem dos planos que descrevem esta situação progride para um ponto em que o passado e o presente (em 2002) daquela mesma pessoa aparecem sintetizados em uma mesma imagem: se vê em primeiro plano a nuca de Djalma de cabelos grisalhos enquanto o fundo da cena é quase que completamente tomado pela imagem do televisor exibindo Djalma jovem fazendo piquete em uma porta de fábrica. Esta construção de imagens, feita na sala do que faz crer que seja a residência do depoente, é seguida pela imagem de Djalma andando em uma praça de São Bernardo do Campo, mesmo lugar onde se verá Lula, em longo silêncio, tendo o jovem Djalma a seu lado, mais de vinte anos antes em cena do documentário *ABC da greve* (1979/1990) de Leon Hirszman.

É importante notar que, apesar da importância dos depoimentos na estruturação narrativa de *Peões*, Coutinho respeita certa unidade tempo e espacial que vai além da palavra. Na cena de Djalma, vê-se o entrevistado primeiro em seu apartamento, com ele assistindo a TV e depois o seu depoimento na praça. Coutinho não volta para o apartamento para que Djalma continue seu depoimento, assim como cada depoimento se encerra em si, não retornando para um mesmo entrevistado em diferentes momentos da narrativa, com a única exceção das cenas de reconhecimento das fotos, já descrita acima. Esta aparente linearidade temporal e espacial revela a preocupação de Coutinho em criar um discurso mais cinematográfico, pois seu encadeamento narrativo não está somente atrelado ao sentido das palavras proferidas pelos entrevistados. Caso contrário, o cineasta poderia voltar para um mesmo entrevistado em diferentes momentos do filme de acordo com conteúdo verbal do que está sendo dito nas diferentes sequências.

A entrevista seguinte é com João Chapéu e começa de forma semelhante a cena de Djalma. A presença de Eduardo Coutinho é primeiro evidenciada no canto direito do enquadramento com a sua mão, em primeiro plano, segurando o controle remoto do vídeo, tendo João e a televisão de fundo. Quando, no monitor, João aparece em antigo

documentário, Coutinho aciona a tecla pause. No contra campo, vê-se o rosto de João Chapéu se reconhecer na imagem de TV, o som do plano seguinte invade o *close up* do personagem. A imagem seguinte é a cena de antigo documentário (*Linha de montagem*), em que se vê João Chapéu distribuindo panfletos. Essa imagem é tirada diretamente do filme original sem o intermédio de uma televisão como dispositivo. No plano seguinte, vê-se um canto da casa de João com dois sofás e uma escada de concreto ao fundo. Este espaço aparece inicialmente sem ninguém até que João entra em cena e senta em um dos sofás, enquanto, em *off*, ouve-se Coutinho convidando a esposa de João para que ela entre em quarto e participe da entrevista. Ela recusa o convite.

4.7 PARTICIPAÇÃO DAS FAMÍLIAS EM *PEÕES*

O diálogo citado logo acima é definidor do restante da narrativa, em que os familiares dos *Peões* não assumem maior destaque nos enquadramentos reservados aos depoimentos. Se a mulher de João Chapéu nem aparece em quadro, a esposa de Bitu, Luiza, aparece de pé, apoiada em um vão de porta (posição que transparece um improviso, ao contrário da posição mais posada do marido e dos principais entrevistados); Maria Angélica, filha de seu Antônio, canta para o pai uma música de Roberto Carlos também de pé e depois dá o depoimento apoiada a uma geladeira (posição também de aparente improviso).

A posição dos “peões” e seus familiares em cena durante todo o filme não deixa dúvidas: esta é uma narrativa em que os operários são protagonistas (centro da cena), enquanto seus familiares têm uma importância mais secundária, por mais que Eduardo Coutinho insista para que a mulher de João Chapéu entre em cena ou que seu Antônio faça o mesmo com sua filha. Na entrevista de Henok, a participação de um familiar na cena acontece mediada através da TV, o metalúrgico aposentado se emociona ao ver as imagens de sua falecida esposa no documentário *Greve*¹⁴⁵ (1979) de João Batista de Andrade. O único familiar que aparece sentado, compartilhando com um “peão” o destaque do enquadramento, é George, que dá a entrevista abraçado ao

¹⁴⁵ GREVE. Direção: João Batista de Andrade. [S.l.]: Raiz Filmes, 1979. Disponível, na íntegra, no site Youtube (37 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

pai, Antônio, ambos sentados em um sofá. Mas essa exceção tem uma justificativa muito simples: George também é metalúrgico, seguindo os passos do pai.

Apesar da participação, predominantemente, secundária dos filhos e esposas, as questões familiares, envolvendo inclusive conflitos de gerações, é um tema constante de vários depoimentos. João Chapéu se diz comunista, enquanto sua mulher diz que conheceu “a verdade”, que, segundo ela, é Deus; João também se lembra da mágoa de quando foi demitido da Mercedes-Benz, pois seu filho tinha orgulho quando via um veículo da mesma marca e dizia: “Pai aquele caminhão tem uma peça que o senhor fez”; Nice lamenta a sua ausência como mãe motivada por intensa militância sindical; Bitu comenta que chegou atrasado mais de quatro horas na maternidade do hospital onde seu filho estava nascendo, por conta de uma passeata; George diz que o mercado exige hoje que os “peões” tenham faculdade, enquanto a geração de seu pai não era cobrada esse nível de formação; Antônio demonstra orgulho pela filha ter se formado em jornalismo; Luiza interrompe seu depoimento para atender telefonema de seu filho; Elza diz que deseja passar herança de lutas sociais para sobrinho; Geraldo deseja que seus filhos estudem, tenham uma carreira como engenharia, para não passarem pelas dificuldades do pai como peão.

4.8 O NÚCLEO FAMILIAR NO CENTRO DO MOVIMENTO OPERÁRIO

Tanto em *Braços cruzados, máquinas paradas* como em *Linha de montagem* a importância da família dentro do movimento operário praticamente não é abordada. Ao trazer o tema para sua abordagem sobre os metalúrgicos, Eduardo Coutinho aproxima *Peões* de um grande clássico do cinema soviético, *A mãe*¹⁴⁶ (1926) de Vsevolod Pudovkin, onde o protagonismo é assumido por um núcleo familiar.

Ao contrário dos primeiros filmes de Eisenstein, Pudovkin individualiza o drama proletário, trazendo-o para o ambiente de uma família escolhida como protagonista. Também em contraste em relação ao filme *A greve*, os personagens principais aqui têm nomes, destacando a personagem título, Niova Vlasova, seu marido, Vlasov, e o filho dos dois, Pavel Vlasov. No drama, baseado em livro de

¹⁴⁶ A MÃE. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Continental, 1926. 1 DVD (89 min), NTSC, B&W. Título original: MAT.

Maximino Gorki, Niovna Vlasova começa como uma mulher alienada que enfrenta o conflito familiar entre o filho, envolvido com os movimentos da luta operária, e o marido, um operário alcoólatra e de postura pelega em relação aos patrões. A narrativa do filme mostra a progressiva tomada de consciência ideológica desta mulher, principalmente diante das injustiças que o seu filho enfrenta por sua postura combativa.

No começo do filme, o pai, cambaleante de bêbado, volta para casa à noite e tenta arrancar um relógio da parede, com o intuito de vendê-lo em troca de bebida alcoólica. A mãe e o filho tentam impedi-lo, o que ocasiona a queda e a consequente quebra do relógio no chão.

Pode-se observar que os contrapesos do relógio, que se localizam próximos do pendulo, já tinham sido trocados por um ferro de passar antes do Pai arrancar o relógio da parede. Este detalhe insinua que o personagem tinha, possivelmente, arrancado pedaços do aparelho para custear o seu vício. O ferro de passar representaria a o trabalho caseiro da mãe, que é uma dona de casa, alienada da luta proletária. Para confrontar o Pai, o Filho pega um martelo e o ameaça, sendo impedido pela Mãe. Quando o confronto geracional se arrefece, dois gestos análogos estabelecem as diferenças entre pai e filho. Vê-se que o pai consegue colocar o ferro de passar no bolso da calça (Figura 35), enquanto o filho tenta colocar o martelo no próprio bolso e não consegue (Figura 36).

Figura 35 – Fotograma de *A mãe*

Figura 36 – Fotograma de *A mãe*

Mais adiante, em outra cena do filme, Pudovkin destaca a imagem de um operário, que é chamado para sabotar uma greve, colocando um soco inglês no bolso (Figura 37).

Figura 37 – Fotograma de *A mãe*

Os três gestos revelam que o martelo (que junto com a foice é um ícone do comunismo) não cabe no bolso (parte do vestuário usado, geralmente, para guardar dinheiro), da mesma forma que o ferro de passar (que se pode associar com as atividades alienadas de dona de casa da mãe) e o soco inglês (instrumento de opressão violenta) se acomodam no bolso, como metáfora de um instrumento de armazenamento ou, melhor dizendo, de acumulação de capital.

Outra diferença importante em relação *A greve*, em que boa parte do filme acontece dentro da fábrica, é que Pudovkin situa o drama proletário fora dos prédios das fábricas, pois a encenação só chega até os dormitórios e aos pátios das mesmas, espaços entre os muros da empresa e a fábrica em si. Dessa forma, veem-se somente as fábricas do lado de fora, com suas torres e chaminés. Curiosamente, esta diferença de palcos (enquanto Eisenstein situa boa parte de seu drama dentro da fábrica, enquanto Pudovkin situa quase que totalmente fora dela), não impede de criar uma grande semelhança entre estas duas obras-primas do cinema soviético. Assim como *A greve*, não se vê uma única imagem de *A mãe* em que os personagens estão efetivamente trabalhando nas fábricas.

Em outra típica construção de montagem de imagens com objetivos dialéticos, Pudovkin mostra vistas externas da arquitetura fabril para criar formas em conflito. Sobreposições de diferentes imagens em movimentos panorâmicos verticais e horizontais, de planos diagonais com planos retilíneos fazem com que as linhas geométricas de estruturas de ferro e de chaminés das fábricas virem formas agressivas e conflitantes que atravessam, agressivamente, umas às outras¹⁴⁷. Esta sequência de

¹⁴⁷ Anos depois, esta cena de *A mãe* servirá de inspiração a Orson Welles em *Soberba* (1942), onde as sobreposições de imagens (sempre em movimentos) mostram a transformação das fachadas das ruas transformadas pelo impacto de uma nascente sociedade industrial. *SOBERBA*. Direção de Orson Welles. Fotografia: Stanley Cortez. [S.l.]: Continental, 1942. 1 DVD (88 min), NTSC, B&W. Título original: *THE MAGNIFICENT ambersons*.

imagens aparece logo após uma cena situada em uma paisagem campestre, feita nas primeiras horas da manhã, onde o cineasta salienta composições harmônicas entre um lago, a leve bruma matutina, a vegetação e o céu. Esse lugar idílico é palco para o momento em que um grupo de proletários reunidos decidem pelo começo da greve e distribuem, entre si, os folhetos de divulgação da mesma. A tranquilidade campestre (Figura 38) serve de oposição as relações contraditórias da paisagem fabril (Figura 39).

Figura 38 – Fotograma de *A mãe*

Figura 39 – Fotograma de *A mãe*

O conflito entre a natureza e a sociedade moderna também é trabalhado no final do filme. Enquanto o crescente movimento de mobilização dos operários marcha tendo o rio congelado (chão provocado por um fenômeno da natureza) aos seus pés (Figura 40), a repressão policial surge sob uma ponte, cujas estruturas metálicas, cheias de linhas que se cruzam, que se destaca na paisagem (Figura 41).

Figura 40 – Fotograma de *A mãe*

Figura 41 – Fotograma de *A mãe*

As linhas cruzadas provocadas pela estrutura metálica da ponte remete ao cruzamento conflituoso das estruturas arquitetônicas exploradas nas cenas das

sobreposições das imagens das fábricas. A ponte representa uma estrutura moderna a serviço do aparelho de repressão do estado czarista, enquanto o rio é um elemento natural que serve para Pudovkin construir, neste momento do filme, uma das metáforas de montagem mais famosas da história do cinema: o movimento dos blocos de gelo, sendo ocasionado pelo degelo do rio combinados com o movimento da multidão de proletários marchando com a bandeira vermelha (símbolo do comunismo) em punho, associando a chegada da primavera com o “degelo” do regime czarista, ocasionado pelo movimento proletário.

Esta relação idealizada do proletariado com a natureza não acontece com o filme de Eisenstein em nenhum momento. Trata-se de um tema que aparecerá em outras obras importantes de Pudovkin, como *O Fim de São Petersburgo*¹⁴⁸ e *Tempestade sobre a Ásia*.¹⁴⁹ No caso de *O Fim de São Petersburgo*, mesmo que a narrativa comece mostrando as dificuldades dos personagens em continuar trabalhando no campo, na cidade a sociedade capitalista industrial é mostrada não como uma solução para a fome do campo, mas como um lugar desenraizador de valores nobres familiares cultivados no campo.

No retrato de diferentes gerações de famílias proletárias o clássico de Pudovkin também se diferencia do olhar de Coutinho em *Peões*: para o cineasta russo, o filho representa os ideais da luta proletária, em oposição aos vícios e traições com a classe trabalhadora do patriarca, enquanto para Coutinho, a relação é inversa de gerações que leva a pergunta: será que a herança de lutas e conquistas proletárias dos pais serão mantidas pelos filhos?

4.9 PEÕES SEM PASSADO

Outro aspecto sobre o processo de criação de *Peões* que não é exposto aos espectadores é o motivo pelo qual Coutinho selecionou alguns entrevistados que não estão associados a nenhuma imagem das greves de 1979/1980, sejam de documentários, fotos de jornais ou revistas. Não serão incluídos, neste comentário, os primeiros entrevistados do filme (moradores de Várzea Grande), pois a apresentação

¹⁴⁸ O FIM de São Petersburgo. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Cinemax, 1927. 1 DVD (80 min), NTSC, B&W. Título original: KONETS, Sankt-Peterburga.

¹⁴⁹ TEMPESTADE sobre a Ásia. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Continental, 1928. 1 DVD (127 min), NTSC, B&W. Título original: POTOMOK, Chingis-Khana.

do processo de investigação dos rostos anônimos nas imagens das greves daquele período acontece depois da sequência na cidade cearense, pelo menos na ordenação narrativa do filme.

Não são poucos entrevistados que não se veem associados às imagens das antigas greves do ABC. A primeira é justamente Nice, que aparece aos 29min do filme. Como já foi dito, a abordagem visual da entrevista de Nice é a mais restrita de todo o filme: durante todo o seu depoimento a câmera se limita a enquadrá-la em um único plano: um *close up* de seu rosto, transformando-a em um verdadeiro *talking head*.¹⁵⁰ Além de Nice, outros entrevistados que não aparecem na iconografia audiovisual das greves mostradas em *Peões* são Bitu, Januário, Tê, Luiza, Conceição, seu Antônio, Zélia e Geraldo.

É importante frisar que essas entrevistas acabam sendo, em sua maioria, as que o diretor Eduardo Coutinho menos investe em informações visuais, sendo a decupagem de imagens e os lugares de fundo menos explorados. É curioso o fato de que Januário esteja neste grupo, pois ele era fotógrafo do sindicato. Seu depoimento, aliás, é o que tem a captação técnica mais improvisada, sendo o único em que o entrevistado está sentado e a câmera que o capta se encontra fora do tripé, o que resulta em uma leve oscilação do quadro.

Deste grupo de “passado sem imagens”, Coutinho demonstra uma preocupação maior em construir as imagens dos depoimentos de Conceição e seu Antônio. No caso de Conceição, vê-se primeiro sua cozinha sem ninguém. Vê-se uma geladeira antiga ao lado de um freezer mais moderno, uma televisão pequena ao lado de um moderno forno micro-ondas de tamanho considerável. Em primeiro plano, vê-se a mesa desta cozinha com uma toalha cuidadosamente posicionada para preencher o canto inferior do quadro. Trata-se de um espaço que evoca confortos e facilidades de uma classe média com razoável poder de consumo, talvez esse seja o principal motivo da atenção que Coutinho dá a essa cozinha. Antes de Conceição entrar no quadro, ouve-se a conversa com o filho no espaço *off-camera*. Assim que se ouve Conceição desligar o telefone e o barulho dela colocando o aparelho na base, vê-se imediatamente ela entrando no quadro e logo se percebe que o telefone se localiza também na cozinha, outro eletrodoméstico que faz parte daquele espaço.

¹⁵⁰ Termo da língua inglesa, muito usado em televisão para descrever apresentadores de telejornais que nunca aparecem no vídeo de corpo inteiro.

Essa cozinha, tipicamente de classe média, serve de cenário para um dos depoimentos que menos tocam em assuntos como as greves ou as lutas sindicais. Apesar de Conceição comentar que o seu trabalho era tão mecanizado que repetia os gestos do trabalho enquanto dormia, ela faz questão de salientar a sua gratidão à empresa em que trabalhava, a Volkswagen. É o único depoimento em todo o filme em que um(a) operário(a) demonstra tal sentimento com os patrões, o que pode parecer uma postura mais conformista dela como operária.

A composição do enquadramento, com a toalha de mesa obviamente posicionada para a câmera, demonstra um espaço excessivamente arrumado, como se tivesse sido preparado para a câmera. Se a escolha de colocar a toalha naquela mesa foi de Coutinho ou de Conceição seria uma questão interessante para a discussão do documentário, caso o filme mostrasse essa preparação do local para a gravação. Essa mesa com tal adereço acaba separando a câmera da entrevistada, apontando certo distanciamento entre o olhar do documentarista e a depoente (Figura 42).

Figura 42 – Fotograma de *Peões*

Mesmo quando se veem os planos fechados no rosto de Conceição, trazendo uma maior proximidade da entrevistada e tirando da imagem o objeto (a mesa) que nos separa dela, o que se vê de fundo é a televisão, mas não como o dispositivo que resgata as imagens do passado (como em outros depoentes do filme), mas sim o eletrodoméstico que orna com o restante daquela cozinha burguesa.

Seguindo a ordem narrativa do filme, a entrevista seguinte é com seu Antônio. O primeiro enquadramento desta cena, assim como a primeira imagem de Conceição, é também um plano mais aberto, também gravado em uma copa ou cozinha e com uma mesa separando a câmera do entrevistado, além de, ao fundo, ver também uma geladeira e uma TV. Estas semelhanças entre as imagens das duas entrevistas denotam

uma possível intencionalidade do realizador. Mas, ao contrário do caso de Conceição, a cozinha do seu Antônio aparece bagunçada, cheia de livros e cadernos, tendo ao fundo uma televisão muito antiga e uma velha geladeira, isto é, longe de ser o cenário de uma casa de classe média consumista.

O filme acaba oferecendo uma imagem mais simpática de seu Antônio do que de Conceição, vê-se a sua filha interagir carinhosamente com o pai (os dois chegam a cantar músicas de Roberto Carlos) (Figura 43), enquanto Conceição faz a equipe do filme esperar (assim como o espectador) porque seu filho telefonou para pedir dinheiro para ir ao cinema.

Figura 43 – Fotograma de *Peões*

Vale a pena ressaltar também que os planos fechados de Antônio (sem a separação da mesa) são mais longos e mais intimistas (apresentando um fundo mais neutro).

Entre os “peões” sem imagens do passado (sejam fotos, sejam filmes), a entrevistada com uma mulher se destaca: Zélia. Antiga servente do sindicato, Zélia conta a história de como ela ajudou a esconder os rolos do filme *Linha de montagem* (1982) de Renato Tapajós, para que esta obra cinematográfica não fosse apreendida pela polícia. Zélia tem orgulho em ter protegido o filme e diz que era a história deles (operários) que foi preservada. A entrevista termina com Coutinho perguntando se Zélia já assistiu ao referido filme e ela responde que não. Este diálogo acaba sendo um comentário muito importante tanto para *Peões* como para o filme de Tapajós, para *ABC da greve*, de Leon Hirzsmann (1979/1990) ou para *Greve* (1979), de João Batista de Andrade. Zélia, como os outros operários que aparecem nos filmes, participaram ativamente daquele momento histórico (as grandes greves do ABC), mas eles não detêm as suas próprias imagens. Estes filmes não representam um olhar de dentro do operariado, mas sim o ponto de vista de membros de outra classe social (cineastas/intelectuais de classe média/alta) que capturaram as experiências de

determinados momentos das vidas daqueles operários (no caso de *Greve*, *Linha de montagem* e *ABC da greve*) ou de suas memórias (no caso de *Peões*). Logo o último diálogo de Zélia com Coutinho tem fortes ressonâncias com o último diálogo que encerra o filme, quando Geraldo pergunta ao diretor do filme se ele já fora “peão” de fábrica e Eduardo Coutinho responde, simplesmente, que “não”.

4.10 MELANCÓLICA VISÃO DOS METALÚRGICOS DO ABC

Procura-se neste capítulo fazer uma análise do filme *Peões* de Eduardo Coutinho não só sobre o que filme aborda, mas como essa abordagem se demonstra em sons e imagens de um discurso audiovisual construído pelo cineasta e como as estratégias de linguagem traduzem a experiência coletiva de determinado grupo social.

É dada ênfase nas escolhas da fotografia e da montagem no filme, não se restringido somente ao que os entrevistados falam para as câmeras. É importante fazer essa ressalva, porque a linguagem audiovisual que Coutinho aplica em *Peões* pode ter a aparência de um despojamento formal, o que ajuda a criar a impressão de que o filme é um simples registro da “voz do outro”, devido à ênfase com que a narrativa é conduzida pelas entrevistas.

Como aponta Jay Ruby (1988), o público tem a tendência de acreditar na ideia positivista de que se pode descobrir uma objetiva realidade através do documentário.¹⁵¹ Eduardo Coutinho (como qualquer documentarista) lança mão de uma série de estratégias e escolhas que revelam, acima de tudo um olhar que é do cineasta sobre um processo histórico e não o olhar daqueles que participaram do mesmo.

E o olhar de Coutinho sobre as grandes greves dos metalúrgicos do ABC é, sobretudo, um olhar melancólico. A escolha do título do filme é, aparentemente, óbvia, pois “peões” é um termo muito popular no Brasil para chamar os trabalhadores operários. Mas a escolha do título esconde um dos temas centrais da visão de Coutinho sobre o processo social e histórico abordado: a transitoriedade da condição de ser operário no Brasil como profissão e a sua persistência como elemento de identidade social para muitos ex-operários. Por este motivo, o documentário começa sua narrativa com a chegada da equipe de filmagem à cidade Várzea Grande no estado do Ceará,

¹⁵¹ “This philosophy of positivism has caused many social scientists as well as documentary filmmakers and journalists to hide themselves and their methods under the guise of objectivity.” RUBY. *Op. cit.*, 1988, p. 66.

localidade tão distante geograficamente do polo industrial do ABC paulista. Lá, Coutinho encontra seus primeiros personagens, quase todos ex-operários que tiveram de voltar para a sua terra natal, uns porque se aposentaram, enquanto outros porque suas vidas como operários do ABC foram se inviabilizando já nos anos 1980.

Mesmo deslocando o restante da narrativa para a região do ABC Paulista, muitos dos personagens retratados por Coutinho no estado de São Paulo não conseguiram manter a profissão de operários ao longo de sua trajetória.

Alguns poucos continuaram operários, como é o caso do último entrevistado, Geraldo, que mantém de forma precária sua profissão, convivendo com longos períodos de desemprego e sendo contratado somente para trabalhos temporários. Geraldo explica que a palavra “peões” foi criada para descrever uma profissão em que os operários ficavam “rodando” em diferentes cidades ou estados brasileiros, trabalhando à medida que surgiam demandas específicas de mão de obra nas fábricas em diferentes localidades. Situação trabalhista esta que deveria ter sido superada pelo desenvolvimento econômico e social do Brasil nas últimas décadas e pelas conquistas da categoria operária após as greves de 1979. Mas em 2002, Geraldo continua a enfrentar uma situação tão instável e transitória como a de décadas atrás, trabalhando como soldador por empreitada, sem emprego fixo.

Para refletir melhor sobre esta desilusão retratada por Coutinho, podem-se fazer consistentes conexões entre o estudo de Kimi Tomizaki no livro *Ser metalúrgico no ABC*¹⁵² e o filme *Peões*. Ambos vieram a público em um espaço relativamente curto de tempo, apenas 3 anos, e em um momento Histórico em que o Brasil tinha o símbolo máximo da luta operária do ABC, Luís Inácio Lula da Silva, como Presidente da República. Enquanto o documentário de Coutinho foi lançado nos cinemas em 2004 (ainda na primeira gestão de Lula), o livro de Tomizaki é publicado em 2007 (começo do segundo mandato de Lula como presidente). São duas obras que procuram discutir as heranças políticas, sociais e econômicas do movimento metalúrgico do ABC. Coutinho centra o foco nas memórias dos personagens, muito deles anônimos, que tiveram participação nas grandes greves de mais de trinta anos atrás. A questão da transmissão geracional aparece de forma periférica no filme, são poucos os filhos de operários que participam dos depoimentos e somente um continuou a profissão de

¹⁵² TOMIZAKI. *Op. cit.*, 2007.

metalúrgico do seu pai, enquanto a relação de pais e filhos metalúrgicos da indústria automobilística é central no estudo da autora.

Talvez, em um primeiro momento, possa parecer injusto comparar o alcance da reflexão de um filme com a de um livro, mas tomar este pressuposto como verdade, seria subestimar a capacidade de síntese de um filme. A análise proposta por Coutinho, em *Peões*, só consegue chegar a um determinado ponto da questão, que é o da constatação melancólica de que muitos dos metalúrgicos que participaram ativamente do movimento grevista foram esquecidos e assombrados pelo desemprego e, conseqüentemente, por perdas individuais, mesmo com as conquistas coletivas da categoria. Coutinho pouco aprofunda a discussão sobre o processo de reestruturação produtiva que o setor irá sofrer entre as décadas de 1980 e 1990. A questão só aparece, mesmo que discretamente, na entrevista de João e seu filho, George, que também é metalúrgico, quando o filho diz que precisa fazer faculdade porque, já naquele momento, só o curso do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) é insuficiente para manter o lugar no mercado de trabalho.

Essa é a maior fragilidade da abordagem do cineasta, pois o fato de Coutinho não discutir as mudanças profundas que a profissão de metalúrgico da indústria automobilística sofreu, talvez reflita uma nostalgia do momento em que a categoria demonstrava uma união capaz de encher o estádio da Vila Euclides e quando homens com pouca escolaridade eram capazes de parar o país para ser ouvidos, como “Davis”, os metalúrgicos, enfrentando “Golias”, o empresariado e a ditadura militar. Coutinho sabe que esse momento histórico não será repetido e a luta do operariado contra as estruturas de poder ficou muito mais complexa. Como fica então esta discussão depois de oito anos de Lula na presidência e depois de mais de dez anos de hegemonia do Partido dos Trabalhadores no palco político do país?

Tomizaki dedica uma boa parte do estudo à reestruturação produtiva da indústria automobilística e, desta forma, pode-se perceber que houve um processo acentuado de elitização da categoria. Os metalúrgicos deste tipo de indústria passaram a ganhar salários muito melhores do que as gerações anteriores. Com o auxílio do acentuado avanço tecnológico e uma legislação trabalhista bem mais avançada, este último fruto das lutas da classe operária, os metalúrgicos das montadoras de automóveis trabalham hoje em níveis de segurança que seguem padrões internacionais.

Mas Tomizaki aponta o cruel paradoxo que sofrem os metalúrgicos que puderam usufruir tamanhas melhorias: o medo de perder o emprego. Em entrevista a

autora,¹⁵³ Camilo, montador da Mercedes-Benz desde 1985, relata que os trabalhadores, na época áurea das grandes greves, eram muito mais solidários, pois se perdessem o emprego naquele momento, eles não tinham dificuldades de conseguir uma nova inserção no mercado de trabalho. O próprio montador, que foi demitido da Mercedes em 1981, voltou a trabalhar na mesma empresa em 1985.¹⁵⁴ Segundo Camilo, esta situação mudou e, no começo do século XXI, os operários não se envolvem mais em greves por medo de perder seus empregos, pois o fantasma do desemprego é muito maior hoje do que naquela época.

Para Tomizaki, de 1980 a 1997 o salário dos metalúrgicos do ABC teve aumento real de 40%¹⁵⁵, mas, neste mesmo período, 68.000 metalúrgicos perderam o emprego. Em 1980, quando aconteceram importantes greves que levaram Lula, então presidente do sindicato, a se transformar em um importante nome da política nacional, o Sindicato de Metalúrgicos do ABC tinha 183.001 filiados, enquanto em 2002, este número foi reduzido para 88.397.¹⁵⁶ No caso específico dos metalúrgicos da indústria automobilística no estado de São Paulo, a diminuição não foi menos impressionante: em 1989, as montadoras mantinham 88.558 postos de trabalhos, enquanto em 1999, este número foi para 47.119. Nada menos que uma diminuição de 46,8% em apenas 10 anos.¹⁵⁷ Em 2000, a taxa de desemprego entre a população ativa da região do ABC, 18,7%, era mais do que o dobro do que a brasileira, 7,15%.¹⁵⁸

Mas ao invés da produção de carros ter caído no Brasil nos anos de 1990, o país saiu de 13ª posição e galgou a 9ª como maior produtor mundial de automóveis.¹⁵⁹ Tal fato não se deve apenas ao avanço tecnológico na linha de produção, mas a uma mudança profunda no papel de cada operário dentro da fábrica e no diálogo da classe operária com o patronato. Progressivamente, as montadoras foram abandonando o modelo “fordista” de produção, em que cada operário tinha uma função muito específica e mais braçal. Este modelo, que predominou no ABC até os anos de 1980, tinha que empregar muito mais operários para produzir um carro e desta mão de obra não era exigida muita preparação ou escolaridade. O “fordismo” foi substituído pelo

¹⁵³ TOMIZAKI. *Op. cit.*, 2007, p. 162.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 156.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 26.

¹⁵⁶ Dados fornecidos por Heloísa Helena T. De Souza Martins e Iram Jacome Rodrigues no prefácio de *Ser Metalúrgico no ABC*. TOMIZAKI. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁷ TOMIZAKI. *Op. cit.*, p. 222.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 146.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

modelo “toyotista” ou “ohnoísmo”¹⁶⁰, que exige preparação e versatilidade muito maiores do metalúrgico, resultando também em uma maior exigência no nível de escolaridade e de preparação técnica do operário:

*“Depois ela [a empresa] veio com a manufatura celular, e que foi outro choque! E tivemos que fazer um acordo para o operador daquela célula ter um salário maior, tivemos que ver qual era o ritmo de trabalho nessas células, porque agora não era mais uma máquina, e sim três ou quatro máquinas que uma só pessoa iria operar”.*¹⁶¹

Resultado: se cada operário de uma montadora de automóveis produzia uma média de 8,7 carros por ano em 1980, dezessete anos depois a média pulou para 20,3 carros.¹⁶²

Não se pode deixar de lembrar que essa readequação da indústria automobilística brasileira foi resultado também da estagnação do segmento nos anos de 1980 e a abertura radical, no começo dos anos 1990, do mercado nacional à concorrência dos produtos estrangeiros, feita pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Segundo Tomizaki, o aumento das importações de peças automotivas promoveu o fechamento de muitas fábricas deste setor no ABC e as montadoras enfrentaram a concorrência estrangeira otimizando a produção e reduzindo os postos de trabalhos, diminuindo assim os seus custos.¹⁶³

A força que os operários do ABC apresentaram no final dos anos de 1970 foi resultado também das próprias idiossincrasias de um modelo de desenvolvimento industrial brasileiro daquele período. Ao contrário de Kimi Tomizaki, Eduardo Coutinho em seu filme *Peões* não consegue aprofundar a discussão sobre os motivos que levaram a classe operária daquele tempo (final da década de 70, com a ditadura militar ainda no poder) e daquele lugar (ABC paulista) serem tão fortes e combativos, enquanto peões como Geraldo, João Chapéu, Tê e Miguel continuaram sendo

¹⁶⁰ O conceito foi nomeado dessa forma por ter sido criado por um engenheiro da Toyota, Taiichi Ohno, logo após a 2ª Guerra Mundial. Segundo Roberto Marx, o ohnoísmo prioriza a redução geral de desperdícios de produção e o atendimento aos consumidores. MARX, Roberto. *Trabalho em grupo, polivalência e controle*. In: ARTBIX, Glauco e ZILBOVICIUS, Mauro (Orgs.) De JK a FHC, a reinvenção dos carros. São Paulo: Scritta, 1997, p. 184.

¹⁶¹ Depoimento de sindicalista (não identificado). TOMIZAKI. *Op. cit.*, 2007, p. 149

¹⁶² Ibidem, p. 27.

¹⁶³ Ibidem, p. 145.

assombrados pelo fantasma do desemprego nas décadas seguintes. O capítulo a seguir deste estudo, analisa o filme *Motoboy, vida loca*, dirigido por Caito Ortiz.

5 AS VOZES DA SOCIEDADE EM *MOTOBOYS, VIDA LOCA*

5.1 O MOTOBOY DE SÃO PAULO, 2003

Motoboys, vida loca, dirigido por Caito Ortiz, foi o documentário sobre motoboys com metragem mais longa encontrado neste estudo, com aproximadamente 54min.

Depois de rápidas cartelas de créditos, mostrando logos da produtora do filme, apoiadores, patrocinadores e informação da conquista de um prêmio em festival de cinema, o filme começa com uma tela preta sem nenhuma imagem. Só se ouvem fragmentos de locutores radiofônicos relatando situações de congestionamento da cidade de São Paulo e ruídos que evocam um trânsito urbano caótico com suas buzinas e sirenes de ambulância. Mergulhados nesse caos sonoro, é possível ouvir motos atravessando o espaço de ruas e avenidas, com suas características acelerações e a repetição insistente de buzinas curtas e estridentes.¹⁶⁴

A ausência de imagens não deixa de ter ecos do curta-metragem alemão *Weekend*¹⁶⁵ (1930). No pioneiro experimento sonoro, o cineasta Walter Ruttmann fez um filme somente com ruídos extraídos da realidade e sem nenhuma imagem, apenas uma tela preta, para retratar um fim de semana na capital alemã. *Weekend* acabou provocando uma influência maior em experiências radiofônicas e na música eletroacústica, apesar que posso citar aqui, além desta introdução do documentário de Caito Ortiz, o longa-metragem português *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, em que uma tela preta domina a maior parte dos seus 75 minutos de projeção, sendo só interrompida por breves momentos com imagens.

Esta criativa introdução sonora de *Motoboys, vida loca* faz com que o espectador tenha um intrigante primeiro contato com universo abordado no filme, pois na ruidosa paisagem sonora urbana, individualidades, deste ou daquele veículo, ficam difusas no rumor contínuo do trânsito paulistano. Mas, dentro deste caos sonoro, é

¹⁶⁴ O som é resultado de um gesto característico dos motoboys. Como eles usam as brechas entre as fileiras de carros posicionados em duas pistas de ruas e avenidas, as buzinas servem para avisar os motoristas de que uma moto está passando, evitando assim o choque provocado pela troca repentina de pista de algum motorista de carro mais desatento.

¹⁶⁵ WEEKEND. Direção: Walter Ruttmann. [S.l.]: 1930. Disponível, na íntegra, no site youtube (11 min). Título Original: WEEKEND.

possível identificar a presença transitória dos personagens título, que seriam os protagonistas do filme.

De repente, estes ruídos são completamente substituídos por uma música eletrônica, muito influenciada pelo estilo Hip hop/Rap, e surgem as primeiras imagens da narrativa do filme, que são extraídas de câmeras de monitoramento de trânsito urbano pela Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) do município de São Paulo. Estas imagens são gravadas de monitores, com os enquadramentos fechados em detalhes destas telas, o que provoca uma forte pixelização do que é mostrado, onde se veem, principalmente, paisagens noturnas da cidade, destacando as luzes dos veículos que trafegam pelas ruas e avenidas. Vê-se uma intercalação de imagens de vias com o tráfego fluindo com imagens de carros parados em congestionamentos, conflito de imagens que demonstram uma tensão entre deslocamentos e estagnações, variação rítmica que compõe a rotina do tráfego paulistano.

Neste tipo de imagem de câmera de monitoramento urbano, aparecem sempre, nos cantos superiores da tela, informações escritas informando o local e o momento da captura daquelas imagens, tais como da Avenida Consolação e Avenida Santo Amaro. A montagem do filme aproveita para destacar duas palavras destes signos escritos, “Túnel” e “Senna”. Como os planos são muito próximos, estas palavras são isoladas de seus contextos iniciais. Talvez “Túnel” e “Senna” tenham sido extraídas de um mesmo nome, “Túnel Ayrton Senna”, localizado na região do parque do Ibirapuera. Mas tiradas de seus significados originais, estas duas palavras constroem sentidos que ajudam a entender algumas das primeiras impressões do cineasta sobre o universo dos motoboys, que, segundo a montagem do início do filme, é oriundo de uma cultura underground urbana (daí a palavra “Túnel”, que aparece repetidamente durante esta sequência), e associada à velocidade e ao perigo, com a referência de Ayrton Senna (“Senna” só aparece uma vez, mas em uma posição na tela que facilita a sua leitura), o último corredor brasileiro campeão mundial na categoria Formula 1, que, aliás, morre tragicamente em um acidente durante uma disputa esportiva.

Desta forma, o filme começa com imagens furtivas de dispositivos tecnológicos e sociais para a detecção de infrações de trânsito. Se a apresentação sonora apresentava o problema do trânsito de São Paulo como palco para a discussão do filme, a introdução visual dá a entender que essa abordagem também será através daqueles que transitam sob o estigma do submundo e do perigo desta questão.

Além do título do filme, estes créditos iniciais informam que mais 18 milhões de pessoas convivem em um espaço urbano que concentra capital paulista e as cidades da chamada grande São Paulo (onde se inclui também as cidades do ABC paulista). A legenda seguinte apresenta um comentário dos realizadores do filme em que diz que, “(...) na prática, 18 milhões de pessoas convivem *diariamente* (*sic*) num mesmo espaço urbano”. Desta observação por escrito, a montagem corta para a oposição conflituosa de duas imagens, na primeira, vê-se um motociclista trafegando sozinho em uma via completamente vazia. Com a pixelização da imagem, não se vê quase nenhum detalhe deste indivíduo dirigindo sua moto, só a forte luz da lanterna dianteira se deslocando do canto superior da direita para o canto inferior do canto esquerdo do quadro. Na imagem seguinte, vê-se a oposição desta última imagem. Uma via congestionada, cheia de veículos, como carros e um ônibus, deslocando-se lentamente do canto superior esquerdo do quadro para o canto direito inferior do mesmo. As duas imagens constroem uma relação de conflito de individualidade (motociclista) *versus* coletivo (motoristas de carros), de velocidade no primeiro contra a lentidão do segundo. Estes dois elementos também criam um conflito gráfico provocado pelo desenho das direções opostas que ambos provocam na oposição de suas trajetórias.

Do confronto entre estes dois planos, começa-se a ouvir, na voz *over*, o primeiro depoimento do filme. Não é o depoimento de um motoboy, personagem social que dá título ao filme, mas sim do arquiteto e urbanista Paulo Mendes da Rocha. Mais adiante se verá que a escolha desse depoimento como primeira opinião expressa no filme não é feita sem causar profundas consequências no olhar construído por Caito Ortiz, tanto que é o mesmo depoente que encerra o documentário.

Em sua fala, Mendes da Rocha fala da “deseconomia” que os congestionamentos nas grandes cidades não só provocam em São Paulo, mas também em outras grandes cidades mundo afora. Ao mesmo tempo que a montagem do filme mostra pessoas sozinhas no volante de seus carros parados por congestionamentos, o urbanista procura evidenciar o absurdo cotidiano desta situação, pois os motoristas de carros individuais “queimam combustível” ¹⁶⁶ para carregar “60 quilos”, que seria o peso médio de um ser humano adulto, mais os “700 quilos” de um carro.

¹⁶⁶ Vale a pena ressaltar que, logo após Mendes da Rocha dizer “queimam combustível”, a montagem corta para um motorista fumando um cigarro, construindo assim uma associação entre a poluição causada pela queima de combustíveis com a um vício, reconhecidamente pouco saudável, que é o tabagismo.

Logo após o comentário do urbanista, veem-se breves fragmentos de outros três depoimentos e nenhum deles é feito por um motoboy ou por algum representante desta categoria de trabalhadores. O apresentador de TV Sergio Groisman (Figura 44) comenta que o trânsito da cidade de São Paulo seria a “antítese da loucura” que é provocada pela eterna pressa do paulistano. Até agora, a questão dos motoboys ainda não foi tocada nas entrevistas do filme. Os dois depoentes seguintes são João Cucci (Gestor de Trânsito da Companhia de Engenharia de Trânsito – CET) e Luis Seraphin (Engenheiro e Assessor da Presidência da CET). No depoimento de Cucci, vê-se a imagem de fundo da cena esquadrinhada por uma série de monitores de vigilância de trânsito, retomando a referência visual trabalhada nos créditos iniciais do filme e mostrando que aquele depoente era uma autoridade que faz parte do controle dos problemas acarretados pelo trânsito. Em seu depoimento, Cucci é o primeiro a se aproximar do tema na sua fala, quando diz que “a moto é mais um fator de perturbação”, pois passa muito rápida entre os carros, ameaçando seus espelhos retrovisores e limitando os seus motoristas de mudar de faixa. É interessante o fato de que as imagens e o seu crédito na legenda contrastam com o conteúdo de sua fala. Se a legenda (“Gestor de Trânsito”) e o fundo das imagens (com os monitores) dizem ao espectador de Cucci é um especialista, profissional e científico, dos problemas do trânsito, o fragmento escolhido pela montagem de seu depoimento, só revela o seu ponto de vista como motorista de carro, que se incomoda com os danos que os motoboys podem fazer ao seu veículo.

Figura 44 – Fotograma de *Motoboys, vida loca*

O depoente seguinte, Luis Seraphin, diz que o grande aumento de motocicletas na cidade de São Paulo é um fenômeno que não tem comparação em nenhuma cidade do mundo. Dois dos quatro primeiros depoentes, Groisman (Figura 43) e Seraphin, estão ao volante dirigindo um carro ao mesmo tempo em que concedem a entrevista, enquanto, mesmo que Cucci não esteja no volante, sua fala revela um ponto de vista do usuário de carros, não de motociclista.

A recorrência de entrevistas com pessoas dirigindo carros ao longo de todo o filme, em oposição às muitas entrevistas de motoboys feitas em cima de suas motos reflete uma intenção do realizador, Caito Ortiz, em estabelecer dois papéis sociais no palco do trânsito paulistano.

Mas com a demora em aparecer a primeira entrevista de um motoboy, o filme já demonstra qual será o seu ponto de vista, entre estes dois lados do problema, que predominará no seu discurso. Ao dar voz primeiro para autoridades em questões sociais e urbanas da cidade e de motoristas de carros, Caito Ortiz deixa claro que este é um filme que parte de um olhar que se inicia através das janelas e dos espelhos retrovisores de veículos de quatro rodas, de motoristas de carro paulistanos que ao mesmo tempo se sentem ameaçados e intrigados com a legião de motoboys que povoam sua cidade.

Depois da breve declaração de Seraphin, uma imagem coloca o tema do filme em destaque. Primeiro vê-se um carro branco passar, transversalmente, na frente da câmera. Percebe-se no topo do enquadramento que atrás deste carro está um grande congestionamento de veículos. Quando este carro sai do enquadramento, revela-se o plano geral de uma grande avenida com o trânsito parado, com a exceção de uma fileira de, aproximadamente, nove motocicletas se aproximando da câmera. Com uma legenda, o filme informa que entre 170.000 a 350.000 motoboys circulam na cidade de São Paulo. O texto diz que estes são números “oficiais”. As aspas não são minhas, mas do filme, evidenciando a imprecisão destes dados. As legendas continuam com o seguinte texto: “na prática, ninguém sabe ao certo quantos motoboys existem”. O carro que inicialmente encobria o enquadramento serviu como uma cortina que se abriu e permitiu que os personagens título entrarem no palco do documentário. A imprecisão dos números apontados sobre esta imagem, mostra também que se trata de uma categoria que é pouco conhecida pela sociedade, que não consegue nem quantificá-la direito. A imagem do carro branco que sai do primeiro plano, visualmente informa que o documentário tem a ambição de descortinar esta realidade e trazê-la para mais

próxima do olhar do espectador (através do movimento da fileira de motoboys se aproximando para as lentes das câmeras).

5.2 AUSÊNCIA DE PROTAGONISTAS

É sintomático que o filme comece sem nenhuma entrevista de motoboys, muito diferente dos documentários sobre metalúrgicos estudados neste texto. Tanto em *Braços cruzados* como em *Linha de montagem* e *Peões*, suas narrativas são predominantemente dominadas por depoimento e discursos de metalúrgicos e dirigentes sindicais da mesma categoria trabalhista. Existe nos três documentários uma nítida empatia dos cineastas (Gervitz, Toledo, Tapajós e Coutinho) com o personagem social por eles abordado, o metalúrgico, enquanto Ortiz assume uma postura muito mais distanciada em relação aos motoboys. Por mais que este último tente subir com a câmera na garupa de alguns motoboys, como, por exemplo, a equipe de Renato Tapajós sobe nos palanques dos sindicalistas, seu olhar será sempre a do motorista de carro. Mesmo que seja o caso de Caito Ortiz ser um motociclista no mundo real, o olhar de seu filme continua a refletir a percepção de um usuário de veículos de quatro rodas na cidade de São Paulo.

Somente aos 4min da metragem de *Motoboys, vida loca*, ouve-se a primeira voz de um motociclista no documentário. Quando o plano começa, um motoboy tinha acabado de entrar em um elevador. Seu rosto está descoberto, mas seu capacete ainda está na cabeça, logo acima de sua testa. A câmera do filme está solta e como o elevador não é grande, o plano fica bem próximo do rosto do motoboy. Como esta imagem se apresenta no início, parece que não se está vendo uma imagem previamente preparada (algo que destoa das quatro entrevistas anteriores, mesmo as feitas com os entrevistados dirigindo seus carros). Esta impressão de flagrante espontâneo do personagem é reforçada pela voz, em *off*, de um membro da equipe do filme, talvez o próprio diretor, que pergunta de forma descontraída: “E aí, meu irmão, o que aconteceu? Conta pra gente”. O motoboy responde que tinha acabado de sofrer um acidente, provocado na avenida, paulistana, Brigadeiro Luiz Antônio. É possível resumir dessa forma a descrição do evento pelo motoboy, na primeira vez em que se ouve a sua voz no documentário. Mas transcrever fielmente o que foi dito pelo

personagem é um desafio. Em uma primeira tentativa: “Eu estava descendo a Brigadeiro Luís Antônio no corredor do ônibus. O cara pegou e entrou na frente do carro e jogou para o meu lado”.

Nesta primeira versão, entende-se que o motoboy estava cometendo uma infração, pois estava transitando em um lugar proibido, reservado somente para ônibus. Poderíamos, assim, opinar sobre o seu comportamento de forma condenatória, como resultado de um ato indevidamente transgressor. Mas, ao mudar ligeiramente a pontuação das duas frases, chega-se ao seguinte relato: “Eu estava descendo a Brigadeiro Luís Antônio. No corredor do ônibus, o cara pegou e entrou na frente do carro e jogou para o meu lado.”

Neste outro caso, pode-se entender que o papel do motociclista é completamente diferente. Com sua moto, ele transitava ao lado da faixa de ônibus e o motorista do coletivo é que saiu de sua faixa, cortando assim a frente de um carro e provocando o choque do motoboy neste último. A ambiguidade do relato é provocada pela dificuldade do depoente em descrever os eventos pelos quais fez parte. O personagem é abordado em plena ação, ele não está sentado diante da câmera para dar o seu depoimento em um enquadramento previamente combinado. Ao contrário de Lula, ele não segura a claquete e tem direito à “segunda” tomada. O que se vê é um personagem social fragilizado que não domina o seu próprio discurso e sua imagem diante de uma câmera. Sua dificuldade em se expressar, faz com que ele possa ser entendido como vítima ou corresponsável pelo acidente que sofreu. Durante todo o breve depoimento no elevador, o motoboy aparece sempre de perfil, não vira o seu rosto completamente para quem faz as perguntas ou para câmera. Sua expressão facial é retraída, desconfiada.

A sequência continua no que deve ser a garagem do mesmo prédio, onde o motoboy mostra para a câmera as avarias de seu veículo. Em um plano contínuo, a câmera circunda a moto de forma muito próxima, de maneira que se veem em planos fechados os faróis traseiros dependurados e quebrados e o farol frontal solto da moto, enquanto as mãos do motociclista entram em quadro para mostrar detalhes do estrago. A montagem corta para um plano bem próximo do rosto do motoboy e a câmera o enquadra em *contra-plongée*, enquanto o personagem continua seu depoimento para o filme. Durante esta primeira abordagem, por sinal, todos os planos são muito fechados, quase que claustrofóbicos. Esta proximidade intimista com o motoboy e sua moto talvez possa refletir uma vontade dos realizadores em se aproximar do personagem

título do filme. Mas como a cena dá sinais de que foi gravada de improviso, todas estas imagens podem ter sido gravadas sem a permissão prévia da administração do prédio em que a equipe encontrou o motoboy, logo a proximidade da câmera serve para anular o espaço em torno da ação, para que o lugar não seja identificado. O motoboy diz, em seu breve depoimento, que escolheu esta profissão por não conseguir outro emprego, pois não há registros em sua carteira de trabalho que sirvam como atestado de sua experiência profissional anterior. Revela também que aquele era o seu primeiro dia como motoboy. Detalhe importante: o nome deste motociclista não é identificado na sequência, ao contrário de todos os outros entrevistados que apareceram até este momento do documentário. Por outro lado este anônimo depoente, mesmo que novato, é a primeira voz de um motoboy ouvida no filme.

Depois dessa primeira aproximação, o filme volta a distanciar o olhar sobre o tema. Há uma sequência de três breves depoimentos de Carlos Zaratinni (ex-secretário de transportes de São Paulo), Gilberto Dimenstein (Jornalista) e Roberto Scaringella (engenheiro e fundador do CET). Os depoimentos são dados enquanto os entrevistados dirigem seus respectivos carros. Cada um dos três fala do assunto motoboys de forma bastante generalizada, analisando a questão dentro de um recorte sociológico. Zaratinni comenta sobre a origem da profissão, que remonta o começo dos anos 1980 e que surgiu como um desdobramento da profissão de Office-boy. Dimenstein dá um depoimento positivo a profissão, argumentando que o fluxo de informações da capital paulista depende do trabalho deles, pois “são eles que conduzem a modernidade da cidade”. Scaringella explica como muitos motoboys começam sua atividade profissional, comprando uma moto velha (pois se for nova pode ser roubada durante o exercício da profissão), tira sua habilitação (muitas vezes comprada) e para eles ganharem mais dinheiro, devem percorrer distâncias maiores e em menores tempos, correndo assim riscos em trabalho que é marcado pela precariedade de suas condições.

Os três depoimentos são entrecortados com imagens distanciadas de motoboys nas ruas. É interessante notar que os *inserts* visuais de motoboys deste momento do filme são gravados em planos gerais ou, nos planos mais próximos, são gravados com teleobjetiva, demonstrando que a câmera estava fisicamente distante do foco de seus enquadramentos.¹⁶⁷ Reforça-se assim a impressão de distância do olhar do

¹⁶⁷ O uso da teleobjetiva em planos mais fechados pode ser constatado pelo achatamento das distâncias entre os motoboys registrados e o fundo (além dos carros que passam entre a câmera e os motociclistas),

documentarista com seu tema. Em um único plano desta sequência, um motoboy percebe a presença da câmera e olha diretamente para a lente da mesma. Ele está sentado na calçada, atrás de uma fileira de motos, enquanto lê um exemplar de “Jornal do Trânsito”. Ele está de gorro, encobrindo seus cabelos e as páginas do jornal ocultam boa parte de seu rosto, só revelando seu olhar sério e intimidador. Existe aí uma reciprocidade entre quem vê e quem é olhado. Ao mesmo tempo em que o documentário tem uma aparente cautela ao se aproximar de seu objeto de investigação, o motoboy expressa desconfiança ao perceber que está sendo gravado (Figura 45). Receio recíproco que será reforçado na próxima entrevista do documentário.

Figura 45 – Fotograma de *Motoboys, vida loca*

A primeira aproximação efetiva de Ortiz com os motoboys acontece aos seis minutos do documentário. Com pouco menos de uma hora de duração, o filme gasta mais de 10% do tempo inicial antes de deixar que a voz dos motoboys tome conta da narrativa.

Vê-se uma primeira imagem gravada em cima de uma moto. A câmera está voltada para o sentido oposto do motociclista, logo vê-se parte do banco traseiro do veículo no canto inferior do enquadramento. Ouve-se o ruído nervoso de seu motor sendo acelerado, enquanto a moto percorre, em alta velocidade, duas longas fileiras de carros parados em sua monótona perspectiva. O plano é longo e só é acompanhado pelo som do motor, trazendo um forte apelo sensorial e não intelectual dos espectadores, como se realmente o espectador estivesse sobre a moto e, por esse motivo, o documentário priva o público de mostrar quem está dirigindo o veículo nesse

e a baixa profundidade de foco destes planos, efeitos característicos de planos filmados a distância e com o auxílio de teleobjetivas.

momento (é o espectador que está sobre ela, mais ninguém), da mesma forma que priva a platéia do nome do primeiro motociclista entrevistado. Este plano é seguido por outro no eixo oposto de câmera. Se antes ela estava virada para a paisagem que a moto acabara de passar, a seguinte focaliza o espaço que se aproxima. É um plano bastante audacioso e arriscado: a câmera está bem próxima do chão de asfalto e vê-se passar muito rente de suas lentes uma fileira de “olhos de gato”¹⁶⁸. Apesar de ser uma via de mão única, pois os carros em volta se estão deslocando na mesma direção, a fileira de olhos de gatos está sob uma faixa contínua, o que revela que, segundo as leis de trânsito, aquele não é um ponto permitido de mudança de pista. Mesmo assim a câmera, a bordo da moto, sai da pista da direita para a esquerda, cometendo assim um delito de trânsito. Devido a sua proximidade com o chão, a imagem dá uma percepção intensa da velocidade e do risco daquele deslocamento. Ao fundo vê-se um pequeno túnel se aproximando, enquanto o som contínuo do motor da motocicleta, que persistiu desde o plano anterior, é agora acompanhado da característica buzina curta e repetida várias vezes da moto, até que a montagem corta para uma tela preta, quando justamente a moto tinha acabado de mudar de pista. Estes dois planos da câmera em cima da moto buscam o efeito no espectador de como é a experiência de estar pilotando uma moto em alta velocidade no trânsito paulistano. Por mais que o filme revele receio de se aproximar desse universo e de fazer uma longa introdução em que tenta dominá-lo pelo plano intelectual, quando a aproximação finalmente acontece, velocidade e risco assumem como elementos cinematograficamente sedutores, de forte apelo emocional, mesmo que especialistas e autoridades socialmente respeitadas tenham argumentado em suas falas sobre os problemas relacionados à profissão do motoboy.

Depois da interrupção abrupta da tela preta, vê-se agora um plano geral de uma aglomeração de motoboys transitando em uma larga avenida de São Paulo. Ao perceberem a presença da câmera, eles buzinam euforicamente. De forma exibicionista e arriscada, um deles fica completamente de pé, com os dois braços levantados, a bordo de sua moto em movimento. Outro, em cima de uma lambreta, sacode seu veículo como se estivesse rebolando. Muitos deles, propositalmente, aumentam o ronco de seus motores, no meio de assovios e gritos. Logo se percebe que, por detrás da relação vaidosa e narcísica daquele grupo com a câmera, revelar-se-á uma atitude de

¹⁶⁸ Assim são popularmente chamados os pequenos dispositivos refletivos usados no asfalto para separar vias de rolamento e informar visualmente os locais de contorno para os motoristas.

insolência provocativa e não de imediata receptividade. Dentro deste grupo em movimento no trânsito, um rosto ganha destaque, Marcelo da Silva. Percebe-se que ele quer mostrar o rosto para câmera, pois o capacete está completamente posicionado acima do rosto, atitude muito perigosa, pois ele ainda está dirigindo a moto (Figura 46).

Figura 46 – Fotograma de *Motoboys, vida loca*

Apesar de muito sorridente, o motociclista pergunta: “Mas essas entrevistas são para *fuder* (sic) ou para ajudar?”. Depois dessa primeira fala, de cortante sinceridade, Marcelo é o primeiro motoboy a ter o nome revelado pelas legendas do filme, além de breves dados pessoais como idade, estado civil e tempo na profissão. Esse tipo de desconfiança entre os entrevistados e o documentarista não ocorre com nenhum metalúrgico em *Braços cruzados*; *Linha de montagem* ou *Peões*. Deve-se refletir sobre os motivos que levam tamanho cuidado e estranhamento mútuo entre Caito Ortiz e os motoboys. Expressada na primeira fala de Marcelo, que será um personagem importante no documentário, está a consciência de que pertence a um grupo de profissionais marginalizado pela sociedade e que qualquer abordagem audiovisual que façam deles, muito provavelmente será feita dentro do viés negativo e condenatório.

A entrevista continua da mesma forma perigosa, Marcelo concede o depoimento ao mesmo tempo que dirige a moto com o capacete inadequadamente posicionado na cabeça. Para responder às perguntas do cineasta, Marcelo tem que olhar para a sua esquerda e não para a direção para onde está indo com sua moto. Quando perguntado se ele gosta da profissão, Marcelo responde que no começo não gostava, mas que aprendeu a apreciá-la com o tempo. Neste ponto ele faz a comparação com a profissão de policial, dando a entender que são duas profissões difíceis e perigosas. Marcelo informa que trabalha para uma agência de publicidade e como entregador de

pizza. Bem-humorado, o motoboy é uma presença simpática, de sorriso fácil. O entrevistador, que não se vê em nenhum momento nas imagens, pergunta se ele já foi assaltado. Marcelo responde que sim, mas só levaram as pizzas que ele estava entregando e se consola de que foi melhor que levar a moto. O entrevistado, por momentos muito breves, vira o rosto e presta também atenção no trânsito à frente ou à direita. Entre dois *jump cut*, pode-se ver um intervalo da fala em que Marcelo demonstra que se assustou com algo que viu e/ou ouviu. É uma linha muito tênue entre o papel de entrevistado-personagem de documentário e de motociclista em pleno trânsito.

Este também é o caso de César Augusto Cavallaris (cujo apelido é “Falcão”). A primeira sequência deste personagem é bastante visual, com frenética montagem de imagens, enquanto ouvem-se fragmentos em áudio de uma entrevista sua. Trata-se de uma apresentação muito rica a deste personagem. Através de uma legenda associada ao seu nome, sabe-se que Falcão tem 20 anos e há quatro trabalha como motoboy, o que permite concluir que começou aos 16 anos, menor de idade, logo, proibido por lei de dirigir uma moto. Sua carreira profissional já começa sob a sombra da contravenção. Os planos da sequência são montados em satisfatórios *raccors*, descrevendo Falcão atravessando, entre os carros, um túnel em alta velocidade e de forma perigosa. A montagem reforça a impressão de movimentação frenética da moto com *inserts* curtos do asfalto e das paredes do túnel, ambos passando velozmente diante da câmera. O ruído do motor acelerado da motocicleta toma conta da cena. É notável o fato desta apresentação de Falcão ser feita dentro de um túnel, como que reforçando a sua imagem de personagem do submundo da cidade (Figura 47).

Figura 47 – Fotograma de *Motoboys, vida loca*

Em um plano específico, vê-se o túnel tomado por duas fileiras de carros parados, enquanto Falcão atravessa aquele espaço rapidamente. Em outros planos, vê-se o túnel vazio, com poucos carros, transitando também em alta velocidade. Dessa forma, percebe-se que a montagem da cena foi feita a partir de instantes diferentes e/ou em lugares diferentes. Chama a atenção esta questão, pois a montagem desse momento do filme é muito bem-feita, causando forte impressão nos espectadores de continuidade entre os planos. Mas é procedimento corriqueiro de montagem em documentários, pois seria muito difícil fazer a variação de enquadramentos apresentados na cena com câmeras simultâneas no começo dos anos 2000, sem que uma câmera aparecesse no enquadramento da outra e sem que atrapalhasse, pelo tamanho e peso das câmeras, a travessia do motociclista retratado. Pode-se dizer que esta montagem sintetiza vários momentos cotidianos do personagem real com uma montagem narrativa, mas é interessante notar que é justamente no plano mais aberto que se veem as fileiras de carros parados e desta forma, a montagem cria a impressão de que o túnel está sempre cheio de trânsito, apesar dos discretos e rápidos planos em que mostram o túnel vazio e de fácil tráfego. Ouve-se sua voz em depoimento, em voz *over*, declarações que reforçam uma imagem de marginalidade anárquica do personagem:

“(...) é a melhor coisa que tem porque é muita adrenalina. (...) você ali a 80-60 km/h no corredor (...) você vai ralando, neguinho te fechando. Você já vai dando um murro no capô, estourando retrovisor. (...) se não respeitar a gente, a gente também não respeita (...) Na vida você tem que curtir, porque você não sabe o dia de amanhã, né?”

Pouco após sair do túnel, Falcão só para sua moto quando se depara com um farol fechado, mas sua freada é repentina e os pneus cantam no asfalto, demonstrando a inadequação de sua velocidade com o trânsito que ele enfrentava.

A primeira impressão que o filme oferece deste personagem, tanto pelas imagens como pelo depoimento, é a de que se trata de um motociclista muito jovem e irresponsável, que põe em risco a sua saúde e a dos outros, algo que será confirmado mais à frente no filme. Para cada diferente personagem título do filme, Caito Ortiz procura introduzi-los em sua narrativa de uma forma audiovisual diferenciada, recorrendo não somente a entrevistas, mas também construções elaboradas de câmera e montagem. Desta forma ele já começa a construir um retrato audiovisual de cada personagem no seu primeiro encontro com o espectador do documentário.

Segundo Xavier, “O imaginário de *O Cangaceiro*, logo de início, estabelece uma sucessão de gestos e falas que traz, sem demora, uma caracterização básica de comportamento antissocial das personagens.”¹⁶⁹ Apesar de ao longo de *Motoboy*, Ortiz se esforce em mostrar personagens menos antissociais, o cineasta acaba por apresentar seus personagens título sob o estigma da marginalidade, seja através das avarias da moto no primeiro dia de trabalho, seja na desconfiança de Marcelo traduzida em um palavrão ou na irresponsabilidade já flagrante de Falcão.

Em forte contraste ao retrato de selvageria urbana de Falcão, o próximo personagem a ser apresentado é Ronaldo Fernandes Mendonça. Inicialmente, ele aparece ao fundo de um estreito corredor do que parece ser uma produtora audiovisual. Esta identificação é possível pois o corredor tem duas grandes prateleiras, uma em cada parede, cheias de fitas do tipo Betacam, formato de vídeo profissional que ainda era muito usado por emissoras e produtoras quando o filme foi realizado. Em um plano contínuo, Ronaldo atravessa o corredor e encontra um funcionário da empresa que lhe passa a sua próxima missão: pegar uma fita no bairro do Jabaquara, próximo do aeroporto. O fato de a apresentação deste personagem ser feita já dentro da firma, onde ele é funcionário, é muito importante, pois ele é um caso raro de motoboy registrado, com carteira assinada, que tem um emprego em lugar fixo, detalhes que são revelados por sua breve entrevista no interior da produtora. Um entrevistador (de quem só se ouve a voz), comenta que é raro ter um motoboy com um vínculo empregatício como ele, afirmação que é confirmada pelo motoboy.

A sua primeira imagem é reveladora, a câmera está no começo do mesmo corredor em que Ronaldo aparece entrando em cena pelos fundos, logo a câmera sabia que ele iria entrar e por onde ele passaria, ao contrário do primeiro contato com Marcelo da Silva. Não posso afirmar de que o realizador, Caito Ortiz, já tinha um conhecimento prévio de Ronaldo, mas é, sem dúvida, uma possibilidade plausível, pois o motoboy trabalha em uma empresa que faz parte do universo profissional do diretor do filme, o que influi na forma como ele é mostrado diante das câmeras. Nessa sequência, vê-se Ronaldo trabalhando dentro da firma, ao mesmo tempo que dá declarações para a câmera. Enquanto a entrevista continua com amenidades sobre sua relação de trabalho com colegas da empresa, pesquisando o próximo itinerário em um guia de ruas da cidade e colocando uma pesada roupa de chuva para proteção. Ação

¹⁶⁹ XAVIER. *Op. cit.*, 2007, p. 155.

que é traduzida através de uma linguagem de *time laps* e *jump cuts*, ressaltando que o tempo gasto para o personagem colocar aquela roupa foi grande, pois ele é obeso. O personagem vai até a sua moto na frente da casa onde fica o seu trabalho e sai com a moto até se afastar da câmera. Além do fato de mostrar que existem motoboys com situação trabalhista regularizada, esta curta sequência com Ronaldo não acrescenta tanto conteúdo para o filme. Mas o fato de Ronaldo ser um homem mais velho, 34 anos, ter emprego fixo, e trabalhar em uma produtora de vídeo, faz com que o realizador se aproxime mais da profissão retratada, sem os estigmas de marginalidade e irresponsabilidade. Desta forma, a cena com Ronaldo serve como introdução para a personagem seguinte do filme.

5.3 ÚNICA MOTOGIRL

A apresentação de Maria Madalena Rutschka também é bastante reveladora do que se verá nas cenas seguintes da única motogirl presente no filme. Um enquadramento tem grande predominância na apresentação: vê-se o plano fechado do espelho retrovisor que lhe reflete o rosto. Quando começa o longo plano, não é possível definir-lhe o sexo, pois só se a vê através do espelho que lhe reflete o rosto pela abertura do visor do capacete. Ela dirige compenetrada, até que o som de um celular lhe chama a atenção. Ela atende e diz que não pode falar naquele momento porque está dirigindo em uma das avenidas marginais de São Paulo. Mesmo tendo atendido ao chamado, o fato de ter interrompido a conversa, revela-se alguma consciência que a motogirl tem do risco de falar ao telefone enquanto dirige, preocupação que aparecerá também em outro momento do filme, em que ela estaciona na calçada para atender uma outra chamada do celular. Logo Maria Madalena serve de contraste para a atitude mais irresponsável de outros personagens do filme, como é o caso de Falcão ou de Marcelo. Este último sempre coloca o capacete de forma inadequada na cabeça enquanto dirige a moto, talvez para que o espectador possa ver seu rosto melhor. Voltando à imagem, que mostra de forma insistente o detalhe do espelho redondo da moto de Maria (Figura 48) .

Figura 48 – Fotograma de *Motoboy*s, vida loca

Ela talvez remeta a uma característica de personalidade muito associada ao universo feminino que é a vaidade. Mas o fato de o plano ser longo, só mostrando seu reflexo pelo pequeno espelho retrovisor, com o asfalto passando velozmente ao fundo, acaba sendo uma eficiente estratégia de enquadramento que mais oculta do que revela a personagem. Só fica claro que se trata de uma mulher guiando aquela moto quando aparece seu nome nos créditos, pois seu rosto não evidencia a presença de maquiagem, não se vê seu longo cabelo e sua voz não é masculina, mas também não é evidentemente feminina. Junto com o seu nome, a legenda do filme informa seu apelido “Madá”, que tem 44 anos de idade, que é divorciada e motogirl há 3 anos. Ao longo do filme, vê-se que Maria, ou Madá, além de uma presença mais madura e, aparentemente, responsável que a grande maioria dos personagens masculinos apresentados, a motogirl é a personagem mais trágica do filme, mais consciente da falta de perspectivas de sua condição humana.

A melancolia da personagem já está presente no primeiro depoimento, novamente em voz *over*, em que a personagem fala de perda do seu filho em um acidente aos 19 anos. Ela insinua que o filho fazia faculdade quando morreu e que, apesar de ter mais uma filha, o filho perdido era o seu “eixo”. Madá diz que, com sua morte, ela teria optado pela profissão de motogirl como uma forma, desesperada por “não ter mais nada, mais ninguém”, de se ocupar e não pensar na dor profunda que experimentou, senão acredita que enlouqueceria. Visualmente, todas essas informações são passadas, basicamente, somente por dois tipos de enquadramento.

Além de rápidos planos com a câmera acima do ombro do motorista, em que se veem as fileiras de carros congestionados em vias como a Marginal Pinheiros, a cena é

dominada pelo enquadramento do reflexo da personagem. Este plano-detulhe do espelho retrovisor da moto, que faz uma composição bela entre o rosto da motociclista, emoldurado pelo redondo suporte reflexivo, em foco e estável em uma mesma região do enquadramento, e o fundo fora de foco e abstrato, pela velocidade, do asfalto, dos carros e outras motos passando nas proximidades. Cria-se, assim, uma oposição entre a fugacidade dos elementos que passam de fundo com a persistência da imagem refletida do rosto daquela mulher. Deste contraste, o filme traduz, visualmente, o desespero já refletido em suas palavras, da fuga contínua com a sensação, paradoxal, de que ela não sai do lugar no enquadramento.

Em um plano antológico do cinema francês, François Truffaut traduziu esta convergência entre a falta de perspectivas futuras, com a sensação de prisão de um interminável presente no final dos *Incompreendidos*¹⁷⁰ (1959). É o longo plano em que Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) foge do reformatório em que estava confinado e anda, ininterruptamente, por volta de 1min20seg na beira de uma estrada. Mas por mais que Antoine ande e a paisagem de fundo mude, a câmera mantém sempre uma mesma distância do personagem, persistindo a posição dele em uma mesma área da imagem na tela. Em outras palavras, por mais que Antoine ande em sua fuga, por mais que o fundo mude nesta trajetória, ele sempre fica no mesmo lugar da imagem, anulando assim o seu esforço de deslocamento no espaço. Nada melhor para representar a angustia do personagem, preso a um infundável presente por não enxergar um futuro melhor.

Essa mesma relação há nos planos longos do espelho de Madá, por mais que ela se desloque com a moto, seu rosto se mantém longamente na mesma posição da imagem, pois como a câmera está na mesma moto em que ela se encontra, para o nosso ponto de vista, como espectadores, o espelho se mantém sempre na mesma distância, não saindo do lugar. O espelho retrovisor também evoca a própria relação dela com seu passado, pois é através do espelho retrovisor que se veem os lugares por onde já se passou e não se está mais lá, justamente um passado que ela tenta fugir. Metonimicamente, este plano-detulhe, como se viu de rico significado, faz com que se tenha uma bela tradução visual da condição humana desta personagem.

Depois da apresentação da única motociclista feminina, o filme introduz mais um motoboy, que é Laudcleidson Florencio Silva, de 32 anos, que recebe o apelido de

¹⁷⁰ INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. Fotografia: Henri Decaë [S.l.]: Versátil, 1959. 1 DVD (99 min), NTSC, B&W. Título original: LE QUATRE cent coups.

“Claudião”. A câmera está, novamente, logo acima do ombro do personagem enquanto ele trafega por uma grande avenida paulistana. Sua primeira imagem, segue o padrão de apresentação dos motociclistas anteriores, a câmera está em cima da moto do personagem, enquanto ele atravessa corredores entre filas de carros congestionados no trânsito. Um enquadramento semelhante de Madá também é usado para mostrar o reflexo do rosto de Claudião através do espelho retrovisor, mas esta imagem não persiste por tanto tempo como no caso da sequência com a personagem anterior, talvez porque neste caso a associação com o universo feminino não aconteça. Por outro lado, o enquadramento no espelho é repetido, pelo fato de ser também um motoboy mais velho e experiente. Claudião também tem uma história pessoal para refletir, por mais que, como veremos, este processo de reflexão tem um alcance limitado. A legenda informa que ele é motoboy há 17 anos, logo ele começou aos 15 anos, em outro exemplo de início ilegal da profissão, como foi o caso de Falcão. Começa-se a ouvir as declarações em voz *over*, procedimento também feito com Falcão e Maria Madalena. Claudião comenta o prazer de andar em alta velocidade com uma moto (“andando no corredor a 100, 110 por hora”), e é este sentimento que faz com que sua profissão fique perigosa. A entrevista continua com o personagem, enquadrado em *close up*, no que parece ser uma oficina. O lugar não é explicitado como foi o caso de Ronaldo e a produtora de vídeo, por talvez o documentarista não achar que ele acrescentasse grande informação ao personagem.

Claudião comenta que já sofreu vários acidentes e que dois deles foram mais sérios, deixando uma série de peças de platina espalhadas pelo seu corpo e afetando os movimentos de um joelho e de um pé. Escapar desses acidentes (a legenda do filme informa que foram 11 e é irônica ao completar que “só”, as aspas são do filme, dois foram graves), e atingir a maturidade na profissão, aos 32 anos, faz dele um sobrevivente que conheceu as loucuras de sua atividade, mas que agora pode realizá-la de forma mais consciente. Claudião conta com humor, o que não deixa de revelar certo orgulho, de seus acidentes e problemas físicos, como se fossem testemunhos de sua coragem e arrojo.

Nada mais diferente dos problemas dos metalúrgicos e acidentes de trabalhos comentados em filmes sobre a categoria como *Acidente de trabalho* (1977) de Renato Tapajós, onde os operários relatam os acidentes para denunciar as relações de exploração do trabalho, enquanto, no caso dos motoboys, não raro eles demonstram orgulho de seus percalços. Apesar de apresentar o que parece ser um processo de

amadurecimento pessoal, Claudião dá sinais de encarar com naturalidade os riscos pelos quais passou, como um rito necessário para ter a experiência e uma maior serenidade naquele momento, e não como uma condição, ou falta de, que poderia ter ceifado sua vida antes dos 32 anos. A sua entrevista termina com ele enumerando as fraturas e traumatismo que sofreu em um acidente específico. Fica-se sabendo que ele tem, depois do incidente, platina no fêmur, “um joelho que não funciona”, “um pé que não dobra”, um braço quebrado e “platina na testa”. Depois de enumerar todos estes infortúnios em um só acidente, ele tenta lembrar de mais algum e conclui com um “é só!”. A montagem encerra sua entrevista justamente com “é só!”, evidenciando a ironia da situação, deixando margem para a interpretação do público de que o personagem achou pouco todos os ferimentos que ele sofreu.

5.4 ARTIGO 56

Em uma imagem de câmeras de controle de trânsito, como as usadas no começo do filme, uma legenda comenta que o maior congestionamento da história de São Paulo até o momento da realização do filme aconteceu em 28 de junho de 1996, com 242 km de lentidão.

O filme retoma o depoimento do urbanista Paulo Mendes da Rocha, que diz que “(...)o motoboy é uma metáfora contra estupidez do trânsito”, pois enquanto os automóveis estão parados em sua saturação do trânsito, os motoboys estão em movimento. Começa aí, ao som de um samba, vários *travellings* frontais da câmera mostrando, em primeiro plano, o painel e os dois guidões de uma moto, sendo conduzida por alguém de quem só se veem as mãos ao dirigir o veículo em alta velocidade, percorrendo o espaço entre vários carros parados por um congestionamento. A sequência termina com uma legenda que explica o que era o Artigo 56 da Lei nº 9.503/97,¹⁷¹ que pretendia proibir o deslocamento de motos “(...) entre veículos de filas adjacentes ou entre calçadas e veículos de fila adjacente a ela”, justamente o que a moto que transporta a câmera está fazendo. Nesse momento, volta o depoimento de Carlos Zaratinni, que explica que o artigo 56 foi vetado pelo presidente

¹⁷¹ BRASIL. Lei nº 9.503, de 23 de setembro de 1997. Institui o Código de Trânsito Brasileiro. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19503.htm>. Acesso em 12 jan. 2015.

da república Fernando Henrique Cardoso, sob a pressão do lobby da indústria automobilística.

Neste momento vê-se que a relação entre o motoboy e a indústria automobilística, em *Motoboy-Vida Loca*, é mais complexa do que a do metalúrgico e com o mesmo setor industrial em *Braços Cruzados* e *Linha de montagem*. Como Lula diz em seu último depoimento do filme de Tapajós, o sindicato “tentar melhorar o relacionamento entre capital e trabalho”, com reivindicações bastante claras, como melhores condições de trabalho, melhores salários e direitos, além de estabilidade. Para os metalúrgicos dos dois filmes, o patrão tem nome (Philco, Toshiba, Volkswagen, Mercedes e Ford) e, ao parar a fábrica, esta categoria trabalhadora pôde ser ouvida. No caso dos motoboys, sua profissão é fruto do caos inflacionário dos anos 1980 (período que surge a profissão)¹⁷², a abertura econômica e a flexibilização das relações do trabalho (governo Collor e FHC). O lobby da indústria automobilística consegue fazer com que a profissão de motoboy continue existindo da forma marginalizada como nós conhecemos, esgueirando nas paralisações de um trânsito que se movimenta de forma cada vez mais lenta e ineficiente, perfeita metáfora das contradições de um modelo de modernização industrial da sociedade paulistana e brasileira. A mesma sociedade que enxerga no trabalho dos motoboys uma forma de sanar os gargalos de deslocamento urbano ocasionados por uma rede transporte público deficiente e precária, e por um crescimento desorganizado de seu povoamento.

A relação entre o metalúrgico e a indústria automobilística, em *Linha de montagem* por exemplo, está dentro da configuração clássica de capital/patrão e empregado, como Lula disse acima. No caso dos motoboys, sua relação com a indústria automobilística é a de consumidores. Caso o artigo 56 fosse aprovado, a profissão de motoboys como se apresenta hoje ficaria inviável, logo, menos motocicletas seriam vendidas. Somente com uma radical expansão de sua rede de transporte coletivo, os problemas do trânsito de São Paulo poderiam ser amenizados. Neste contexto, menos pessoas da classe média sentiriam necessidade de comprar carros, o que não interessa a indústria automobilística brasileira. Quanto mais engarrafamentos no trânsito de São Paulo, mais a cidade depende do trabalho marginalizado do motoboy e mais oportunidades de emprego aparecem para estes

¹⁷² Segundo Gilvando Oliveira, o serviço de moto-entrega começa na cidade de São Paulo no ano de 1984, com a criação da empresa *Diskboy*, do empresário Arturo Filosof. Curiosamente, a empresa esperou meses para receber a primeira encomenda de entrega. SILVA. *Op. cit.*, 2009, p. 47.

profissionais pouco qualificados, que não precisam de muito estudo, apenas ter a carta de habilitação de motociclista (o que também não chega a ser um pré-requisito exigido por todos os empregadores destes profissionais).

Enquanto dirige seu carro, em outro depoimento para o filme de Ortiz, Roberto Scaringella, fundador da CET, diz que com o veto do artigo 52, “o valor ligeireza que a moto proporciona (...) ficou mais importante que a preservação da vida”

Lago após ouvir a declaração de Scaringella sobre o desprezo das instituições e do governo com a vida desta categoria trabalhadora, o filme retoma um dos personagens, justamente o que corre mais riscos: o Falcão.

5.5 MOTOBOYS DIA E NOITE

Vê-se o rosto de Falcão em *close up*, enquanto dirige, durante o dia, a moto de capacete e óculos escuros em uma rua de São Paulo (Figura 49).

Figura 49 – Fotograma de *Motoboy, vida loca*

O plano seguinte, bastante rápido mas efetivo na construção de nossa impressão sobre o personagem, é o plano-detelhe da traseira de sua moto e, enquanto ele conduz seu veículo entre os carros de um engarrafamento, pode-se vê-lo esbarrando a lâmpada traseira de conversão para a esquerda da moto em um para-choque de carro (Figura 50).

Figura 50 – Fotograma de *Motoboy, vida loca*

Mesmo durando, por volta, de dois segundos apenas, este plano ajuda a reforçar a ideia de que Falcão é um profissional descuidado com a sua atividade. Na sequência, vê-se Falcão dando um depoimento para a câmera. Apesar do plano estar fechado no seu rosto, é possível constatar que ele está sentado no meio fio que separa a rua do acesso de entrada de um boteco ou padaria. Ao fundo, enquanto à direita do quadro se vê um “orelhão” telefônico de rua (pode-se perceber também que já é noite) e à direita pessoas circulando pela padaria ou boteco, com uma máquina caça-níqueis logo atrás da cabeça do entrevistado. Por esta análise de imagem pode-se perceber que o plano procurou captar uma certa descontração do personagem. Falcão está realmente relaxado em seu depoimento, contanto sorridente o motivo dele ter o seu apelido. Ao longo do filme, percebe-se que Falcão não tem consciência de como a sua imagem pode ser vista de forma negativa pela sociedade, logo se ele sentado no chão, sendo sua iniciativa (capturada espontaneamente pela câmera), seja a pedido da equipe (o que me parece menos provável), ele não parece ter sentado ali para causar uma melhor imagem sua.

No plano seguinte, vê-se Falcão bebendo uma lata de cerveja, enquanto ouvimos, em voz *over*, ele declarando que “A gente faz loucura por quê? Porque tem que fazer o serviço rápido”. A associação desta imagem com o conteúdo sonoro, continua condenando o personagem, ligando a ingestão de bebidas alcoólicas com a sua aceitação das pressões da profissão por rapidez. Falcão diz que quanto mais rápido ele for no seu serviço, mais satisfeitos vão ficar seus clientes. Pela montagem, veem-se vários planos de pessoas conversando na rua, bebendo e fumando, alguém ao lado de um cão pitbull, garotas cumprimentando rapazes em possíveis paqueras e várias motos estacionadas ao lado da calçada. Pode-se notar que é uma típica balada na periferia paulistana, em que pessoas, de baixo poder aquisitivo, tomam conta das ruas nas

proximidades de padarias ou botecos. Entre estes planos, vê-se Falcão inserido neste contexto social de divertimento noturno. Falcão continua seu depoimento dizendo que apesar dos riscos, o que ele gosta em sua profissão é a “adrenalina” e a compara com atividades tais como saltar de para quedas, asa delta ou praticar surfe. Da mesma forma em que o depoente faz a associação das emoções decorrentes dos riscos de sua profissão com esportes radicais, o filme associa suas declarações com imagens de uma atividade hedonista da vida noturna urbana.

Em dois *inserts* visuais, vê-se um carro antigo, restaurado por motivos exibicionistas, atravessar uma rua enquanto empina sua frente, rebaixando seu eixo traseiro. Na placa do mesmo veículo vê-se escrito “Vida Loca” em sua placa. Falcão não aparece dentro do carro, mas a montagem associa os dizeres do carro com o personagem e desta placa foi, provavelmente, dado o nome do filme *Motoboy, vida loca*.

Falcão, segundo o filme, representaria a vida desregrada, inconsequente de muitos motoboys, mas o que chama a atenção é a imaturidade dele (tem apenas 20 anos) em relação a imagem negativa que vai se construindo no filme. Este depoimento termina com o personagem mostrando um grande curativo no seu braço direito e dizendo que aquele é um dos “ralas” que ele costuma tomar e é a parte que ele menos gosta no seu trabalho (Figura 51).

Figura 51 – Fotograma de *Motoboy, vida loca*

Nesse momento uma legenda informa que “Acidentes com motocicletas matam 10 vezes mais que acidentes com carro”, deixando clara a postura dos realizadores: aqueles machucados de Falcão seriam sinais de um problema social e urbano que

representaria um índice muito alto de mortandade dos motociclistas. Mas o tom de Falcão nunca é de pesar ou de reclamação, tanto que o seu depoimento termina dizendo que até ganha bem, no mínimo R\$ 400,00 por mês, o que significava pouco menos que dois salários mínimos em 2003.¹⁷³ Como no caso de Claudião, a montagem do filme opta por encerrar a entrevista de Falcão deixando uma ironia no ar, demonstrando que o personagem acha justo arriscar sua vida por dois salários mínimos mensais.

Da noite da balada de Falcão, a narrativa do filme estabelece uma impressão de continuidade temporal para as duas próximas abordagens, com Claudião trabalhando de madrugada e Madá recebendo a equipe do filme de manhã em sua casa. O filme não dá a certeza de que estas cenas com os três personagens aconteceram em um mesmo dia, mas a sua ordenação linear, onde as ações dos dois últimos personagens são associadas às legendas informando qual são os horários daqueles eventos, cria um efeito narrativo de três ações paralelas que perfeitamente poderiam acontecer da forma como são mostradas no filme. Poder-se-ia descrever que enquanto Falcão está terminando sua balada, Claudião está fazendo sua entrega de jornais nas casas e quando ele está por encerrar este serviço, Madá está acordando. Desta forma, a narrativa do filme procura construir uma pluralidade de rotinas, simultaneidades cotidianas que revelam a complexidade daquela atividade profissional.

Logo na segunda imagem de Claudião, em que se vê saindo de uma casa, a legenda informa que horário daquela ação, “04:23”. Como são imagens noturnas, logo constata-se que foram captadas de madrugada. O motoboy está acompanhado de outro colega de profissão, sendo que este último pilota uma moto com o farol dianteiro apagado. Ambos chegam a um depósito de distribuição de jornais. Do percurso da casa até o serviço, a câmera sempre os enquadra em planos gerais e frontais, desta forma ela está sempre em um movimento de recuo, para manter um enquadramento constante dos dois à medida que eles transitam em ruas e por um túnel. Um belo momento do trabalho de câmera é quando os dois chegam próximos da distribuidora, começam a estacionar as motos, enquanto a câmera continua o seu movimento de recuo, se afastando dos dois personagens e revelando que várias outras motos também estão estacionadas, uma perua Kombi está aberta e recebendo pilhas de jornais, todos estes

¹⁷³ A, legislação determinou que o salário mínimo subisse de R\$ 200,00 para R\$ 240,00. BRASIL. *Lei nº 10.699, de 09 de julho de 2003*. Disponível em <http://www.portalbrasil.net/salariominimo_2003.htm>. Acesso em 29 dez. 2014.

veículos estacionados diante de um depósito com a seguinte placa “Sete – Distribuidora de Jornais e Revistas”.

Essa segunda sequência com Claudião é construída visualmente para retratar a sua rotina nas madrugadas entregando jornais em bancas e residências, enquanto se ouve seu depoimento em voz *over*, mas não se vê o seu rosto no momento da entrevista. Fica-se sabendo que aquele não é o seu único trabalho, que depois de entregar os jornais, ele vai para outra empresa, onde tem um trabalho fixo e registrado. Claudião diz que recebe R\$ 1,200,00 por mês, mas está acostumado a trabalhar dezesseis horas diárias. Se a seriedade tranquila do depoimento de Claudião ao descrever seu trabalho serve de contraponto à alegre inconsequência de Falcão, por outro lado, mostra a jornada diária absurda que Claudião tem que assumir para ganhar bem mais do que o jovem motoboy. O contraponto entre os dois também se deve as relações trabalhistas diferenciadas, pois Falcão diz, na sua entrevista durante a balada, de que é um “esporádico”, isto é, trabalha de forma não regularizada, autônoma, em que sua remuneração depende do fluxo de entregas faz, enquanto Claudião trabalha com uma remuneração fixa. Mas a precarização trabalhista também o atinge: na sua fala, Claudião deixa entender que seu trabalho também não tem garantias de direitos mas um contrato como prestador de serviços, pois Claudião diz que, se sofrer um acidente, ele mesmo terá de assumir o prejuízo.

No final da sequência, Claudião se afasta, com a sua moto, da câmera em uma rua, em plena luz do dia, o que nos informa, visualmente, que ele está a terminar as entregas dos jornais, para depois ir para o seu segundo trabalho. Como a câmera está baixa e a rua apresenta uma elevação geográfica, vê-se Claudião desaparecer do quadro dirigindo sua moto ladeira abaixo da rua, enquanto nas últimas frases de seu depoimento, ele diz que o seu patrão teria o bom senso e o ajudaria, caso ele se envolvesse em um acidente, por tudo o que o motoboy fez pela empresa. A montagem do áudio em cima da última imagem de Claudião do filme acaba por construir um rico sentido. O plano é bonito, tem-se a maior parte do enquadramento tomado por copas de árvores exuberantes e frondosas ao fundo, paisagem rara no filme, dominado pela geometria caótica de concreto e asfalto por todos os lados. Neste contexto positivamente arborizado, o personagem se despede do plano desaparecendo na base da imagem delimitada pelo duro asfalto da rua. Será que Claudião acredita mesmo que o seu patrão será solidário caso sofra algum acidente?

Como o motoboy termina por “descer ladeira abaixo”, a imagem denota um sentido pessimista à trajetória do personagem, mesmo em uma paisagem idílica representada pelas árvores que dominam a maior parte do enquadramento. Reforça-se assim a imagem de abandono e de falta de perspectivas de um motoboy como o Claudião, tendo que recorrer a um possível autoengano para acreditar que a sua situação profissional e humana não é tão precária e desamparada.

É dia, a legenda informa que são “07:48” da manhã. Vê-se uma porta de madeira azul, tendo a sua volta um muro amarelo sujo e com a tinta descascada. A porta dá acesso à rua, e vê-se a calçada da mesma na base do quadro. Fiz desta forma a descrição da imagem que começa a nova sequência com Madá, a motogirl, pois é assim que ela se apresenta inicialmente e, pela forma como a ação e a movimentação de câmera se desenvolvem, revelam algumas das escolhas da direção do documentário naquele momento. O plano ainda está fixo em seu plano geral descrito acima. Ouve-se o som de uma porta abrindo, neste momento a câmera se aproxima da porta, que se abre e revela Madá de roupão e com um rosto que parece de alguém que acabou de acordar. Sem cortes, a câmera entra na casa enquanto se ouve a voz do diretor dialogando com a motogirl. O diretor não aparece em nenhum momento do plano que nos conduz da rua até a área de serviço da casa. Enquanto isso, ouve-se o diretor perguntar se a equipe pode entrar e se Madá pode mostrar a sua casa. Ambos os pedidos são respondidos afirmativamente pela motociclista de forma receptiva e sorridente.

O fato de a câmera começar em um plano geral, mostra que a câmera estava mais distante daquela porta de acesso a casa de Madá. A persistência inicial deste plano mostra que aquele enquadramento foi bem pensado, com o intuito de marcar para o espectador como a residência da personagem se apresenta para a rua, ou seja à sociedade. É um muro feio e alto, não se vê um portão que pudesse revelar a arquitetura da fachada da casa e muito menos um jardim de entrada que deixasse mais acolhedor o acesso de alguém àquela residência. Para que o muro e a porta aparecessem sozinhos, um membro da equipe teve que tocar a campainha e sair correndo do alcance do enquadramento da câmera. Dentro da concepção planejada deste plano era importante dar uma primeira imagem inóspita para a moradia da personagem. O filme não mostra como é a vizinhança da casa de Madá, não se sabe se é um lugar acolhedor para um bom convívio social. Metonimicamente, o muro vazio, feio e descuidado, como fronteira entre a intimidade da motogirl e a sociedade, mostra

que a relação da personagem é de medo e desconfiança, pois o muro serviria para protegê-la de uma realidade que a moradora entende como agressiva e traiçoeira. A movimentação da câmera, no plano sem cortes, também demarca a fronteira entre a rua e o interior da casa.

O contraste entre a fachada de sua moradia com a forma hospitaleira e bem humorada, apesar de sua expressão inicialmente sonada, com que Madá recebe a equipe, ajuda a entender a fragilidade complexa daquela trágica personagem. Este é o primeiro momento em que o filme entra na intimidade do lar de um dos personagens, pois só se viam motoboys principalmente nas ruas ou em lugares relacionados ao universo dos veículos, como o depoimento do Claudião na oficina.

A continuidade da montagem tem uma narrativa concisa, pois em poucos segundos, muito desta personagem é revelado. Após a equipe entrar na casa, a montagem corta para um plano da motogirl arrumando a cama, onde a pouco ela dormia. Emoldurada pelo vão da porta, a imagem mostra que o quarto de Madá é tomado por paredes vazias, quase sem quadros e não se vê uma presença visível de janelas. No canto superior esquerdo, uma televisão está presa na parede e no canto superior direito, um boneco de pelúcia grande, que se parece com um guaxinim, está pendurado. Logo abaixo da pata esquerda do boneco, está um pequeno quadro que quase desaparece de nossa atenção por estar logo abaixo do brinquedo, que é muito maior do que aquela moldura. O quarto parece ser razoavelmente organizado, mas o que chama a atenção é da quase ausência de peças decorativas nas paredes. O vazio daquelas paredes parece uma extensão do muro da frente da casa.

Na voz *over*, Madá diz que é católica praticante e que vai à missa todo o domingo. Ouvimos, em suas palavras: “como moro sozinha, o único homem que carrego na minha garupa é Jesus Cristo”, enquanto se vê um quadro de Jesus e virgem Maria no alto de uma parede. Madá entra na cozinha e tira um vaso de flor de cima do fogão. Ela comenta para a equipe que aquele foi um presente de Dia das Mães. Começa a preparar o café e, depois de colocar duas colheres do café no coador, a montagem corta para a imagem da personagem acelerando o guidão de sua moto estacionada no pequeno quintal de concreto de sua casa. Durante o corte de imagens do café para a moto, ouve-se a motogirl dizer que a sua condição feminina apresenta vantagens sobre seus colegas de profissão masculinos, pois, segundo ela, as mulheres sempre apresentam uma aparência mais cuidada e tem melhores maneiras ao dialogar com os clientes. Do papel esperado pela sociedade conservadora, ao estar na cozinha

preparando o café, para uma atividade que a mesma sociedade não espera da personagem, a da motociclista profissional, bastou apenas um corte entre duas imagens.

Depois de fazer alguns testes com seu veículo no quintal, Madá troca o óleo, e demonstra um cuidado com a motocicleta que é maior do que ela tem consigo mesma. Madá não parece uma mulher obviamente vaidosa consigo mesma, seu corpo apresenta sobrepeso e não parece usar maquiagem, além de um simples batom nos lábios. Seu rosto, aliás, é sofrido, aparentando ser bem mais velha do que a sua idade real, 44 anos. Desta forma, o filme, eficientemente, revela aspectos que serão importantes de Madá: a auto estima baixa da personagem consigo mesma, pois a casa está limpa e arrumada, assim como a sua moto, mas a aparência da motociclista não é vaidosa, além da importância da religião na sua vida solitária (teve dois filhos, mas não tem um companheiro). O muro alto e as paredes vazias do quarto denotam um lugar que não transparecem uma possível alegria de quem mora ali, o que ajuda a entender o drama existencial de uma personagem que não vê promessa de melhora à sua dura vida material e, com a religião, agarra-se a uma possibilidade de transcendência, de um sentido ao seu sofrimento pessoal.

Não se vê a motociclista sair da sua casa, pois quando ela já está vestida para o trabalho e vai em direção à sua moto, a montagem corta para a personagem já dentro do elevador do prédio de onde deve ficar a empresa que trabalha. Seu celular toca e ela responde para a mulher do outro lado da linha, que ela chama de “linda”, que está chegando naquele momento no trabalho. Madá sai do elevador e a montagem corta para a câmera na garupa de Claudião, dirigindo em plena ponte ou viaduto com trânsito movimentado. Construindo, pela montagem, o começo de uma rima audiovisual entre os dois personagens, toca o celular de Claudião e o mesmo atende o aparelho e diz que não pode falar naquele momento pois está no meio do trânsito. Durante esta ação, a câmera faz um breve *zoom in* no reflexo do motociclista no seu espelho retrovisor.

No plano seguinte, vê-se o reflexo de Madá no espelho retrovisor enquanto dirige a moto. Toca o seu celular e antes de atendê-lo, Madá dirige até o estacionamento de uma farmácia para atender o telefone móvel. Claudião atende o telefone em pleno trânsito, atitude incorreta às leis de trânsito e que pode acarretar sérios acidentes. Mesmo ele sendo breve no diálogo e avisando que não pode falar naquele momento, ele atende o telefone, para depois segurar perigosamente o celular. Didaticamente, a montagem mostra na sequência a atitude de Madá, que está de acordo

com as normas de segurança do trânsito. Os planos-detelhes do espelho retrovisor, usando em outros momentos, são reiterados, criando um signo visual que persegue os dois personagens.

5.6 TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS

Volta à noite para a cidade de São Paulo e o filme acompanha a jornada noturna de Marcelo entregando pizzas. Na garupa da moto, Marcelo é acompanhado por um garoto. O filme não deixa claro, mas insinua que o copiloto é seu irmão mais novo, pois Marcelo diz que o garupa deseja ser motoboy e, resignado, lamenta que não pode fazer nada com que uma pessoa escolhe para trabalhar. O rapaz, reforçando a ideia de parentesco, diz que sempre ficou impressionado ao ver o irmão trabalhando como motoboy. Não é feita legenda com nome do garoto, o que ajuda a criar a incerteza da relação de parentesco entre os dois personagens.

Marcelo diz que faz a entrega acompanhando por se sentir mais seguro de assaltos e facilita na hora de tirar as pizzas do baú, que fica nas costas de seu companheiro. Quando Marcelo fala, brevemente, da questão da criminalidade, uma legenda informa que o motociclista teve duas motos roubadas e que as recuperou “sem ajuda da polícia” (as aspas do filme). O uso das aspas parece irônico nesse momento, salientando que aquela é uma referência ao que foi dito, literalmente, para a equipe do documentário. Citar, sem se aprofundar, esta questão, abre brechas para interpretações que podem ser negativas ao personagem. Ao fazer a menção de que Marcelo recuperou suas motos sem auxílio policial, o filme insinua que motoboy teve que usar conexões suas com pessoas ligadas ao universo do crime para resgatar os veículos. Em lugares onde o Estado é tradicionalmente ausente e negligente, a proximidade que um morador das periferias paulistanas como Marcelo tem com criminosos é muito comum, muitas vezes podendo ser seus vizinhos, ou até mesmo amigos que cresceram juntos com ele no mesmo bairro. Em outras palavras, é uma questão social por demais complexa para ser citada de forma tão breve e, possivelmente, irônica.

Há aqui uma imagem fragilizada de Marcelo como possível exemplo a ser seguido pelo seu colega mais jovem. Assim como na sua primeira entrevista ao filme, Marcelo continua a dar seus depoimentos, enquanto dirige sua moto, com o capacete

acima da sua testa, possivelmente para expor melhor a sua face para a câmera. Como já foi apontando neste texto, esta atitude do personagem o expõe a riscos, da mesma forma que ao trazer o seu possível irmão ao seu trabalho noturno, compartilha os riscos de sua atividade com alguém bem mais jovem, sendo que o filme deixa aberto a possibilidade de contato de Marcelo com criminosos. Vê-se neste momento do filme, dois personagens: um mais velho e outro mais jovem compartilhando uma moto no trabalho noturno dos dois. Quais expectativas que cada um, em seus momentos diferentes de vida, podem ter daquela sociedade? Que aspectos positivos podem ser passados por Marcelo para o rapaz? Em seu depoimento, o rapaz diz que deseja ser motoboy futuramente. Por que já não o é? Questão que reforça a ideia de que ele ainda é menor de idade e não pode tirar a carteira de habilitação para motocicletas para poder exercer a profissão.

No seu depoimento, o rapaz deixa claro que a moto é um objeto de desejo não só dele mas das pessoas que o cercam. Ele cita o exemplo da dificuldade em conquistar uma garota sem possuir uma moto, pois um rapaz como ele pode ser até “feio”, que as meninas “piram” se ele estiver com uma bela moto. Ele continua, dizendo que “(...) agora, andar a pé... Vixe! Você tem que trocar a maior ideia, ser bonitão”. Quero chamar a atenção aqui para a exclusão social que o garoto enxerga caso ele tenha que “andar a pé”, isto é, o seu deslocamento na cidade não possa ser feito por nenhum veículo individual, como uma moto. Mergulhado na realidade de periferia de uma grande cidade como São Paulo, onde os deslocamentos são cotidianamente longos para destinos distantes e o transporte coletivos são deficientes, o rapaz sabe que sem um veículo automotor próprio, suas chances de interações sociais, inclusive as afetivas, são consideravelmente reduzidas.

Em último depoimento ao filme, Marcelo continua a dirigir a moto com o capacete indevidamente posicionado. A estratégia de mostrar o seu rosto através do reflexo no espelho retrovisor, como foi feito com Claudião e Madá, aqui também é rapidamente repetido. Marcelo começa dizendo que “A vida para mim é muito difícil”, o que parece que ele fará uma reflexão sobre a situação precária de sua situação social, trazendo talvez uma dimensão mais profunda e humana como acontece no filme com Madá, mas Marcelo continua dizendo: “Uma hora dessas eu estou aqui ralando, eu podia estar na esbórnia, em algum lugar, me divertindo”. Dessa forma, é ressaltada uma possível imaturidade do personagem, pois ele não se questiona dos riscos que corre e que compartilha com seu colega. Depois desta declaração a imagem persiste

por mais tempo, acompanhando o percurso trilhado pelo motociclista, até que a câmera se eleva até pairar acima da cabeça do motociclista, deixando-o em uma posição de inferioridade em relação ao nosso olhar. Por que terminar com este enquadramento a sequência com Marcelo? Não quero ser taxativo e dizer que o plongée final foi feito com a intenção de diminuir o personagem para o público, mas como a sequência não aprofunda nenhuma das questões que são levantadas, a condenação social da plateia com o comportamento de Marcelo e das declarações do garoto é muito provável. Marcelo parece ser irresponsável consigo mesmo e com o rapaz, enquanto este último, fútil por não querer se esforçar em parecer “bonitão” e trocar “a maior ideia” com as garotas para conquistá-las, sem precisar recorrer ao auxílio de uma moto.

A exclusão social que as dificuldades de deslocamento que a cidade gera, ou o convívio próximo com a criminalidade que a marginalização da periferia obriga a milhões de cidadãos são temas por demais complexos para que sejam abordados em uma sequência que dura pouco mais de dois minutos no filme. Neste momento percebem-se as limitações da abordagem panorâmica que o filme propõe sobre o personagem social do motoboy, mostrando diversos aspectos destes profissionais através de vários personagens. Ao tentar construir uma imagem mais genérica do que seria esta profissão, a abordagem das experiências individuais acaba por se fragilizar em relação ao todo.

5.7 GUERRA NAS RUAS

Poucos minutos adiante no filme, Ortiz faz uma edição de alguns depoimentos de pessoas dirigindo seus respectivos automóveis. Na primeira, ouve-se a voz do diretor do documentário perguntando a Givaldo se ele gosta de motoboys. A resposta do motorista de ônibus é breve e precisa: “Não”. Os depoimentos mostrados, em sequência, refletem opiniões contraditórias de motoristas de carros em relação aos motoboys. Paula diz “Eu odeio motoboy”, enquanto Yildiz fala: “Eu acho os motoboys uns caras fantásticos”. Mas Rafael concorda com Paula, ao dizer que também odeia motoboys. Maya argumenta que não se pode mais viver sem o trabalho desses profissionais, e Dagmar vai na mesma direção: “É um mal necessário. Porque eles facilitam a vida de muitas pessoas”. Haná discorda da opinião de Dagmar e diz que a

situação está errada “(...) porque a gente não conseguiu encontrar uma solução melhor para as coisas”.

Depois dessas opiniões, vê-se Falcão levando sua moto a uma oficina mecânica. O motoboy diz que “Quem nunca caiu não pode dizer que é motociclista”. Na imagem seguinte, vê-se Falcão sentado em um sofá, em alguma casa, com sua companheira ao lado. Em um primeiro momento, a câmera os enquadra em um plano médio, isto é, da cintura para cima. Ao cortar para um plano mais aberto dos dois, a imagem chama a nossa atenção para o pé direito da garota, que está engessado. Ela comenta que os dois estavam subindo uma ladeira devagar, quando seu companheiro quis fazer uma “gracinha”, acelerou a moto até que um cachorro apareceu de surpresa na frente dos dois. Ao frear bruscamente, a garota caiu da moto e quebrou o pé (Figura 52).

Figura 52 – Fotograma de *Motoboys, vida loca*

A narrativa do filme de Ortiz volta para a oficina mecânica e lá, Falcão diz que os principais responsáveis pelos acidentes entre carros e motos, são os condutores de veículos de quatro rodas, afinal, “A culpa é do motorista que compra a carta e não olha no espelho”, nas palavras do motoboy. A fala de Falcão serve como contraponto a uma nova série de breves depoimentos de motoristas de carros que aparecem na sequência. Entre eles, Duran diz que os motoboys “descem esta avenida a 80 por hora e chutam os retrovisores”. Caito Ortiz procura relativizar ambos os pontos de vistas, usando a declaração de Jacob Goldberg (Ph.D. em psicologia): “Na guerra do trânsito de São Paulo, não há inocentes”.

Esta ponderação do documentário é bastante problemática, pois se sabe que a companheira de Falcão quebrou uma perna por conta de uma “gracinha” dele. Mas o

mais problemático da montagem do filme neste momento é contrapor as opiniões de várias pessoas de diferentes segmentos da sociedade com um único motoboy, justamente o que mais corresponde ao estereótipo do motoboy irresponsável. Por que não aparecem aqui as opiniões de outros personagens como Madá, Claudião ou Ronaldo? Neste contexto, a opinião de Falcão é completamente fragilizada, pois a imagem que se tem dele como motoboy é de alguém irresponsável que põe em risco não só a sua saúde, mas a dos outros. Falcão diz que “(...) é motociclista, carro, ônibus e caminhão. É guerra, todos disputando o espaço do outro”. Nesta “guerra” do trânsito, não há vencedor, mas na guerra das imagens e depoimentos no filme de Ortiz, com certeza, Falcão saiu perdendo.

Ao som de uma trilha sonora eletrônica, a montagem do filme materializa em imagens a “guerra do trânsito”. Primeiro vê-se um homem obeso brigando com outras pessoas no meio da rua. Na imagem seguinte, uma câmera, em movimentos instáveis começa focalizando a arma no coldre de um policial. A câmera faz um *zoom out* e revela que o policial está acenando para que um grupo de motoboys possam trafegar em uma avenida. Corte para uma tela preta que depois é seguida por uma imagem, também instável, que faz uma panorâmica frenética em uma rua e fixa o plano em uma placa que diz “última saída” com uma flecha indicando para a direita. Deste plano, vê-se uma sucessão de três planos de pessoas ensanguentadas, estiradas no meio do asfalto de ruas e avenidas. Depois, há um plano de uma calçada com um carro vazio com lateral amassada e vidros estilhaçados pelo asfalto e outro plano de uma rua, onde um motoboy dá um pontapé em alguém que parece estar sendo recolhido por um guarda.

Depois desta imagem, em que se vê um motoboy dando a sua contribuição agressiva à “guerra” nas ruas de São Paulo, o documentário procura aliviar a imagem negativa que está construindo da categoria através de uma rápida sequência em que três profissionais da área de comunicação falam de forma positiva dos motociclistas. Os entrevistados são o apresentador de TV Serginho Groisman, o publicitário Washington Olivetto e o jornalista Gilberto Dimenstein. Neste momento do filme, Groisman é o único dos três que compartilha uma experiência pessoal com motoboys na entrevista, contando que um dia, preso no trânsito, estava atrasado para uma gravação na TV Globo. Foi quando pediu carona de um motoboy e conseguiu chegar rapidamente na emissora, experiência que o apresentador definiu como “a aventura” de sua vida. Groisman sorri, nostalgicamente, quando lembra que naquela trajetória o motoboy o

transportou “subindo pela calçada, cruzando, cortando sinal vermelho”, para que pudesse chegar a tempo para a gravação.

Olivetto e Dimenstein enveredam para opiniões cada vez mais generalizantes sobre os motoboys. O publicitário indaga quantos negócios não seriam feitos se um motoboy não entregasse os documentos necessários a tempo, ou, em um plano afetivo, quantos casais não se formariam se motoboys não entregassem as flores encomendadas. Dimenstein fala de um contexto econômico ainda mais amplo, ao afirmar que a cidade de São Paulo sofreria impacto maior com paralisação de motoboys do que greve de ônibus, pois as decisões referentes aos grandes projetos da cidade dependeriam do transporte desses profissionais.

Tanto na forma, como no conteúdo, o filme retoma aqui a moldura narrativa inicial, em que o ponto de vista de usuários de carros é assumido pelo filme. Formalmente, vê-se aqui, novamente, Groisman e Dimenstein dirigindo os seus carros ao darem seus depoimentos, enquanto se vê Olivetto no banco traseiro de um carro em movimento. No que tange o conteúdo expresso, vê-se a opinião de três comunicadores sociais, que fazem parte do mesmo grupo social de um cineasta como Caio Ortiz. Em *Motoboys, vida loca*, o reconhecimento da importância social e econômica desta profissão não emana das imagens e dos depoimentos dos próprios motoboys, mas sim da opinião de pessoas socialmente respeitadas como Groisman, Olivetto e Dimenstein.

Mas a economia de São Paulo que gira com o trabalho dos motoboys, também sofreu, em 2001, perda de R\$ 1,3 bilhão de reais com acidentes de trânsito, como o filme faz questão de apontar em uma legenda, sobre um monitor de vigilância da CET, logo após o depoimento dos três comunicólogos.

5.8 ACIDENTES DE TRABALHO

Em um plano geral e noturno, vê-se Ronaldo chegar com a moto em casa, em numa rua do subúrbio paulistano. A câmera enquadra em perspectiva a calçada onde está sua residência, de forma que só se pode ver a porta metálica de enrolar (muita usada em estabelecimentos comerciais), como fachada de sua moradia. Nota-se também que a sua garagem é a mais estreita entre as casas que se enfileiram ao longo da calçada. O interior de sua garagem é um lugar pequeno, escuro e o corpulento motoboy

sobe com dificuldade uma pequena escada de madeira. Dentro de sua casa, Ronaldo está sentado em um sofá, abraçado com a esposa e um filho, de aproximadamente 12 anos de idade. Uma filha mais nova, aparentando 5 ou 6 anos, brinca com uma boneca.

Inicialmente, em tom de brincadeira, Ronaldo pergunta se a filha gosta de andar de moto com o pai, e ela, mesmo que se enrolando na fala, responde afirmativamente. Depois o pai pergunta se a filha deseja ser motociclista quando adulta, e a criança responde que gostaria de pegar o pai no colo, o que provoca risadas na família. Neste breve momento de descontração, o filme já mostra que Ronaldo tem em casa um ambiente familiar afetuoso, o que contrasta com as melancólicas ausências (do marido e do filho morto) de Madá. Ronaldo diz que aquele dia transcorreu tranquilo no serviço, mas que tem dia que ele não vê a hora de voltar para casa, mostrando assim que a sua casa é um lugar acolhedor para a dureza de sua profissão, ao contrário de Madá que busca na profissão uma forma de fugir da tragédia que abateu sua casa. A mulher de Ronaldo diz que também andava de moto, mas não tem coragem de pegar a moto do marido por achá-la muito pesada. A esposa demonstra admiração pelo universo que ronda a motocicleta, acha “bonito”, o que não deixa de confirmar a impressão do colega (possível irmão) de Marcelo, que associa a atração do sexo feminino às motocicletas. Mas a esposa diz que acharia melhor que o veículo fosse só usado como lazer, não como forma de sustento da família, por achar muito perigoso, demonstrando aqui uma preocupação com os riscos da profissão do marido.

Através de uma dissincronia sonora, ouvimos, em voz *over*, Ronaldo terminar por falar que “a minha família é minha vida” e que ele trabalha por eles, não para si mesmo. No sofá, ele está com uma expressão facial de cansaço, enquanto a sua esposa acaricia sua cabeça com uma expressão de preocupação. Desta imagem dos dois, a montagem corta para uma porta fechada. Uma enfermeira entra em quadro e abre-a. Pela fresta da porta vê-se uma cama de hospital e a o pé enfaixado de um paciente. Cria-se aqui um eficiente conflito entre a profissão que gera o sustento daquela família, que é “a vida” de Ronaldo, em suas próprias palavras, com uma situação oposta, onde a presença anônima do hospitalizado, faz lembrar também que esta mesma profissão pode machucar ou até mesmo tirar a vida de um motoboy como Ronaldo.

Em um *close up*, tendo ao fundo, um corredor de hospital em perspectiva, Dr. Márcio Passini (diretor do pronto-socorro do Instituto de Ortopedia do HC) dá um depoimento para o filme. Sua fala acaba por embalar imagens rápidas de equipes de

ambulâncias socorrendo pessoas nas ruas. Na opinião de Dr. Passini, os acidentes de trânsito em São Paulo, naquele momento, não estariam aumentando em quantidade, mas sim em gravidade. O médico também comenta sobre a eficiência das equipes de resgate, que teriam melhor aparelhamento para manter a vida das vítimas do que a maioria dos hospitais. Filme não aprofunda nesta questão e não digo que deveria, necessariamente, mas é insinuado aqui um paradoxo revelador da sociedade paulistana.

Por mais absurdo que possa parecer para sociedades de alto desenvolvimento social, é natural que ambulâncias sejam melhor aparelhadas do que hospitais em uma cidade, como São Paulo, que é tão voltada para os veículos automotores.

Desta pouco explorada situação irônica, o filme leva a discussão para um novo depoimento do psicanalista Jacob Goldberg no volante, dirigindo seu carro. Goldberg defende a ideia de que quase todo o motoboy sofre de algum transtorno físico ou mental, ocasionado pelo estresse de sua profissão. O médico conclui seu raciocínio dizendo que “como vingança, ele também provoca estresse”, o que explicaria esta categoria ser um “elemento de irritação para toda a população”. Na sequência, o documentário flagra, à noite, uma discussão entre um motoboy e uma motorista de carro no acostamento de uma grande avenida de São Paulo. Acabou de acontecer um pequeno acidente entre os dois. O motoboy alega que a motorista mudou de pista, sem sinalizar antes a conversão, enquanto a jovem mulher no volante diz que foi ele que entrou na sua frente. Depois da colisão, a motorista tentou ir embora sem prestar socorro, mas foi parada por outros motoboys que a impediram de prosseguir. Esta situação ilustra uma rotina que é muito comum na cidade de São Paulo: quando um motoboy sofre um acidente, outros motociclistas, que por acaso estão passando naquela via e naquele momento, apressam-se em socorrer a vítima, mesmo não a conhecendo previamente, e procuram impedir que o motorista, envolvido no incidente, fuja sem prestar auxílio. Para preservar a identidade dos dois envolvidos neste conflito, o filme usa um efeito de pixelização nos seus rostos.

Como a desavença acaba sem conclusão, um culpando o outro, não há como ter certeza do que aconteceu, mesmo porque o acidente, em si, não é mostrado pelo filme. A cena continua com o motoboy tentando, delicadamente, convencer a motorista a admitir seu erro no volante. Outro motoboy, também com o rosto pixelizado, está ali por perto e diz para a câmera que a culpa desses acidentes seria sempre da desatenção dos motoristas de carros e comenta que a garota estava com um celular mão quando

saiu do seu carro. O motoboy acidentado termina a cena resignado, dizendo que tudo que aconteceu não será resolvido, pois “é sempre assim”.

Por mais que esta rápida sequência abra mais espaço para os depoimentos dos motoboys, o momento em que este episódio real é mostrado no filme, mais uma vez, fragiliza a posição dos motociclistas. Se se acabou de ver, na sequência imediatamente anterior, o psicanalista Jacob Goldberg justificando as atitudes revoltadas dos motoboys pelo estresse que eles sofrem, a narrativa do filme acaba por levar a acreditar que aquele motoboy é que tinha provocado o acidente, por causa de seu possível “estresse” e não a motorista. Sendo intencional, ou não, mais uma vez, o filme de Caito Ortiz assume o lado dos motoristas de carros. É notável como muitos depoimentos do filme estabelecem a oposição entre a sociedade, como um todo, e o motoboy. A própria entrevista, a pouco aqui discutida, de Jacob Goldberg reflete esta dicotomia, ao dizer que o motoboy é um “elemento de irritação para toda a população”.

Mas onde se encontram os motoboys na sociedade paulistana se eles irritam “toda a população”? Eles também não fazem parte desta mesma sociedade? Ou será que os motoboys se “irritam” consigo mesmos?

O que eu quero evidenciar aqui são as limitações deste discurso dicotômico assumido não só por muitos entrevistados no documentário, mas pelo próprio filme. O isolamento que o profissional de motoentrega sofre na sociedade da cidade de São Paulo acaba por transcender as ruas e avenidas, chegando até no retrato que é feito dele em um filme como “Motoboys, vida loca”. Como em muitos processos de marginalização de grupos sociais, ao isolar os motoboys do restante da sociedade em suas argumentações opinativas, tanto Goldberg, como o próprio filme, reduz aqueles numerosos indivíduos à condição do “outro” com o qual eles, que fariam parte de “toda a população”, não se identificam.

Mesmo procurando outra leitura desta “toda a população” e incluir os motoboys neste grupo, o processo de condenação, que marginaliza estes personagens sociais, também acontece. Se os motoboys se “irritam” com sua própria identidade profissional, a única forma deles superarem os seus problemas seria mudar de profissão. Seria legítimo se alguém tivesse sugerido aos metalúrgicos, que aparecem protestando em *Linha de montagem* ou em *Braços cruzados, máquinas paradas*, que mudassem de profissão? “É claro que não!”, creio que seria a resposta da grande maioria de pessoas dispostas a esta discussão.

E se alguém sugerisse aos motoboys que abandonarem sua profissão, seria também legítimo? Uma resposta afirmativa neste último caso só serviria para quem acredita que a profissão de motoboy é um erro em si, uma atividade ruim por natureza.

Esta opinião condenatória da profissão também é compartilhada pela mãe de Falcão, que dá um depoimento junto ao filho em um sofá da casa de ambos. Ao contrário da esposa de Ronaldo que, apesar dos riscos, era capaz de ver beleza na profissão, a mãe de Falcão não consegue enxergar aspectos positivos nela. Com a presença de sua mãe, vê-se um outro aspecto interessante sobre Falcão. Aparentemente, sua mãe é zelosa e preocupada com o filho. Percebe-se essa característica, primeiro visualmente, pois enquanto o filho está mostrando pôsteres das bandas preferidas de música heavy metal, a mãe aparece, em cena, com um grande copo de leite para servi-lo. O clima entre os dois é de descontração, enquanto Falcão continua o tom bem-humorado, a mãe demonstra uma serena reprovação à profissão do filho. Pela forma como a mãe fala com o filho, pode-se imaginar uma relação carinhosa dela com ele.

Em seu depoimento, a mãe comenta que não gosta de ver as mãos e as roupas do filho cobertos de fuligem provocada pela poluição do trânsito, o que não corresponderia a forma como ela o criou com “com talquinho e tal (...)”. Ela comenta que o filho costuma dizer “Mãe, se eu morrer em cima da moto, morro feliz”. Uma legenda do filme informa que Falcão já havia sofrido sete acidentes, sendo que três foram graves. Ela questiona o filho, que, para ela, não pensa nos sofrimentos de quem ele deixará ao morrer. O filho, brincando, diz que só deixará dívidas; e a mãe retruca, de forma carinhosa, que “Dívida se paga”. No final da entrevista, a mãe diz: “Amanhã (...) não conto mais com filho”. Nesse momento, ela deixa de olhar para o entrevistador e encara o filho em um breve e expressivo silêncio, cobrando só com o olhar uma postura mais responsável do filho consigo mesmo. Ela volta a atenção para a equipe do filme e diz: “Não é fácil para a gente, não. Eu acho que é bem difícil”. A cena de Falcão e da mãe, na verdade, serve de introdução ao momento mais dramático do filme, que retrata a desilusão de outra mãe, que é a motogirl Madá.

5.9 DEUS NÃO EXISTE PARA OS MOTOBOYS

Vê-se o plano geral de uma via da cidade de São Paulo à noite. Carros e um ônibus passam no que seria mais uma imagem do trânsito paulistano, dentre tantas neste filme. Separando duas vias, um baixo muro de concreto, com aproximadamente 1 metro de altura, corta o centro da imagem da esquerda para a direita do enquadramento. Um detalhe nesta mureta chama a atenção, com a frase pichada que diz “Deus morreu”. Essa imagem precede justamente o depoimento emocionalmente mais desesperado de Madá, seguido da abordagem sobre as mortes dos motociclistas no trânsito e a situação em que se vê motogirl em uma igreja. A evolução de eventos, ordenados pela narrativa do filme, demonstra que o fato dos dizeres nietzchianos estarem neste específico momento do filme não seja por acaso. É um comentário do próprio cineasta que contradiz toda e qualquer esperança mítica da personagem. Ortiz não consegue enxergar muitas esperanças no destino tanto dos motoboys quanto na solução do problema crônico da cidade de São Paulo com o seu trânsito.

A rápida imagem com a pichação aparece acompanhada de um som que parece de um motor em baixa rotação. Este som contínuo e monótono persiste no plano seguinte, em que se visualiza outra rua, com carros passando, completamente desfocada. Já no início do mesmo plano, que também é noturno, a câmera faz uma panorâmica para a direita, enquadrando em foco e em *close up*, a cabeça de Madá com o seu capacete vermelho. Logo se percebe que ela está dirigindo sua moto e, para que a câmera possa registrar o seu rosto, a viseira do seu capacete está levantada. Ao contrário de Marcelo, Madá nunca aparece com seu capacete posicionado de forma inadequada. Ela está em silêncio que só quebra com um profundo suspiro. A personagem ainda não começou o seu depoimento, mas já é notável a sua forte emoção. Ela acelera mais um pouco o veículo e para muito próximo da câmera, tampando a paisagem de fundo, deixando o enquadramento completamente tomado pelo seu rosto, quando ela olha diretamente para a lente da câmera. Na montagem, a aproximação e a *encarada* de Madá para a câmera é feita conjugada com o som *over* do início do depoimento. Na imagem, sua boca não se movimenta e por isso é possível constatar a inserção da voz *over*. Ela diz: “Tenho muito medo do futuro, sou uma pessoa só e eu não tenho muita expectativa, não, cara”. A continuidade de sua fala agora é acompanhada por duas imagens desfocadas, quase abstratas, de fluxos intensos

do tráfego de veículos pela cidade de São Paulo. O primeiro plano flagra frontalmente o movimento coletivo dos automóveis, enquanto o segundo plano captura o movimento dos carros se afastando. Esteticamente o resultado desta oposição de direções percorridas pelos tráfegos em relação a câmera é que a primeira imagem é dominada pelos faróis dianteiros que são brancos, enquanto no segundo plano, vê-se um fluxo de faróis vermelhos das traseiras dos veículos.

Das luzes ofuscantes brancas para as vermelhas, estas últimas remetem metaforicamente ao sangue, à morte, enfim, à tragédia que se abateu sobre a personagem. Sob estas duas imagens, a personagem diz que está perdida, “sem chão” e “sem teto”. Ao tentar fugir de casa, onde ela tem materialmente “chão” e “teto”, Madá busca refúgio na transitoriedade permanente do trânsito de São Paulo, pois emocionalmente, sua desilusão faz com que ela acredite que nada mais a resta, principalmente futuro.

A montagem corta para o mesmo enquadramento aproximado do rosto de Madá dentro do capacete. Agora, ela fala para a câmera e a sua voz está sincronizada aos movimentos de seus lábios. Em depoimento para a câmera, Madá revela o sentimento de abandono, pois passou por um divórcio, o ex-marido tem outra família, o filho morreu e a única filha também se casou e saiu de casa. Madá dirige a moto lentamente, percebendo-se que se encontra no meio de um tráfego vagaroso. Quando ela para brevemente seu veículo, no meio do plano, as lanternas traseiras de algum automóvel, que está fora do enquadramento, joga uma luz vermelha intensa no rosto de Madá, o que lhe deixa a pele bastante avermelhada. A predominância da cor vermelha nesta sequência noturna evoca, metaforicamente, também as chamas do inferno pessoal pela qual a personagem sofre. O trabalho como motogirl representa um eterno tempo presente de tantos caminhos percorridos e nenhum destino para ser encontrado, somente a fatalidade de sua morte em algum acidente, como ela mesma diz “(...) eu vou andar de moto. Se, de repente, um dia, eu bater a cabeça na guia, beleza (...)”.

A montagem corta para outra imagem desfocada: o detalhe da luz vermelha que pisca de um veículo. A voz *over* de Madá, aos prantos, agora constata a precariedade de uma felicidade que foi perdida, quando diz que um dia teve marido e filhos perto de si. Neste momento de sua fala, vê-se a silhueta de um casal segurando ambas as mãos de uma criança pequena que está no meio dos dois. Eles andam pela calçada, em direção da câmera, mas a mesma desvia sua atenção dos três pedestres e os abandona pelo enquadramento ao fazer uma panorâmica para a direita para acompanhar o

movimento de um solitário motociclista que aparece por detrás da família e continua por transitar pela rua, em velocidade. Esta imagem traduz visualmente o passado (a família) que foi deixado para trás e o seu presente como motogirl. Volta-se à imagem da motogirl dando depoimento para a câmera, e ela encerra dizendo que não deseja ser um estorvo para ninguém, por esse motivo ela optou pela solidão de vida e da profissão.

A fala sofrida da motogirl é seguida por um breve depoimento de Claudião dentro do que parece uma oficina, a mesma de outra sequência com ele no filme. O motoboy diz que, quando sai de casa todos os dias para trabalhar, ele objetiva chegar ao final da jornada de trabalho inteiro, mas que o medo de morrer sempre o ronda.

Com um blues de trilha sonora, vê-se uma sequência, muito visual, descrevendo motos da polícia e uma ambulância de resgate dos bombeiros cortando o trânsito de São Paulo, como os motoboys fizeram durante o filme inteiro. Só que estes profissionais vão socorrer justamente um motoboy que acabou de sofrer um acidente e está estirado no meio do asfalto da rua. Nesse momento, vê-se uma inversão de papéis dentro do cotidiano da sociedade paulistana retratado durante todo o filme. Pois a pressa do deslocamento dos motoboys é a forma como eles podem subsistir, mesmo que marginalmente, nesta cidade. Se eles não forem rápidos nas entregas, não têm o emprego que os sustenta e a sua família e não corresponderam ao que espera a mesma sociedade que os descrimina.

Na cena do resgate, veem-se as forças do estado (os policiais e os bombeiros) correndo pela cidade para tentar salvar a vida de um motoboy. Enquanto o motoboy é socorrido, veem-se em planos fechados os rostos preocupados de observadores anônimos, desde membros da equipe de resgate até uma senhora, visivelmente emocionada. A mulher, de aparente meia idade, faz lembrar das angústias femininas que tinham acabado de ser mostradas por mães como a de Falcão e Madá. O corpo do motociclista é envolvido por um material laminado, antes de ser levado em uma maca. O uso do laminado demonstra preocupação da equipe em manter a temperatura corpórea da vítima, logo, o acidente foi grave. Somente a cabeça está descoberta, o que reforça a esperança de que aquele motociclista não está morto. As imagens do resgate terminam com a maca sendo levantada, portanto, não se sabe se aquele acidente resultou em morte ou não.

5.10 ESPERANÇA E DESILUSÃO

Ao comparar filmes sobre metalúrgicos deste estudo a uma obra como *Motoboy, vida loca*, salta aos olhos uma oposição entre esperança que os metalúrgicos representam com a desesperança que os motoboys simbolizam.

No filme de Tapajós, *Linha de montagem*, uma imagem, que aparece logo depois dos créditos iniciais do filme, mostra, em movimento panorâmico para cima, um plano geral completamente tomado por incontáveis fuscas novos no pátio da Volkswagen (Figura 53).

Figura 53 – Fotograma de *Linha de Montagem*

. Essa forte imagem é mostrada como a riqueza que é produzida pelos metalúrgicos, tanto que as imagens imediatamente anteriores a este plano, apresenta os operários montando fuscas na mesma fábrica.

Em outro plano geral, que aparece no filme de Caito Ortiz, veem-se, também, incontáveis motocicletas e por mais que a câmera faça uma panorâmica para a direita, o plano continua completamente tomado pelas motos (Figura 54).

Figura 54 – Fotograma de *Motoboy, vida loca*

Mas existe uma fundamental diferença: são motos completamente destroçadas em um ferro-velho. Este plano aparece na sequência que segue o resgate do motoboy pelos bombeiros em *Motoboys, vida loca*. Dessa forma, as incontáveis motos são uma lembrança das numerosas mortes de motociclistas pelo trânsito de São Paulo.

Planos semelhantes de fuscas perfeitamente organizados no pátio da Volks podem também ser vistos em *ABC da greve*. Sob uma destas imagens, ouve-se o seguinte discurso da atriz Bete Mendes¹⁷⁴ no filme de Leon Hirszman e Adrian Cooper: “Os operários do ABC não são apenas motores que produzem divisas nacionais. Também são a mola que atira adiante o nosso trabalho de artistas”. Incluem-se entre os artistas que Bete Mendes refere cineastas como Renato Tapajós e Leon Hirszman, que, em obras cinematográficas, traduziram esperanças de mudança social promovida pelo movimento operário.

O referido plano das motos quebradas no filme de Ortiz teria mais a ver com um plano do clássico *Noite e Neblina*¹⁷⁵ (1955) de Alain Resnais. A imagem do filme francês também é uma longa panorâmica, em que a imagem é inteiramente tomada pelos despojos de um processo perverso de industrialização: incontáveis mechas de cabelos das prisioneiras dos campos de concentração nazistas que eram usadas como matéria prima para a confecção de tapetes (Figura 55).

Figura 55 – Fotograma de *Noite e neblina*

¹⁷⁴ Este discurso foi captado em um show promovido pelo sindicato no dia 01 de maio de 1979. É importante notar que Bete Mendes, artista com atuação politicamente engajada nos anos 1980, tem papel de destaque no filme *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman, que abordou na ficção a questão do movimento operário e as greves.

¹⁷⁵ NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Fotografia: Ghislain Cloquet e Sacha Vierny [S.l.]: Aurora, 1955. 1 DVD (32 min), NTSC, B&W. Título original: NUIT et brouillard.

No caso do filme de Ortiz, as motos quebradas, enferrujadas, traduzem os despojos de um outro processo social antropofágico, pois a imagem aparece acompanhada da seguinte legenda “em São Paulo, morrem 2 motoboys por dia”.

5.11 ENTRE A PREFEITA E JESUS

Depois das imagens apocalípticas do cemitério de motos, é mostrada uma tentativa de aproximação com a então prefeita da cidade de São Paulo, Marta Suplicy (gestão 2001-2004).

Assim como os muros e alambrados que impedem Roberto Gervitz e Sergio Toledo de entrar nas fábricas em *Braços cruzados, máquinas paradas*, ou a polícia que impede a equipe de *Linha de montagem* de se aproximar de Lula no dia de intervenção do sindicato, as imagens com a prefeita em *Motoboys, vida loca* procuram mostrar uma cisão na sociedade promovida por quem detém o poder, que neste último caso é o político, e o restante da sociedade. Vê-se a prefeita Marta cercada de assessores e guarda-costas aos pés do monumento *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*.¹⁷⁶ Esse grupo de agentes do município estão em uma região espaçosa do pátio, separados por cercados de metal, com 1 metro de altura aproximadamente, de uma multidão aglomerada do outro lado dos cercados. A prefeita cumprimenta com a mão e faz promessas aos anônimos aglomerados, até que Caito Ortiz consegue falar diretamente com a prefeita. Tanto o diretor como o cinegrafista da cena estão no meio da multidão. Ortiz explica para Marta Suplicy que eles estão fazendo um documentário sobre motoboys e que trouxeram ali uma motogirl¹⁷⁷ para falar com ela. A prefeita diz que poderá atender a equipe em outra ocasião. O cineasta questiona que a equipe de produção estava tentando marcar entrevista com a prefeita por mais de seis meses. A prefeita promete agendar a entrevista e pede para um assessor tomar nota do pedido de Caito. Como protesto, uma legenda aparece na tela informando que até a conclusão do documentário a prefeita não atendeu a equipe.

¹⁷⁶ Monumento localizado no centro do Pátio do Colégio, lugar onde teria inaugurado a cidade de São Paulo no ano de 1554.

¹⁷⁷ O filme não deixa claro que seja Madá a motogirl presente nesta cena com Marta Suplicy. Ela não aparece nas imagens e seu nome não é citado neste momento. Mas se levarmos em conta que é única motogirl apresentada no documentário, acredito que seja muito provável que seja Madá.

Nessa tentativa de contato, gravado, com a prefeita Marta Suplicy, Caito Ortiz emula uma estratégia de denúncia que pode ser visto em documentários anteriores a sua produção. Um dos casos mais famosos é o documentário *Roger e Eu*¹⁷⁸ (1989) de Michael Moore, em que o cineasta tenta, durante o filme inteiro, entrevistar Roger Smith, então presidente da montadora General Motors. Próximo do final do filme, Moore tenta falar com Smith em um evento público e não é atendido pelo empresário. Ao mostrar a frustração de tão esperado encontro (que serve como título do filme), o cineasta procurou evidenciar a impossibilidade de diálogo com aquela figura poderosa.

Outro exemplo pode ser visto no documentário *Sacrifício*¹⁷⁹ (2001), dos cineastas suecos Erik Gandini e Tarik Saleh, em que insinuam que o filósofo e ex-guerrilheiro francês Régis Debray teria entregue Ernesto “Che” Guevara às tropas bolivianas. Assim como no documentário de Moore, a dupla de cineastas mostra, na parte final do filme, uma tentativa de diálogo com Debray em um evento público, que também não é correspondido pelo filósofo.

Além de ser uma estratégia de denúncia um tanto desgastada, por já ter sido muito usada em outras produções, a tentativa de Caito Ortiz em falar com a prefeita fragiliza o discurso audiovisual construído ao longo do filme. Quais seriam as questões a serem levantadas a prefeita? Por que a motogirl estava presente na cena? Estas duas questões importantes não são discutidas no filme, restando a imagem da prefeita não dando atenção à produção do filme.

Com algumas exceções, tais como Gilberto Dimenstein e Washington Olivetto, a maioria dos entrevistados de *Motoboys, vida loca* que não são motoboys encaram a profissão como um problema social e não como uma profissão, como outra qualquer, que precisaria ser melhor reconhecida e regulamentada, para que os direitos humanos e trabalhistas das pessoas que a exercem fossem respeitados. Tirando a discussão do artigo 56, o filme quase não aborda soluções que poderiam viabilizar melhor a profissão de motoboy. Será que esta seria a pauta da entrevista com Marta Suplicy? O filme não responde.

Ao não aprofundar em soluções para a melhoria das condições de trabalho dos motoboys, o filme não expõe a responsabilidade de toda a sociedade, e aqui inclui os

¹⁷⁸ ROGER e Eu. Direção: Michael Moore. Fotografia: vários. [S.l.]: Warner, 1989. 1 DVD (91 min), NTSC, Color. Título original: ROGER & me.

¹⁷⁹ SACRIFÍCIO. Direção: Erik Gandini e Tarik Saleh. Fotografia: Lukas Eisenhauer e Marten Milsson. [S.l.]: Cinema Guild, 2001. 1 DVD (60 min), NTSC, Color. Título original: SACRIFICIO: who betrayed Che Ghevara.

motoboys também, em diminuir os riscos da profissão aos que seriam inerentes a qualquer tipo de locomoção em motocicletas. Ao regulamentar adequadamente a profissão de motoboy, os problemas causados pela pressão econômica da sociedade e pelo descaso do Estado poderiam ser minimizados, como acontece em outras profissões de risco. Com sua ênfase às denúncias dos problemas da profissão e às opiniões condenatórias de especialistas sociais no assunto ou de pessoas famosas dos meios de comunicação, Ortiz acaba limitando o alcance reflexivo de sua abordagem.

Depois de não ser atendido pela prefeita de São Paulo, o filme mostra uma sequência que se passa em uma Igreja Católica durante a cantoria de uma missa. Cantando alegremente, com a plateia presente, está Madá. Não há nenhuma entrevista ou depoimentos, só a música que diz: “É Jesus! É Jesus!/Essa luz é Jesus/Uma luz vai aparecer no horizonte/Iluminando corações/É Jesus! É Jesus!/ Que vai salvar o mundo (...)”.

Nos planos de Madá cantando a música, mesmo com a câmera distante, a voz da motogirl se destaca do restante da plateia cantando em coro, demonstrando assim um cuidado da equipe em registrar a voz da personagem durante aquele evento coletivo. Muito sorridente, Madá canta e bate palmas, mas, curiosamente, nunca esquece da presença da equipe de filmagem, pois ela ameaça olhar para câmera várias vezes até que finalmente olha diretamente para a sua lente. Desta forma, assim como em *Linha de montagem*, a Igreja Católica também aparece no filme de Caito Ortiz, mas não em um contexto coletivo. A questão da religiosidade católica acompanha a personagem da motogirl Madá, que fala em mais de um momento do quanto é importante a religião para a sua vida. Mas lembro que a imagem da pichação “Deus morreu” sendo associada ao lamento existencial da motogirl, faz um contraponto trágico às crenças religiosas de Maria Madalena. Da mesma forma que a montagem do filme mostra Madá cantando uma possível salvação religiosa, logo depois que a prefeita se recusou a falar com ela. Com estes dois momentos, a montagem do filme evidencia a visão pessimista que o cineasta tem com um futuro melhor para Madá e para os motoboys do filme. A Igreja e a religião aqui têm um papel de último e desesperado recurso para quem perdeu todas as esperanças.

Em contraste, no filme de Renato Tapajós a igreja católica é sempre mostrada como uma importante aliada às causas dos metalúrgicos. O sindicato usa os fundos da Igreja Matriz da cidade de São Bernardo como sede provisória, sempre que sofre intervenção do governo federal. Lembro também o final de *Braços cruzados, máquinas*

paradas em que os discursos dos líderes metalúrgicos são feitos no interior da Catedral da Sé, demonstrando um explícito acolhimento da Igreja Católica ao movimento operário.

A desolação individual da motogirl não pode ser mais contrastante à esperança coletiva dos manifestantes à frente da Igreja Matriz de São Bernardo no dia primeiro de maio, com a multidão gritando o nome de Lula ou a faixa dos operários no estádio da Vila Euclides comparando o líder sindicalista com Jesus. Em outro filme deste estudo, *Na garupa de Deus*, a relação dos motoboys e a religiosidade também será contestada, como uma fuga para a dura realidade destes profissionais, enquanto nos filmes de metalúrgicos, a instituição da igreja é um importante aliada na luta desta última categoria trabalhista e não fonte de uma provável ilusão de salvação.

5.12 MOTOBOYS AINDA SEM VEZ

O desempregado de baixa instrução, sem qualificação profissional, de 40 anos atrás que buscava nas indústrias do ABC (a automobilística em particular) uma promessa de inserção no mercado trabalho, hoje, muito possivelmente, compraria uma moto para sair do desemprego. Em outras palavras, 140.000 trabalhadores sem qualificação profissional de ontem montavam veículos, enquanto mais de 170.000 trabalhadores de hoje na mesma situação compram veículos para ter emprego.

O exuberante desenvolvimento econômico e industrial excessivamente concentrado em uma região do estado de São Paulo durante quatro décadas hoje gera congestionamentos monstruosos como o de 28 de junho de 1996, com 242 km de lentidão, em episódio citado no filme de Caito Ortiz.¹⁸⁰

Se os metalúrgicos retratados por Tapajós, Gervitz, Toledo e Coutinho representavam uma classe trabalhadora que assumia um protagonismo perante a sociedade, os motoboys observados por Ortiz são trabalhadores que continuam com o papel de marginais de uma sociedade que os olha com desconfiança, ou até mesmo com rejeição, mas que depende cada vez mais de sua força de trabalho.

¹⁸⁰ Na noite de sexta-feira 23 de maio de 2014, a cidade registrou o maior congestionamento até o momento de elaboração desta tese: 344 km. SÃO PAULO registra o maior congestionamento da história. *Folha de S.Paulo* on-line. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1459269-sao-paulo-registra-o-maior-congestionamento-da-historia.shtml>>. Acesso em 15 jan. 2015.

Ao contrário de Renato Tapajós, Caito Ortiz não aparenta ter ligações tão próximas com os motoboys, ou pelo menos, o seu filme não oferece pistas de que esta proximidade exista. Por outro lado, a abordagem do cineasta acaba não entrando na moldura de produções engajadas, comprometidas com este ou aquele grupo social. Desta forma, os motoboys, durante as entrevistas, comentam principalmente de suas questões pessoais em relação a sua profissão e quando esboçam falar em nome de sua categoria profissional, não tem sentido de movimento consciente de classe. Como é o caso de Falcão que diz que os motoboys, para serem respeitados, quebram o espelho retrovisor ou amassam o capô de carros que fecham suas trajetórias. Em outro depoimento, Laudcleidson Florencio Silva, comenta o prazer que todo motoboy tem de andar em alta velocidade com uma moto, e é este sentimento que faz com que sua profissão fique perigosa.

Em *Motoboys, vida loca*, os personagens-título não são retratados como protagonistas de uma mudança propositiva do processo de modernização da sociedade brasileira, como os metalúrgicos retratados por Tapajós, mas como sintoma de seu esgotamento, o que revela os limites da abordagem de Ortiz. Os motoboys abordados pelo cineasta pouco demonstram senso de força coletiva de sua categoria em relação à sociedade.

Ortiz acaba caindo no mesmo equívoco que Jean-Claude Bernardet aponta em certos documentários brasileiros, como *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, onde os cineastas, mesmo que, ideologicamente, desejam denunciar as injustiças que afligem os oprimidos (os trabalhadores), acabam por ficar do lado dos opressores (o empresário), pois suas abordagens sociológicas sobre os temas “(...) por implicar, no plano do saber, uma relação de dominação sujeito do saber/objeto de estudo”.¹⁸¹ Por mais que Ortiz se sensibilize com as dificuldades dos motoboys, o realizador cerca e sufoca a voz destes trabalhadores entre abstrações intelectuais dos “donos do saber”, tais como urbanistas, jornalistas e psiquiatras.

Os últimos três depoimentos mostrados pelo filme são justamente de representantes dos “donos do saber”, Roberto Scaringella, Jacob Goldberg e Paulo Mendes da Rocha.

Na entrevista com o fundador da CET, ouve-se pela última vez a voz de Caito Ortiz no filme, em que ele faz a seguinte pergunta: “O senhor tem alguma esperança

¹⁸¹ BERNARDET, 2003, p. 38

para a melhoria do trânsito?” Sendo as últimas palavras do realizador no próprio filme, este questionamento não deve ser visto de forma corriqueira e despretensiosa. Afinal de contas, o filme é sobre o problema do trânsito de São Paulo ou sobre a questão dos motoboys? A ausência de voz dos motoboys no final do filme acaba por enfraquecer a premissa inicial de abordar a vida dos motoboys em São Paulo.

A dificuldade de Caito Ortiz em dar protagonismo aos personagens sociais que se propôs a retratar, denuncia a própria dificuldade que a sociedade tem em entender o motoboy e a sua importância. A última fala de Jacob Goldberg no filme também revela este problema. Apesar do psicanalista defender que os motoboys devem ser compreendidos como seres humanos e que a sua profissão deveria ser reconhecida como a de um bombeiro, exemplo citado pelo entrevistado, Goldberg repetidamente diz a palavra “quebra galho” para falar da função que o motoboy teria na sociedade. Em outras palavras, de forma completamente contraditória, o entrevistado defende a importância de uma profissão, que ele mesmo enxerga como uma solução improvisada, o “quebra galho”, pois soluções melhores certamente existiriam do que a sociedade continuar recorrendo ao trabalho dos motoboys. Até que ponto não seria esta também opinião que o filme deixa ao seu final?

Entre as últimas imagens de trânsito que encerram o filme, vê-se uma sucessão de planos de motoboys trafegando pelas ruas em imagens com a velocidade de trás para frente. Através deste efeito de edição (*reverse*), veem-se os motociclistas fazendo um movimento impossível na realidade que é dar a marcha ré em suas motos. Terminar o filme com estas imagens podem significar a própria inviabilidade da profissão. Este seria o comentário final do filme pelo cineasta, pois ao usar o efeito de *reverse* nas imagens, o realizador assume a sua intervenção autoral na realidade registrada.

No último depoimento do filme, o urbanista Paulo Mendes da Rocha especula a possibilidade de que talvez, dali trinta anos, o presidente brasileiro seja um ex-motoboy. Vale a pena apontar o fato de que o filme de Caito foi gravado em 2003, primeiro ano do mandato do ex-metalúrgico Lula como presidente da república. Logo Mendes da Rocha está fazendo uma clara alusão ao protagonista de *Linha de montagem*, insinuando que da mesma forma que parecia improvável para o Brasil de trinta anos atrás que um ex-metalúrgico poderia, um dia, transformar-se em presidente do país, no começo do século XXI parece improvável que um motoboy possa ser, dali um tempo, o representante político máximo da nação.

Neste ponto, pode parecer que *Motoboys, vida loca* encontra, finalmente, uma maior aproximação com filmes como *Linha de montagem* e *Peões*. Mas acontece justamente o contrário: é onde os filmes mais se distanciam. Se no filme sobre o líder metalúrgico, Lula, de sua própria boca, assume para si mesmo a promessa de protagonismo no cenário político brasileiro, no filme de Caito Ortiz, a ideia de um motoboy se transformar no líder máximo da nação é uma especulação de um urbanista que nunca vivenciou a profissão deles. Em outras palavras, os motoboys, assim como na sociedade paulistana, continuam no seu papel de marginais, sem voz própria, no filme em que deveriam ser protagonistas.

O capítulo a seguir discute o filme *Na garupa de Deus*, curta-metragem dirigido por Rogério Corrêa.

6 MOTOBOYS E A TRANSCENDÊNCIA NA *GARUPA DE DEUS*

Na garupa de Deus é um documentário de curta-metragem dirigido por Rogério Corrêa e lançado no ano de 2002. Trata-se, portanto, da obra audiovisual mais antiga deste estudo a abordar o personagem social do motoboy.

6.1 MOTOBOY MADRUGADOR

Na garupa de Deus inicia a narrativa sem imagens. Apenas a tela preta preenchida por ruídos da banda sonora do ronco do motor de uma moto. Após esse ruído, a imagem que surge é da silhueta de um motociclista montado no veículo, colocando o capacete na cabeça e dando a partida na moto. Ele está de costas para a câmera e sua imagem é impressa graças à luz que reflete na parede de uma pequena garagem residencial.

Já há uma primeira imagem negativa do tipo de personagem que será abordado no filme, pois o motociclista é uma silhueta de conotações sombrias, enquanto o ruído da moto, reverberando pelas paredes estreitas de uma garagem, é incômodo e estridente. Aquela sombra anônima e barulhenta sai da garagem e percorre ruas desertas e suburbanas de São Paulo. Logo após, outros três motociclistas se juntam à trajetória do primeiro personagem. O anonimato agora é compartilhado, pois só se vê a luz dos faróis dianteiros atingindo diretamente a lente da câmera do documentário. As quatro motos se aproximam da câmera até que a ultrapassam, enquanto a mesma faz uma panorâmica para segui-los. Veem-se agora as quatro motos se afastando da câmera em uma rua vazia, o céu ainda está escuro, só uma estreita linha azulada do horizonte denuncia que a ação transcorre nas primeiras horas do dia. As motos já estão distantes, quando entra pela esquerda do quadro um ônibus. No decorrer do filme, percebe-se que outro ônibus terá papel importante na narrativa.

Esta introdução muito visual e sem depoimentos serve para estabelecer alguns elementos importantes sobre o olhar que o filme lançará sobre o tipo de personagem retratado, os motoboys. São personagens marcados pelo anonimato, pois começam como sobras anônimas, pouco identificáveis. São pessoas que moram na periferia da cidade de São Paulo, a luz do farol do primeiro motoboy ilumina ruas de calçadas estreitas e mal cuidadas, muros cheios de pichações entre casas que não se podem ver,

pois estão escondidas por grades que as protegem (mesmo que precariamente) da violência urbana.

O filme informa também logo no começo que se verá uma atividade profissional que inicia a jornada diária antes de o sol se levantar, uma profissão dura e de pouco conforto. A ausência de outros sons, tais como depoimentos ou até mesmo música, também ajuda e muito na apresentação do documentário. O barulho das motos invade aquelas ruas antes mesmo que a cidade acorde. Os motoboys não são uma categoria profissional que tem a simpatia da sociedade paulistana, logo a periferia da cidade já começa o dia sendo perturbada pelo barulho estridente dos motores daqueles veículos de duas rodas.

Neste início, o filme também deixa claro que buscará aproximar-se ao máximo destes personagens, estabelecendo uma visão intimista de seu universo cotidiano. O filme não começa com planos gerais do trânsito de São Paulo com motoboys zigzagueando entre os carros, como se vê no filme *Motoboy, vida loca. Na garupa de Deus* começa com um único motoboy, dentro da pequena garagem de sua casa, dando o que deve ser a primeira acelerada do dia. Do universo pessoal deste personagem, o filme começa a segui-lo até que outros personagens, também motoboys, se juntem na trajetória.

Como se verá, a abordagem mais intimista se revelará também no elenco de entrevistados do filme. Depoimentos de motoboys predominarão a narrativa do documentário, sendo acompanhados por dois depoimentos de esposas destes profissionais. Somente a declaração de uma médica e os versos cantados por dois *rappers* são manifestações de personagens que não vivem da profissão de motoboy ou que não dependam do salário de um como sustento.

6.2 SEM DESTINO

Na continuação do filme, já é dia e se veem os mesmos quatro motociclistas (pois estão com as mesmas roupas e motos do começo do filme) atravessando a ponte de uma grande avenida de São Paulo, passando pela Marginal Pinheiros, para depois aparecerem os mesmo quatro motociclistas cruzando uma estrada. Não se ouve nada além do som do ronco das motos sendo aceleradas e o barulho do vento batendo no

microfone, criando uma estética sonora de ruído estridente e velocidade. Um dos quatro motociclistas começa a fazer uma manobra arriscada: ele debruça o seu corpo sobre a moto, até ficar com o seu corpo deitado de bruços e as duas pernas esticadas para trás, apoiadas no banco da garupa, como se ele estivesse voando em relação ao solo que percorre. Em outro instante, um motociclista do mesmo grupo fica de pé em uma atitude também perigosa. Um plano rápido entre as imagens dos motoboys percorrendo a estrada mostra uma placa eletrônica com a palavra “cuidado”, quase como um recado desaprovador dos realizadores sobre a atitude arriscada dos motociclistas em cena.

Os quatro motociclistas se afastam da câmera, até a parte inferior do enquadramento fique um vazio ocupado pela porção da estrada que separa a câmera dos motociclistas e é nesta região do enquadramento que surge a legenda com o nome do filme: *Na garupa de Deus*.

A estrada mostrada neste momento da narrativa é uma paisagem arborizada estranha em comparação ao restante do filme, dominado pela paisagem de concreto de São Paulo, com suas avenidas e ruas, com constantes engarrafamentos de veículos.

Viagens para outras cidades podem fazer parte dos itinerários de um motoboy, como é comentado pelo ex-motoboy no filme, mas por que quatro motoboys ao mesmo tempo, em comboio? Caso fosse necessário fazer um transporte de documentos ou mercadorias pelo trabalho de quatro motoboys, não seria mais fácil transportá-los em um único carro? Tais questionamentos só mostram que, provavelmente, o trajeto na estrada foi feito pelos motociclistas a pedido dos realizadores do filme, ou por outros motivos, alheios à profissão. Por que, então, começar o filme com esses personagens em cenário pouco comum nas suas rotinas profissionais?

Arrisco uma explicação: talvez para dialogar com a imagem iconográfica que o cinema americano construiu associando a motocicleta com uma atitude de rebeldia libertária em filmes como *O selvagem*¹⁸² (1953) de Laslo Benedek e *Sem destino*¹⁸³ (1969) de Dennis Hopper. Os *easy riders* desses filmes percorrem longas e desérticas estradas do interior dos Estados Unidos. Os motoboys paulistanos, em filmes como *Na garupa de Deus*, frequentemente se referem à liberdade de ir e vir ou de fazer os próprios horários como motivos que os ajudaram a escolher esta profissão.

¹⁸² O SELVAGEM. Direção: Laslo Benedek. Fotografia: Hal Mohr. [S.l.]: Columbia, 1953. 1 DVD (79 min), NTSC, B&W. Título original: THE WILD one.

¹⁸³ SEM DESTINO. Direção: Dennis Hopper. Fotografia: László Kovács. [S.l.]: Columbia, 1969. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Título original: EASY Rider.

Os malabarismos dos motoboys nesta da estrada (Figura 56) também se assemelham ao exibicionismo que os personagens de Dennis Hopper e Peter Fonda fazem para câmera em diversos momentos de *Sem destino* (Figura 57).

Figura 56 – Fotograma de *Na garupa de Deus*

Figura 57 – Fotograma de *Sem destino*

Mas a bela paisagem arborizada em volta, a pista em linha reta e livre de congestionamentos que se vê nesta sequência é a antítese da paisagem urbana caótica, cinzenta pela poluição dos veículos e de ruas sinuosas do restante do curta-metragem brasileiro. Por este motivo, a mitologia cinematográfica norte-americana dos motociclistas não se encaixa na representação audiovisual dos motoboys e esta sequência acaba por ser inverossímil no documentário, o que só evidencia o seu caráter de encenação. Mas é justamente sobre estas imagens encenadas que aparece o título do documentário, *Na garupa de Deus*, da mesma forma que o filme termina com uma reza feita especialmente para a câmera. Desta forma, o filme começa com uma promessa de

liberdade, como acontece nas estradas dos filmes americanos, e encerra com a promessa de redenção pela religião. Ambas promessas são feitas nas cenas menos espontâneas do documentário, o que evidencia o que elas têm de mais ilusório ou de artificial.

6.3 MOTOBOYS GANHAM VOZ

Dois *rappers* com roupas pretas e óculos escuros olham para a câmera, tendo uma região residencial da periferia paulistana como fundo de cena. O cantor com gorro da Nike na cabeça se chama Marcelo Veronez¹⁸⁴ e dedica a música que vão cantar aos “(...) motoboys que se foram e para aqueles que ainda continuam arriscando a vida neste trânsito absurdo de São Paulo”. Com muitas gírias, a música tenta passar o ponto de vista dos motociclistas, que têm orgulho de “colar o ponteiro” (isto é, acelerar ao máximo) e que, se levarem uma fechada de um carro dirigido por mulher, eles mudam “o esquema” (ou seja, mudam a rota), mas, se a fechada for de um carro dirigido por um homem, eles chutam o espelho e vão embora, concluindo que “(...) cada um com os seus problemas”. Edu, o primeiro motoboy com o qual o filme começa¹⁸⁵, está agora sentado na moto, parada, enquanto arruma o boné com a aba para trás e coloca o capacete. A música dos *rappers* continua, enquanto se vê Edu com a moto atravessando ruas e avenidas congestionadas de São Paulo. A moto não para em nenhum dos planos, enquanto surgem, nas imagens, cada vez mais fileiras de carros parados por conta do mau trânsito.

Tanto neste como em outros momentos do filme, os *travellings* que acompanham o trajeto do motoboy são de dois tipos. No primeiro, a câmera se desloca através de outro veículo que não se vê, mantendo-se a poucos metros do seu foco de atenção: o veículo do motoboy que está sendo retratado. Em alguns desses movimentos, pode-se perceber que o veículo que está com a câmera se desloca entre os carros com a mesma desenvoltura que os motoboys retratados, pois o cinegrafista também está em outra motocicleta para realizar os *travellings*, situação que é revelada

¹⁸⁴ O nome do músico só é revelado nos créditos finais do filme.

¹⁸⁵ *Na Garupa de Deus* é bastante econômico na hora de identificar o nome de seus personagens, não recorrendo, em momento nenhum, a legendas que os identifiquem. De todos os entrevistados, só Rogério faz uma referência ao seu próprio nome na entrevista. Do motoboy que começa e termina a narrativa só podemos saber que seu apelido é Edu (pois é assim que o pastor evangélico se refere a ele) e que a placa de sua moto tem a numeração 1376.

pelo reflexo do cinegrafista nos vidros de carros que passam em certos momentos entre a câmera e o motoboy retratado. No segundo tipo de movimentação, a câmera é subjetiva, pois está na própria moto do personagem, assumindo assim o seu ponto de vista. Estes planos de câmera subjetiva são mais frequentes em *Na garupa de Deus* do que filme de Caito Ortiz (*Motoboys, vida loca*), tradução visual da intenção de Rogério Corrêa de aproximar seu olhar com os dos personagens retratados.

Mesmo no outro filme, em que o ponto de vista do motorista de carro é muito mais privilegiado do que a do motoboy, Ortiz também não resiste em simular, por alguns momentos, o olhar de um motociclista que dribla o trânsito estagnado de carros e consegue atingir altas velocidades, mesmo em pleno engarrafamento. Esta sedução do olhar, em *travelling*, ajuda a entender o próprio prazer que os motoboys têm com a profissão, o que contrasta com os retratos de metalúrgicos nos filmes analisados por este estudo. Em filmes como *Braços cruzados e máquinas paradas* de Gervitz e Toledo e *Linha de montagem* de Tapajós, o orgulho pela identidade de metalúrgico aparece através de suas atividades sindicais e não pelos seus próprios trabalhos, algo que também acontece em *Peões*. Mas, em alguns poucos momentos do filme de Coutinho, os entrevistados deixam escapar certa satisfação pela atividade específica que praticavam enquanto trabalhavam. Como Bernadet aponta a tendência dos cineastas brasileiros ao retratar os operários é de mostrar o trabalho como algo alienante e opressor, o que, visualmente, também é traduzido em imagens opressoras do trabalho.

Assim como os cineastas de filmes de metalúrgicos, tanto Corrêa como Ortiz se esforçam em mostrar a atividade dos motoboys como profissão cercada de exploração e opressão, mas ao usar longos *travellings* de câmera subjetiva, os realizadores deixam ser seduzidos pela liberdade de transitar em alta velocidade no trânsito caótico de São Paulo.

6.4 ROGÉRIO E A PRIMEIRA ENTREVISTA DO FILME

Na sequência seguinte, vê-se um plano frontal de dois motociclistas dirigindo seus veículos em uma rua. Um está ao lado do outro, o da esquerda com uma camisa vermelha, o da direita de blusa amarela, ambos estão de capacete. O de vermelho puxa muito mais a conversa, o outro se contenta em apenas concordar com o colega. O

motociclista de blusa vermelha conta que “(...) estamos fazendo um documentário sobre a nossa vidinha, que é sofrimento”. Pelas condições de gravações que se podem analisar das imagens e sons, conclui-se que o motociclista de vermelho já estava sendo entrevistado pelo documentário, pois o som de sua voz é nítido, mesmo ele estando de capacete – por baixo do capacete, o entrevistado deveria estar usando um microfone lapela sem fio com transmissor remoto. A voz do outro motociclista é muito baixa, quase inaudível, logo ele não está com o mesmo equipamento sonoro do colega ao lado.

O motociclista de amarelo diz que é preciso “(...) muita fé em Deus”, pois eles têm uma profissão arriscada. Enquanto a conversa se desenrola, ambos estão parados na rua, ao lado de um caminhão de cerveja, até que a câmera, que os captura frontalmente, começa a deslocar-se e afastar-se dos motociclistas. Os dois começam a deslocar-se também e se despedem. No plano seguinte, vê-se o motociclista de moletom vermelho dando o que será o primeiro depoimento para a câmera no documentário. Trata-se de Rogério Ferreira Rosa. Junto com o *rapper* Marcelo Veronez e o motoboy Edu, Rogério compartilhará a responsabilidade de ser um dos fios condutores da narrativa do filme. Segundo ele, o trânsito está “craudeado”¹⁸⁶ e o cliente quer uma comida “quentinha e gostosinha” e que a cidade de São Paulo “não vive sem motoboy, viu fera?”, enquanto dirige sua moto pelo trânsito da mesma cidade.

Seguindo o padrão sonoro das sequências anteriores, o som do motor da moto e do trânsito predomina a paisagem sonora até ser interrompido pela imagem seguinte bem mais silenciosa: uma tomada geral em que se veem em primeiro plano duas crianças agachadas e de costas para câmera, e, ao fundo, um campo de futebol de várzea e alguns prédios de poucos andares, configurando novamente uma paisagem típica do subúrbio paulistano, de onde o filme tinha começado.

6.5 UM JOVEM MOTOBOY E FAMÍLIA

Na paisagem de subúrbio, só se ouvem sons distantes de vozes de crianças brincando, o que contrasta, e muito, com os sons e imagens das sequências anteriores.

¹⁸⁶ Provavelmente um aportuguesamento de *crowded* do inglês, que significa “lotado”, “congestionado”, “repleto”.

No plano seguinte, mais geométrico, vê-se o perfil de dois prédios semelhantes aos que apareceram na imagem anterior. Uma criança, ao longe, caminha no que deve ser o estacionamento dos dois prédios com carros estacionados, sem nenhum sinal de moto. Os dois planos servem de introdução para uma mudança do enfoque do filme, quando começa a mostrar o lado familiar de um motociclista, com esposa e filhos, na sua moradia em algum lugar bem distante das grandes avenidas e ruas de acesso ao centro de São Paulo. Em, outras palavras, longe do trânsito caótico que justifica a existência da profissão de motoboy.

No interior estreito de um pequeno apartamento, todos sentados em um velho sofá, um casal dá seu depoimento, cercados possivelmente por parentes. É um casal relativamente jovem, ela no limite esquerdo da poltrona, ele no limite direito, uma adolescente (que pode ser a filha mais velha ou irmã de um dos cônjuges) no meio e duas crianças no colo das duas mulheres. A esposa diz que tanto ela como a mãe são contra a profissão de motoboy do marido. O motoboy diz que sempre quis trabalhar nessa profissão e encara sua atividade como um *hobby* também. Mas, apesar do gosto pela profissão, ele revela que nunca tirou a habilitação para motociclista, o que evidencia a forma irregular e marginal como exerce o trabalho. Ele se justifica dizendo que devido à ajuda que ele dá a sua mãe, para pagar a dívida do apartamento em que eles moram, não permitiu que ele tivesse dinheiro para fazer os procedimentos necessários para se obter uma habilitação de motociclista. O motoboy ainda diz que o seu sonho era ser piloto da categoria de motovelocidade.

A filmagem desses depoimentos é muito limitada, restringindo-se a uma variação pobre de dois planos, um geral, enquadrando todos no sofá, e um plano médio, da esposa. Dessa forma, a montagem recorre a breves fusões como efeitos de transição entre os planos para suavizar as interrupções da ação provocado pelos *jump cut*.

Visualmente, a cena seguinte é mais interessante, pois começa com o motociclista mostrando para a câmera uma foto dele com uma criança montada em uma moto. O motoboy agora está sentado em uma cama no que deve ser seu quarto. Ele diz que aquela é a sua primeira moto e que ele não se lembra de sua primeira namorada, mas nunca se esqueceu daquele veículo. Apesar de a foto, que se vê inicialmente em um plano mais fechado, estar já desbotando as cores, está emoldurada por um porta-retrato, mostrando o apreço que o dono tem com aquela imagem. O motoboy diz que, para quem não souber andar, a moto pode ser uma “arma

engatilhada”, mas, para quem souber, não passa de um “brinquedinho” sem maiores riscos. Nas últimas duas imagens desta sequência, o motoboy coloca a foto atrás de uma série de motos de brinquedo.

Ruídos rumorosos das motos e do trânsito invadem esta última imagem, quebrando a placidez sonora daquela cena de ambiente familiar. Tais ruídos antecipam as imagens da sequência seguinte, na qual retorna Rogério, novamente dando seu depoimento enquanto atravessa, a bordo de sua moto, ruas de trânsito agitado. Ele diz que o tráfego está “terrível”, mas ele tem que entregar a alimentação pela qual ele é responsável. A câmera assume novamente o ponto de vista subjetivo do motociclista, em que se pode ver o velocímetro da moto em primeiro plano, o chão da rua em deslocamento ao fundo. Entre os dois ponteiros do painel da moto (o velocímetro e a rotação do motor), vê-se colado um adesivo com o desenho de um ícone do século XX da rebeldia e da contestação: Che Guevara (Figura 58).

Figura 58 – Fotograma de *Na garupa de Deus*

6.6 MATURIDADE DE UM MOTOBOY

Um motoboy mais velho, com a aparência de mais de 40 anos, está na cozinha de um apartamento mais amplo do que os anteriores mostrados. O motociclista veste uma jaqueta, pega sua mochila e capacete, enquanto se ouve a voz do *rapper* Marcelo Veronez cantar “Motociclista, sangue bom, andando nunca bate, anda até de viatura, só

não anda de resgate.”. O Motoboy se despede com um beijo na boca da esposa, que deve ter a mesma idade, desce escadas, percorre corredores até chegar à moto estacionada. Amarra sua mochila no bagageiro da moto, coloca o capacete na cabeça e fecha o zíper de sua jaqueta (momento em que para também a música dos *rappers* na trilha sonora), pega a moto e sai do condomínio em que deve morar. O motoboy atravessa ruas da região onde deve morar, e a paisagem de periferia se repete, com prédios baixos e campos de futebol.

Depois de assumir *travellings* laterais das ruas por onde a moto passa, vê-se um plano frontal do motociclista com o visor do capacete levantado (provavelmente para que se possam ver seus olhos) dirigindo seu veículo em uma grande avenida da cidade. Em voz *over*, ouve-se o depoimento desse motoboy, em que ele diz acreditar ser um dos primeiros de sua profissão, tanto que quando ele começou, nem capacete era de uso obrigatório. Ele também diz que gosta de sua profissão, enquanto dirige a moto por uma via expressa. Nessa cena, é interessante notar que, em determinado momento a câmera desvia sua atenção (através de uma panorâmica para a esquerda) do motociclista na avenida para um trem da linha vermelha do metrô¹⁸⁷, que está a trafegar ao lado da avenida.

No plano seguinte o motoboy passa muito rente de um ônibus, sendo que mais à esquerda do quadro se vê novamente o trem passando. O fenômeno dos motoboys em São Paulo muito se alimenta da própria falência dos transportes coletivos e a priorização pelo transporte individual nos projetos urbanísticos da cidade. Os ônibus que disputam espaço com os motociclistas nas ruas e avenidas, além de serem presenças ameaçadoras a integridade física dos motoboys, eles podem servir de testemunho da tragédia individual de um motoboy, como veremos, mais a diante com o ex-motoboy.

Em depoimento, o veterano diz que com o aumento de motoboys nas ruas desvalorizou-se a classe, que ganha pouco para a atividade profissional e chega a percorrer 400 km em um único dia. Ele se considera um condutor cuidadoso, tanto que nunca sofreu um acidente. Veem-se outros motociclistas o ultrapassando, enquanto ele diz que no trânsito da cidade de São Paulo “(...) parece que todo mundo está louco, todo mundo correndo”. O motoboy veterano diz ter medo de se acidentar e que se ele

¹⁸⁷ Tudo indica que estas imagens foram gravadas na Radial Leste, importante via expressa da cidade de São Paulo. Grande extensão da linha de metrô (Linha Vermelha) paralela a esta avenida não é subterrânea, mas de superfície.

fosse capaz, ele mudaria de profissão. Neste momento de seu depoimento em *voice over*, ele para em um farol da avenida radial leste no meio de duas fileiras de carros também parados. Em suas costas está escrito “Fax Boys”.

Assim como Maria Madalena Rutschka (a motogirl do filme de Caito Ortiz), o motoboy veterano é um sobrevivente na profissão, tão perigosa que leva ao óbito muitos dos profissionais antes de chegar à maturidade. O fato de o motoboy veterano cogitar mudar de profissão depois de muito tempo mostra o seu cansaço com o seu tipo de trabalho, mas, então porque não mudou antes? Ao contrário dos metalúrgicos de *Peões*, o motoboy veterano não demonstra um passado do qual ele possa orgulhar-se, a não ser por ter conseguido evitar graves acidentes na carreira.

6.7 POUCO ESTUDO

O som de um carro de polícia une esta última imagem com um plano geral de uma avenida completamente congestionada. Há uma visão frontal dos carros e caminhões parados em quatro pistas, com as duas fileiras da direita para esquerda do enquadramento tomadas por carros e as duas últimas de caminhões. Uma extensa fileira de motos forma uma fila indiana entre a primeira e a segunda fileira de carros, aproveitando o espaço aberto por uma viatura de polícia que anda pelas duas pistas de carros.

Os dois *rappers* voltam com a música, entoando versos como “se você é inconsequente, a sua sorte já foi lida/Seja cauteloso, duas rodas, uma vida”. Rogério Ferreira Rosa, novamente, dá depoimento enquanto dirige a moto. Ele diz: “É muito importante a gente ter *cautelosidade* (sic)”. O motoboy entrar em uma grande avenida, a partir de uma pequena via de acesso. Sem corte, a câmera faz uma panorâmica para a direita, antecipando a movimentada avenida¹⁸⁸ em que o motoboy vai entrar. Outras motos já transitam entre os carros de um trânsito que está fluindo com muita velocidade, o que torna ainda mais perigosa a conversão do motoboy. Ele continua dizendo, meio que concordando com o verso anterior do Rap: “Nossa vida é duas rodas, 24 horas, 17 horas, duas rodas”, neste momento ele ouve uma buzina de outra moto, o que faz com que ele se assuste e quase que se desequilibre de sua moto. O

¹⁸⁸ A via expressa, no caso, parece ser a Avenida 23 de Maio, em região próxima à avenida Paulista.

linguajar do motoboy, com gírias (“viu fera!”) ou até mesmo com erros de português (“cautelosidade” no lugar de “cautela”), evidência a origem de baixa renda e de estudo deficiente do entrevistado. Comparando com os filmes de metalúrgicos, os operários também cometem vários tropeços na norma culta da língua portuguesa, mas vê-se um esforço em usar palavras mais sofisticadas, pois os metalúrgicos tinham modelos de discurso a seguir, por meio do intenso diálogo que intelectuais e a igreja tiveram com as lideranças operárias, assistindo a assembleias e comícios, lendo jornais da categoria etc. No discurso de um operário como Ubiraci, em *Braços cruzados, máquinas paradas*, por exemplo, percebem-se as dificuldades em se expressar de forma com que ele possa se impor tanto diante da câmera de cinema, que levaria a sua imagem e voz para a sociedade, como para Delegado Regional do Trabalho. Suas frases são curtas, muitas não se completam em sua voz ofegante. Mas Ubiraci se esforça em usar palavras compartilhadas por outros sindicalistas, termos como: reivindicação, âmbito ou unanimidade.

No caso dos motoboys, como Rogério, ele não tem um modelo para seguir, pois sua categoria não é unida e não tem a simpatia dos intelectuais, como se verá adiante em depoimento da médica. Tanto o filme de Corrêa, como o de Ortiz, não se vê nenhum sinal organização social ou sindical dos motoboys, logo são dois retratos de uma profissão marcada pelo individualismo e pela falta de um discurso que os auxiliem a se imporem diante do resto da sociedade.

6.8 MEMÓRIAS DE UM EX-MOTOBOY

Uma panorâmica, em plano geral, traz a paisagem de um bairro pobre do ABC paulista, dominada por incontáveis casas de alvenaria aparente e alguns poucos prédios baixos ao fundo, no horizonte. Um homem de aproximadamente 40 anos de idade apresenta a paisagem, apontando onde ficaria a cidade de Diadema, São Bernardo ou Mauá. A câmera só enquadra o depoente da cintura para cima, e ele se encontra na laje superior de sua casa, onde diz que gosta de ficar olhando para aquela paisagem para lembrar os lugares que ele percorria de moto quando ainda era motoboy, “pensando nos momentos bons”. Além de os motoboys que protagonizam o filme ter um faixa de idade mais jovem (entre os 30 anos), este depoimento tem um diálogo mais direto com

a entrevista do motoboy veterano – enquanto este último demonstra vontade de mudar de profissão, o ex-motoboy lembra com nostalgia dos tempos de atividade na profissão. Vê-se agora o motociclista aposentado na sala de casa, enquanto concede entrevista em um sofá velho. A câmera primeiro o enquadra em um *close up*, quando ele fala que trabalhava em um banco como motoboy e rodava a cidade de São Paulo inteiro, chegando a percorrer também cidades do interior paulista. Quando a montagem corta para um enquadramento em plano americano¹⁸⁹ do depoente no sofá, ele conta sobre um sério acidente que sofreu enquanto trabalhava em sua moto. Ao tentar ultrapassar um caminhão na avenida Piraporinha, o motorista deste veículo não viu o motociclista se aproximar e acabou passando com a roda traseira em uma de suas pernas, o que ocasionou seu esmagamento e futura amputação (Figura 59).

Figura 59 – Fotograma de *Na garupa de Deus*

A intenção de abandono da profissão do motoboy veterano e a aposentadoria compulsória do ex-motoboy, por conta da amputação da perna, retrata um futuro desolador para a categoria, pois os dois profissionais mais velhos apresentados no filme são a simples constatação de um trabalho arriscado que não oferece perspectivas de progresso para veteranos e pode resultar em perdas irreparáveis, que inviabilizam a própria continuidade da atividade.

¹⁸⁹ Plano americano é quando a câmera enquadra uma pessoa da região do joelho até a sua cabeça, sem mostrar os pés da pessoa retratada.

Fora da casa, o ex-motoboy olha, meditativo, para a paisagem do bairro (remetendo, visualmente, ao que ele disse antes). Melancolicamente, vê-se um plano-detalle dele batendo com os dedos da mão na perna direita: na imagem seguinte percebe-se que é o membro amputado no acidente. Na imagem, vê-se o ex-motoboy no ponto fazendo sinal para um ônibus que se aproxima. Ao subir no coletivo, percebe-se que a perna direita é arrastada nos degraus do ônibus. Em voice *over* no ônibus, o depoente fala que não trabalha mais, fica em casa cuidando dos filhos.

A escolha dessa ação específica do personagem (ao pegar o ônibus) para conjugar com esse conteúdo verbal em particular do depoimento não é por acaso. O depoente não perdeu somente a perna, mas também sua profissão, o lugar de único provedor da casa (já que tem aposentadoria), invertendo o papel tradicional do homem (que trabalha e sustenta economicamente a família) e da mulher (que cuida dos filhos, podendo não trabalhar fora) na sociedade. Ao ter de pegar um ônibus, ele não tem mais aquela liberdade individualista de ir e vir com a moto, devendo subordinar-se aos horários impostos a todos outros cidadãos pedestres pelo itinerário do ônibus.

Ao perder a perna, o ex-motoboy sofre um drama análogo ao do personagem Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) ao perder a bicicleta no filme de ficção neorrealista *Ladrões de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica. Neste clássico do cinema italiano, Ricci depende da bicicleta para praticar sua profissão, ficando por dois anos desempregado. O filme ressalta a alegria do personagem ao ir para o trabalho com o meio de transporte individual, enquanto se veem bondes e ônibus lotados com pessoas dependuradas nas portas. Quando a bicicleta é roubada, Ricci é obrigado a pegar um desses ônibus (Figura 60).

Figura 60 – Fotograma de *Ladrões de Bicicletas*

O italiano não perde somente a bicicleta, mas também o trabalho, que o fazia separar-se da massa de desempregados da sociedade romana do pós-guerra. Da mesma forma que o ex-motoboy perde a identidade profissional e social ao ter de pegar um ônibus em *A garupa de Deus* (Figura 61). Logo, ter de recorrer ao veículo de transporte coletivo, para o ex-motoboy, é a constatação de fracasso individual.

Figura 61 – Fotograma de *Na garupa de Deus*

6.9 RELIGIÃO E CAPACETE EM VEZ DE DROGAS NA CABEÇA

Marcelo Veronez volta a cantar no mesmo cenário de antes, dizendo, em versos, que não quer mais ver “irmãos” na UTI de hospitais, referindo-se aos 200.000 motoboys que se calcula haver na cidade de São Paulo.

Vê-se o próximo personagem a ser retratado, Edu, que já tinha aparecido logo no começo do filme. Ele está de volta na mesma garagem mostrada na primeira imagem do filme. Só que agora é dia e o ambiente está bem iluminado. De pé, ele primeiro olha a rua através das grades do portão com lanças da garagem, para depois andar em uma estreita escada em espiral até chegar na porta de acesso a casa. Antes de entrar em casa, deixa o capacete em um *rack* do lado de fora. Nesse momento, ao repousar o capacete, a montagem faz com que o movimento coincida com o seguinte verso do *rapper*: “Aprenda um velho macete: ao invés de drogas na cabeça, use sempre o capacete”.

Este novo personagem aparenta não ter chegado aos 30 anos, logo ele é consideravelmente mais jovem que os depoentes anteriores. Ele apresenta vários

cômodos de sua casa, a sala, os quartos (seu, da irmã e da mãe) e a cozinha, até chegar à varanda, que dá para uma paisagem muito parecida com que o ex-motoboy mostrou. Ao contrário do personagem anterior, este não demonstra muita afeição à paisagem do bairro: “Não é das melhores, mas fazer o que? É onde eu moro”. Este motoboy conta que o pai foi uma figura ausente quando se separou da mãe, que na verdade sustentou a família.

Invertendo esta última situação, o motoboy conta que teve um filho com uma namorada e, quando os dois terminaram, ele e a avó (sua mãe) acabaram por assumir a criança. Vê-se um *insert* de uma foto do jovem motoboy carregando o filho no colo, e ele diz que a criança é “um presente de Deus”. Ainda na varanda, Edu conta sua história como uma narrativa de triunfo pessoal, evidenciando que a religião oferece conforto e norteia seus atos. Ao falar de sua profissão como motoboy, diz que possui “altos e baixos”, pois é uma profissão arriscada e que deveria ser mais valorizada, mas acaba sendo a “mais discriminada”. Ele encerra o depoimento dizendo que não pretende ficar muito tempo nesta profissão, “até aparecer uma coisa melhor”.

Existem semelhanças e contrastes entre estes dois últimos personagens. Enquanto ambos contemplam paisagens semelhantes de suas casas, um é nostálgico do tempo em que exercia sua profissão perdida com a amputação, enquanto o outro, mais jovem, vê com indiferença esta paisagem. Enquanto um é saudosos de seu tempo de motoboy, o outro deseja só ficar na profissão, “até encontrar uma coisa melhor”, numa pouco convicta esperança, semelhante ao do motoboy veterano.

6.10 SEQUÊNCIA DESCRITIVA

A próxima sequência do filme começa com um plano geral de uma das avenidas marginais da cidade de São Paulo: com o rio de águas aparentemente estacionadas e ao lado um grande congestionamento na avenida. Vê-se que policiais militares, alguns com armas na mão, estão fazendo uma *blitz*, parando condutores de veículos e, ocasionalmente, provocando o congestionamento em um dos viadutos que passam por cima da marginal Tietê. Dois policiais averiguam uma moto, sob o olhar atento do dono, logo ao lado. Em depoimento para a câmera, o dono da moto se identifica como motoboy profissional, diz que comprou a moto recentemente e, devido

ao trabalho, não teve tempo para fazer o licenciamento da moto e tirar a carteira de motorista. Ele questiona os motivos que fizeram os policiais o pararem, dizendo que estava dirigindo normalmente.

Por meio de uma construção clássica de montagem paralela, veem-se os policiais parando outros motociclistas e motoristas de carros, exigindo a documentação em ambos os casos, enquanto o motoboy, primeiro apreendido, fala em celular, depois aparece encostado uma mureta que separa a rua de uma pequena calçada. Os policiais continuam a abordagem de outros condutores, enquanto o motoboy fica sentado, em silêncio, na mesma mureta.

O motoboy liga o celular novamente, enquanto ao fundo da cena se veem as pistas da Marginal Tietê completamente tomadas por um trânsito muito lento. Novas abordagens de outros condutores, e entediado, o motoboy está agora de costas para a ação policial, olhando para a paisagem além daquele viaduto, no caso a marginal Tietê (no sentido contrário aos planos anteriores) tomada por outro congestionamento. A montagem paralela neste momento é feita para sintetizar a longa espera do motoboy, enquanto os policiais atuam outros motoristas.

Depois da espera, o motoboy é atuado por um policial, com um bloco de multas na mão. O policial diz que ele dirigia sem licenciamento e não portava o documento exigido por lei. O motoboy é liberado e vai embora, afastando-se tanto da *blitz* como da câmera. Por meio da montagem, o som da moto se afastando preenche as imagens seguintes: planos gerais, cada vez mais distante do horizonte da cidade de São Paulo dominada por um número incontável de prédios.

Apesar da elaborada construção narrativa, que mimetiza a narrativa clássica do cinema de ficção,¹⁹⁰ esta sequência pouco acrescenta ao retrato da vida dos motoboys, apenas mais um caso de um motoboy que exerce sua profissão de forma irregular (sem todos os documentos ou habilitação necessária), sem que seja aprofundado algum aspecto mais pessoal do motoboy atuado pela polícia. Pode-se dizer que esta cena apresenta uma possível atitude persecutória da polícia com os motoboys, mas mesmo assim, a cena não possui informações mais consistentes para que se possa aprofundar esta questão.

¹⁹⁰ Coloca-se aqui uma questão referente à montagem do filme: quem garante que todas as ações dos policiais aconteceram realmente enquanto o motoboy esperava ser atendido?

6.11 ROGÉRIO E FAMÍLIA

A câmera agora faz um *travelling* lateral percorrendo de perto uma calçada com muros e casas de um típico bairro de periferia de São Paulo. Em *voice over*, ouve-se alguém identificar-se como Rogerinho. Trata-se do primeiro personagem do documentário a se identificar pelo nome, sendo que o documentário está próximo da metade da metragem. Enquanto a câmera continua a transitar por aquela rua de periferia, Rogério conta os diferentes apelidos que tem e identifica o bairro onde mora, Vila Brasilândia, no lado extremo da zona norte da cidade. Rogério diz que apesar das carências em termos de alimentação e educação e dos problemas de violência de seu bairro, que ele chega a se referir como morro, o lugar teria uma forte cultura, com jogadores de futebol e filhos de músicos. Rogério conduz a moto pelo bairro e veste o mesmo moletom vermelho e calça amarela das sequências anteriores.

A câmera se aproxima de uma casa pobre, de alvenaria aparente. O portão está aberto e vê-se Rogério ainda montado em sua moto, beijando sua esposa, ambos rodeados por duas crianças de aproximadamente 8 ou 10 anos de idade. Rogério é negro, enquanto sua esposa é de pele branca.

Dentro de casa, vê-se Rogério, em um plano geral, sentado em uma cadeira ao lado de um sofá, onde estão a esposa e os quatro filhos. A montagem corta para um close do motociclista, quando ele deixa claro que a família é o seu esteio, pois antes de cometer qualquer risco em sua profissão, ele diz pensar nas pessoas que dependem dele. Para enfatizar sua relação individual com aquela estrutura familiar, a câmera faz um lento *zoom out* do rosto de Rogério até enquadrar novamente toda a família, enquanto o entrevistado faz um discurso de sua responsabilidade individual perante a família.

Em um plano médio em que só se vê a mulher e as crianças (de Rogério, só se vê, em quadro, a mão esquerda brincando com o filho mais novo, na porção inferior esquerda do quadro), a esposa de Rogério começa o depoimento apontando as vantagens da profissão do marido: “(...) é uma ótima profissão, porque já dá pra dá uma grana para as despesas (...)”, mas logo em seguida diz que, quando ele sai para trabalhar, ela fica atenta aos telejornais com receio de assistir alguma notícia sobre um acidente envolvendo o esposo.

Em um plano médio, agora com o caçula no colo, Rogério diz que devem morrer “(...) uns dezesseis ou dezessete motociclistas” por mês de acidentes graves no trânsito. O entrevistado não diz se esse número se refere a qual cidade ou estado, presume-se que seja a Grande São Paulo.¹⁹¹ Mas esse momento da entrevista é baseado em uma percepção pouco precisa sobre a realidade, pois logo em seguida ele diz que “por dia, pode ter certeza, que pelo menos dois morrem”, portanto, se dois motociclistas morressem por dia, muito mais do que dezessete óbitos seriam contabilizados por mês somente na cidade de S. Paulo. Na época das filmagens (2002), a média mensal era de 27,2 mortes de motociclistas em S. Paulo.¹⁹² Para termo de comparação, segundo a CET, por mês morreram em 2014 na cidade de S. Paulo em média 33,5 motociclistas.¹⁹³ Visualmente, esse mesmo plano traz duas outras informações, uma pequena fumaça que invade o enquadramento pela esquerda e no meio de vários adesivos de rádios paulistanas colados na janela de vidro cancelado, atrás do entrevistado, podem-se ler um desses adesivos, na mesma região por onde passa a fumaça, com os dizeres “já fui assaltado”, que foi uma campanha de protesto a violência urbana promovida pela rádio Jovem Pan.

A origem da fumaça é revelada no plano seguinte: sua esposa acende um incenso em um pequeno altar dedicado a uma imagem de Nossa Senhora da Aparecida do Norte, enquanto se ouve a continuidade do depoimento de Rogério dizendo que os motoboys têm muita fé e que Nossa Senhora da Aparecida é a padroeira deles. Esta é a segunda vez no filme que a questão religiosa é abordada de forma mais direta, a primeira foi com Edu e, como se verá adiante neste texto, o filme encerra a sua narrativa tendo a religião como destaque.

¹⁹¹ “(...) números catastróficos envolvem motocicletas. Elas representam em torno de **25% da frota total de veículos** leves e pesados, porém respondem por **41% das mortes**: 16.240, do condutor; 2.667, do passageiro e 3.434, de pedestres. Morre-se duas vezes mais ao guidão de uma moto do que ao volante de um veículo comum, mesmo que estes representem um volume cerca de três vezes maior (40 milhões contra 13 milhões, segundo estudo do Sindipeças)”. CALMON, Fernando. Motos respondem por quase metade das mortes no trânsito brasileiro. UOL Carros. 19/08/2014. Disponível em <<http://carros.uol.com.br/colunas/alta-roda/2014/08/19/motos-respondem-por-quase-metade-das-mortes-no-transito-brasileiro.htm>>. Acesso em 16 dez. 2014.

¹⁹² NÚMERO de mortes por acidente de moto quase triplicou no país, diz ministro da Saúde. UOL Ciência e Saúde. 04/11/2011. Disponível em <<http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2011/11/04/numero-de-mortes-por-acidente-de-moto-quase-triplicou-no-pais-diz-ministro-da-saude.htm>>. Acesso em 18 jan. 2015.

¹⁹³ Segundo a CET, o número de mortes de motociclistas na cidade de São Paulo aumentou de 345 (2005) para 403 (2013), um crescimento de 16,8%. DE PAULA, Max Ernani Borges. Evolução do número de mortes no trânsito em São Paulo. Nota técnica 232, 2014. Companhia de Engenharia de Tráfego. Disponível em <http://www.cetsp.com.br/media/294272/nt_232.pdf>. Acesso em 18 jan. 2015.

O rap de Marcelo Veronez continua com versos que descrevem, em primeira pessoa, o relato de um motoboy que sofre um acidente: “(...) eu levantei rapidinho, sem nenhum arranhão, parecia milagre, mas tem explicação, eu estou com Deus, sou herói, sem carteira assinada, profissão motoboy”.

A escolha da entrevista seguinte na narrativa do filme, deixa clara a intenção dos realizadores em desmentir qualquer proteção mítica que os motoboys teriam no exercício de sua profissão. É a entrevista do ex-motoboy acidentado, em que ele mostra para a câmera a prótese que fica no lugar de sua perna direita e as cicatrizes no ombro do mesmo lado, região do seu corpo onde foram implantados oito pinos. Sentado em um pequeno banco de madeira, O entrevistado parece estar em uma garagem e ao lado de uma moto. O filme não dá a informação se aquele lugar e o veículo pertencem ao motoboy, mas se pode ouvir um fundo sonoro ruidoso, em que se percebe o depoimento sendo feito em uma provável garagem muito próxima de uma rua ou avenida com intenso trânsito de veículos. O entrevistado também tira a perna mecânica e mostra o que restou de seu membro decepado.

Ele explica que tirou a articulação do joelho, pois mantê-la dificultaria o uso de uma prótese. Enquanto continua o depoimento do ex-motoboy, dizendo que demorou cinco meses fazendo fisioterapia para aprender a andar com a prótese, o filme vai para um hospital, onde se vê um médico atendendo um garoto, neste caso com a perna esquerda decepada.

Dialogando com esta última imagem, o depoimento em *voice-over* do ex-motoboy conta que era como se ele fosse uma criança, novamente, aprendendo a andar. Começa uma sequência de imagens que mostram diferentes momentos da fabricação de uma perna mecânica, desde o seu molde em gesso até o seu formato final, enquanto se ouve o motoboy contar os planos de voltar a praticar esportes como corrida e jogar bola, mesmo que usando a perna mecânica. Em um tom de voz otimista, ele diz que só não pode entrar na água com o seu membro artificial.

Como acontece no filme *Motoboys, vida loca*, o documentário de Rogério Corrêa tenta mostrar uma visão desiludida em relação ao universo dos motoboys. Qualquer consolo ou vantagem que estes profissionais comentam de seu trabalho, os cineastas fazem questão de desmentir pela montagem. A construção daquele membro artificial só mostra o quanto são precárias as expectativas de voltar a ter uma vida normal e praticar esportes. Para aprender a andar, ele teve gastar meses de treino e

quando se vê Rogério subindo os poucos degraus de um ônibus, pode-se perceber suas dificuldades de deslocamento.

6.12 ENTREVISTA COM ORTOPEDISTA DE HOSPITAL

Com uma médica, Dra. Júlia, é feita a única entrevista de *Na garupa de Deus* por alguém que não é motoboy ou vive em uma família sustentada por um motociclista. Dra. Júlia informa que o movimento maior de atendimento de um pronto-socorro de ortopedia no hospital é para motociclistas. A doutora questiona que produto pode ser tão importante para ser entregue que justifique os riscos e as perdas humanas de tanto motoboys. Seu questionamento continua, dizendo que a sociedade deveria dar outras alternativas de atividades produtivas aos motociclistas, e que a moto fosse usada para lazer e não como profissão. O depoimento da médica não deixa dúvidas, ela acredita que a atividade de motoboy é um equívoco como sistema de entregas e como profissão.

A opinião da Dra. Júlia, externa ao grupo social dos motoboys, é uma diferença muito importante em relação ao filme de Caito Ortiz, em que as opiniões dos motoboys são acuadas por uma série de depoimentos de “especialistas” que emitem opiniões muitas vezes redutoras sobre essa categoria profissional. Mas a opinião pessimista de Dra. Júlia parece estar de acordo com a visão do diretor, trata-se de uma profissão que é um equívoco pelo simples fato de existir. O problema é que esse tipo de discurso pessimista é construído somente a partir dos efeitos colaterais da atividade. Parece um tanto simples para a médica dizer que a sociedade deveria oferecer alternativas profissionais para os motoboys. Mas como fazer mais de 200.000 trabalhadores mudar de profissão em São Paulo?

A superficialidade da opinião da Dr. Júlia pode até não ser por causa da própria médica, pois seu depoimento no filme é muito curto, pode ser apenas uma pequena parte de um depoimento maior e completo. O problema está na própria narrativa do filme, que praticamente só se atém à realidade atual dos personagens. Esses motoboys chegaram a tentar outros tipos de trabalho? Quais seriam as opções caso não fossem motoboys?

Na verdade, ao analisar a construção narrativa audiovisual de *Na garupa de Deus*, percebe-se que a opinião dos realizadores está mais de acordo com o ponto de vista expressado, mesmo que brevemente, pela médica do que qualquer opinião dos outros entrevistados. Mesmo que o filme mostre eventuais efeitos positivos desta profissão (como a casa de Edu, construída com o dinheiro de seu trabalho), o filme mostra muito mais os efeitos negativos da atividade (os riscos de acidentes, exposição a violência urbana, a exploração do trabalho, a falta de cobertura social, etc.). Não que o filme deveria procurar um equilíbrio entre os efeitos positivos e negativos da profissão abordada. O problema é que ele praticamente só se atém aos efeitos e não às causas desta situação social.

A profissão de motoboys é um fenômeno social de São Paulo que se alimenta das próprias contradições do modelo de desenvolvimento urbano, econômico e industrial do país. Modelo este que centralizou as zonas industriais na grande São Paulo e região do ABC, e deu uma ênfase excessiva nos veículos de transporte individual como principal símbolo de nossa modernização industrial e tecnológica.

6.13 LOGO APÓS OUTRO ACIDENTE

A entrevista seguinte faz diálogo com a entrevista do ex-motoboy que perdeu a perna. Há outro motociclista de pé ao lado da moto, e atrás dele um grande viaduto. O motoboy descreve um acidente que ele sofreu, envolvendo também um caminhão. O motociclista teria sofrido uma fechada, desequilibrando-se e levando-o para debaixo do caminhão. Não se informa quando o incidente ocorreu, mas, no momento em que o motociclista mostra os hematomas ainda vermelhos nas costas e o ferimento sangrando no joelho por debaixo da calça rasgada na mesma região, percebe-se que o acidente acabou de acontecer. Impressão que é reforçada quando o motoboy diz que machucado ou não ele terá de voltar a trabalhar na próxima segunda-feira. Após o depoimento, vê-se o mesmo motoboy fazendo pequenos reparos na moto, usando um alicate. Por meio de um efeito de fusão, a montagem do filme associa a última imagem com uma moto despedaçada em um ferro-velho. Com música dramática, outras imagens de motos abandonadas são vistas na mesma situação.

Entre esses planos, vê-se um plano-detache de um velocímetro quebrado, outro detalhe de um adesivo em uma lanterna dianteira que diz “motoboy – paz no trânsito”, plano que antecede um plano geral do terreno, onde se constatarem dezenas ou até mesmo centenas de motos abandonadas neste lugar. Alguns indícios de tempo podem ser notados, como a ferrugem em algumas destas motos e as placas amarelas de algumas dos veículos, que foram aposentadas no final do ano de 1999.

Depois desta sequência no ferro-velho, volta-se a ver uma imagem registrada em cima de uma moto no meio do trânsito. A câmera está baixa, pouco acima da altura dos carros pelos quais perpassa. Em um movimento manual, a câmera é erguida de forma que ela quase esbarra em um espelho retrovisor de um carro parado pelo trânsito engarrafado. Com este último movimento de câmera, o lado direito da moto, com o guidão e o braço do condutor. Pode-se concluir que o cinegrafista e a sua câmera estão na garupa da moto, que o único veículo que se desloca no plano, já que os carros estão parados pelo trânsito engarrafado. Vê-se que a moto passa muito próxima dos carros. Deste plano, começa uma sequência de outros planos, em *travellings*, de motoboys conduzindo seus veículos por grandes avenidas, sempre cheias de carros transitando. A montagem privilegia movimentos contraditórios dos motoboys, se em um plano vê-se um motociclista deslocando da esquerda para a direita, no plano seguinte, vê-se um motoboy no sentido contrário e vice e versa.

Os movimentos contraditórios dialogam com as opiniões contraditórias que se ouvem em *over*, acompanhadas com o som do ruidoso do trânsito e o som do motor das motos sempre em aceleração. Percebe-se que são as vozes dos depoentes que participaram do documentário em sequências anteriores. Começa com mais um verso do *rapper*, dizendo que “É chuva, é sol, é tombo, é hospital, é fechada, é maltrato de patrão”, ouve-se um primeiro depoimento de um motoboy comentando que nas empresas sempre perguntam: “Você demorou. Por quê? Onde você estava? Você está ganhando por hora”.

O depoimento seguinte é de Rogério e é mais otimista, salientando a liberdade que a profissão o proporciona: “Se você quiser faltar hoje, você falta. Se você quer ganhar dinheiro hoje, você ganha”. No momento em que se ouve a declaração de Rogério, vê-se um motoboy fazendo uma manobra irresponsável, ao cortar os carros, enquanto ele se mantém de pé em seu veículo em alta velocidade. O depoimento seguinte, o motoboy revela que os gastos com combustível e manutenção devem ser feitos com os próprios rendimentos, reforçando a falta de amparo que eles têm em sua

profissão. O motoboy acidentado fala do “trânsito de louco” que eles têm que enfrentar, não só se resumindo a acidentes, mas também a violência urbana.

O medo do acidentado é contrastado com a opinião seguinte, de Eduardo, que fala do medo dos motoristas de carros em relação aos motoboys, que fecham os vidros de suas janelas na proximidade de um motoboy, lembrando o preconceito social que a categoria sofre, com a sua imagem de marginal.

Em última participação na narrativa do filme, o *rapper* diz: “Eu levo sua pizza, eu entrego sua mensagem/Eu percorro em um segundo os quatro cantos da cidade/Observe com atenção, que você vai perceber/Eu sou cenário da cidade, que não para de crescer”. Ele está subindo uma ladeira da periferia, até que no final dos versos ele chega a um ponto da rua e abre os braços, tendo ao fundo uma paisagem de periferia com casas de alvenaria. Vê-se o plano geral, em *plongée*, de uma grande avenida. A câmera faz uma panorâmica vertical para baixo, enquanto o quadro, que inicialmente é dominado por carros, acaba sendo tomado por incontáveis motociclistas que surgem do fundo da cena e competem com os carros a predominância da paisagem.

6.14 BUSCA POR TRANSCENDÊNCIA

Do plano coletivo de vários motoboys que se misturam na paisagem, vê-se um plano individualista da câmera subjetiva. Ouve-se o som insistente do motor sempre em aceleração. Em um plano sem cortes, a moto está a percorrer entre os carros lentos do trânsito da marginal Pinheiros, em lugar próximo à avenida Juscelino Kubitschek. A câmera provavelmente está acoplada ao capacete do motorista, pois sua posição é muito próxima ao ponto de vista do condutor. A união das duas últimas imagens, aqui descritas, revela uma tensão constante entre os planos fixos do trânsito, em que o motoboy é parte da paisagem e a sedução do ponto de vista subjetivo que é trazido ao espectador. No áudio, começa uma oração evangélica de um pastor, em que ele evoca o Salmo 34, que fala que os anjos do senhor estarão acampados no coração dos tementes a Deus.

Ao final da oração vê-se o pastor evangélico de pé ao lado do motoboy Eduardo, repousando a mão direita na sua cabeça. Atrás há um altar com um pôster da campanha “Sou careta. Drogas, bah!”, campanha contra o uso de entorpecentes. Assim

que termina a oração com um “Amem!”, o pastor se afasta do motoboy e olha para alguém fora do quadro, certamente revelando a expectativa de ter a aprovação do diretor do documentário, evidenciando o caráter de performance que a reza tinha, feita muito mais para a câmera do que para o motoboy crente. O pastor dá um sorriso sem graça e pergunta para esta pessoa fora do quadro “Amém?” Como proposta irônica dos realizadores, a resposta não vem da voz de alguém durante a gravação, mas em uma tela preta com a legenda “Amém”. Ao se revelar a forma encenada como foi feita aquela reza, refuta-se qualquer sentido místico, transcendente daquelas palavras de oração. Dessa forma, toda e qualquer sinceridade daquele ato será questionada pelo público mais atento, por este motivo, a legenda “Amém” soa como um modo sarcástico de encerrar o filme, reforçando a sensação de que não há salvação para motoboys como Eduardo, Rodrigo ou qualquer outro que tenha aparecido ao longo do filme.

O curta-metragem *Karl Marx Way* dirigido por Flávia Guerra e Maurício Osaki é analisado a seguir.

7 UM MOTOBOY COMO PROTAGONISTA EM *KARL MAX WAY*

Karl Max Way (2009) é um documentário em curta-metragem¹⁹⁴ dirigido pelos cineastas brasileiros Flávia Guerra e Maurício Osaki. O filme foca a narrativa em um imigrante brasileiro que atua como motoboy nas ruas de Londres. O título do filme não é uma referência a qualquer doutrina filosófica e econômica marxista, mas ao próprio percurso pessoal do protagonista do curta-metragem, o motoboy, que se chama Karl Max.

7.1 REBOBINANDO O FILME DA VIDA

O curta de Guerra e Osaki começa com um plano no interior de um túnel. A câmera, em movimento, acompanha, por trás, um motociclista que transita com a moto nessa via subterrânea. Enquadrado em um plano geral, o túnel aparece em perspectiva, afunilando as linhas de suas formas para uma região próxima ao centro da imagem, porém um pouco mais direcionada para a metade direita. Sob a imagem, aparece o crédito com o título do filme. Na trilha sonora só se ouve o som de uma música instrumental.

Ao começar *Karl Max Way* com um motoboy trafegando dentro de um túnel, os cineastas acabam por dialogar com a apresentação do personagem Falcão em *Motoboy, vida loca*, pois, em ambos os casos, encontram-se pela primeira vez estes personagens marginalizados pela sociedade (tanto em São Paulo como na capital Inglesa) nos subterrâneos de suas cidades.

O plano inicial do curta-metragem continua, sem cortes, e tanto o motoboy como a câmera que o segue chegam à uma região do túnel em que, no começo do plano, era o ponto de fuga da imagem. Neste momento, nota-se que ali não é o final do túnel, mas sim uma curva para a esquerda, onde continua a extensão daquela via subterrânea, sem que se possa ver o seu fim. Essa evolução da imagem mostra que o fim daquele caminho ainda não foi encontrado e de que não se trata de uma trajetória retilínea que o personagem vai percorrer, mas sim com suas curvas e desvios.

¹⁹⁴ *Karl Max Way* tem a duração, aproximada, de 23'30".

No momento da curva, a música da trilha sonora começa a ser acompanhada pela voz em *off* do personagem título, evidenciando assim, pela montagem do áudio, que aquela curva do túnel não está ali por acaso no filme. O motoboy diz: “Se eu pudesse, eu rebobinava a fita da minha vida, Senhor!” Ao deparar com outro ponto de fuga do túnel, com uma profundidade ainda maior do que no começo do plano, a montagem faz um fade out, encerrando o plano, para uma tela preta com uma legenda localizando o espaço e o tempo daquela narrativa “London, 2009”.

Na imagem seguinte, aparece outro diálogo criativo com o filme de Caito Ortiz, através do uso de imagens com o efeito de edição *reverse*, que faz com que a evolução dos acontecimentos registrados seja de trás para frente, retrocedendo assim as ações observadas. Neste caso, vê-se o motoboy Karl Max transitando com sua moto em uma ponte londrina tendo, ao fundo da imagem, o Palácio de Westminster com uma de suas torres tendo, no topo, o relógio chamado popularmente de Big Ben (Figura 62).

Figura 62 – Fotograma de *Karl Max Way*

Com voz *over*, Karl Max reitera seu arrependimento, falando que gostaria que pudesse apagar da “fita” de sua vida os erros cometidos, feitos sem que ele tivesse pensado nas consequências.

No começo do plano vê-se o motoboy e o Palácio de Westminster na mesma região do enquadramento, tendo o personagem em primeiro plano e a sede do parlamento inglês como plano de fundo. À medida que a moto retrocede na rua, o motoboy se afasta do Palácio, como ele estivesse se distanciando de um dos maiores ícones arquitetônicos londrinos. Quais são os arrependimentos e erros cometidos pelo personagem? Será que o seu pesar é por ter saído do seu país natal (pela sua voz já percebe-se que ele é brasileiro) e ter ido para a Inglaterra? Estas perguntas serão respondidas ao longo do filme, quando, mais próximo do seu final, percebe-se que o

áudio de seu depoimento que inicia o filme foi feito, na verdade, após um grave acidente que poderá inviabilizar a continuidade da atividade como motociclista. Desta forma, a maior parte da narrativa do filme é constituída por um grande *flashback*, que só será revelado quando o personagem aparece internado em um hospital no final do filme.

Independente das motivações específicas dos lamentos de Karl Max, ao retroceder a evolução dos movimentos com o efeito de *reverse*, o filme materializa em imagens o desejo expresso pelo depoimento do personagem. Mas, ao corresponder a esse desejo, a imagem revela a mais completa impossibilidade de que isso seja atendido fora das telas, pois seu deslocamento com a moto para trás é uma inviabilidade mecânica (motos não têm marcha ré) e corporal do motociclista, pois seria muito difícil alguém conseguir equilibrar-se em um veículo de duas rodas que retrocedesse. Dessa forma, caso os realizadores de *Karl Max Way* tenham se inspirado nos efeitos das imagens finais de *Motoboy-Vida Loca*, eles conseguiram enriquecer seu uso com uma consistência de significado mais expressiva e abrangente, estabelecendo um diálogo metalinguístico com o personagem, pois é ele quem quer rebobinar o “filme de sua vida”, logo tanto o uso do efeito de *reverse*, como o flash back narrativo do filme dialogam com o seu querer. Paradoxalmente, o filme também não atende o seu pedido, pois ao contrário de ter apagado parte de sua vida, o filme acaba por preservar, em sons e imagens, alguns de seus erros para a posteridade. Se, ao final desta narrativa, o personagem não volta em sua vida, o filme, pelo menos, serve como uma reflexão de sua trajetória.

7.2 KARL MAX É UM MOTBOY

Na imagem seguinte, a câmera faz um *zoom in* rápido na direção de um documento que o personagem título tem na mão esquerda. Mesmo de relance, pode-se notar que o documento é de Portugal (apesar de já se ter percebido que o sotaque dele é brasileiro) e que o personagem tinha 24 anos na época das filmagens do curta-metragem. O personagem diz para a câmera seu nome completo, Karl Max de Almeida Macedo, fazendo questão de soletrar os dois primeiros nomes, que aludem ao célebre alemão Karl Marx. No próximo enquadramento, Karl Max está dando a entrevista

sentado em um quintal que deve ser os fundos de sua casa em Londres. O espaço é pequeno, vê-se concreto para todo lado, sem a presença de alguma vegetação mas com um varal com várias roupas dependuradas que se estende por este cenário real. Karl Max está bem a esquerda do quadro, permitindo que dois pequenos muros tomem conta da metade direita da imagem (Figura 63). O personagem diz que sua mãe tem o hábito de “ler muito” e, por ter gostado da obra *O capital*,¹⁹⁵ de Karl Marx, decidiu colocar um nome semelhante ao do autor no filho.

Figura 63 – Fotograma de *Karl Max Way*

Daquele quintal, vê-se agora a câmera assumir o ponto de vista de alguém que está na garupa da moto de Karl Max. Ele está parado em um farol vermelho num cruzamento. A câmera começa o plano em uma composição *over the shoulder* enquadrando o capacete de Max no canto esquerdo da imagem, enquanto sua mão direita está apoiada no guidão da moto. A câmera faz um panorâmica para cima até enquadrar um prédio moderno ao fundo. A construção é alta, tanto que antes que a câmera consiga enquadrar o seu topo, o plano é cortado. Lembro aqui do uso de elementos e/ou movimentos verticais empregados por Eisenstein para estabelecer metáforas visuais sobre o sistema capitalista. Não é muito diferente do sentido atribuído pelos cineastas do curta-metragem neste plano, pois se ouve Karl Max, em voz *over*, dizer, contrastando com o peso do próprio nome, o seguinte: “O mundo hoje é capitalista. Eu sou capitalista. Eu estou aqui atrás do capital, atrás do dinheiro. Então eu vivo por causa do dinheiro”.

Nos dois planos seguintes, o motociclista estaciona seu veículo na frente de outro prédio, para depois aparecer dirigindo em plena esquina da Piccadilly Circus,

¹⁹⁵ MARX. Op. cit..

com seus famosos luminosos de grandes marcas capitalistas como Sanyo, TDK e Coca Cola. Mas a medida que o depoimento do personagem continua como voz *over*, nota-se que Karl Max não é um capitalista como ele imagina ser, pois suas ambições são modestas, tais como construir uma pequena casa em um terreno no Brasil, comprar um carro e poder oferecer maior conforto e proteção à esposa e filha. Karl Max, o motociclista, está mais na posição de explorado pelo capital do que de capitalista.

A montagem retoma a imagem da entrevista de Max no quintal. Para a câmera, o personagem diz que ambiciona apenas ter uma renda que lhe permita “se manter” e não para enriquecimento. O depoimento de Karl Max é contraditório, pois, apesar de se enxergar como capitalista, ele não demonstra importar-se em acumular muito capital. Se, por um lado, essas contradições revelam a dificuldade em Max construir um discurso coerente, algo também notado na voz de muitos motoboys em outros filmes, por outro lado, o filme acaba por focar a narrativa nesse personagem em particular, onde há a oportunidade de enxergar as idiossincrasias não somente como absurdos, mas também na complexidade de um personagem mais matizado. Karl Max não é apenas um personagem entre outros, mas sim um indivíduo cuja história pessoal será o motivo de assistir ao filme.

Em voz *over*, Karl Max diz que seu quase homônimo “anterior” era um socialista, que vivia “em prol da sociedade”. Ao mesmo tempo desta última fala, vê-se o plano-detalle da roda dianteira da moto rotacionando em grande velocidade. Em plano geral, Max está dirigindo novamente em um túnel. Na imagem seguinte, vê-se um plano geral de uma rua congestionada de Londres. Carros buzinando e um ônibus de dois andares se deslocam vagarosamente. Duas motos aparecem no sentido do tráfego que se afasta da câmera, enquanto outras duas se aproximam pela via contrária.

Um detalhe já chama a atenção na imagem, que pode ser um indício de uma realidade encontrada por Karl Max em Londres que é muito diferente do que o mesmo encontraria nas ruas de São Paulo. As motos não estão cortando o trânsito em alta velocidade, mas sim acompanhando o ritmo lento dos carros, o que já leva a suspeitar de que as leis de trânsito em Londres são mais rigorosas e/ou são melhores respeitadas. Karl Max diz que estranhou de início a capital inglesa, achando o povo inglês muito “rápido” com seus metrô e seus times de futebol, mas o personagem se adaptou aquele lugar, pois segundo ele, “a gente é produto do meio que a gente vive”

Segundo Sartre:¹⁹⁶

A existência precede a essência. Nenhum ser humano nasce pronto, mas o homem é, em sua essência, produto do meio em que vive, que é construído a partir de suas relações sociais em que cada pessoa se encontra. Assim como o homem produz o seu próprio ambiente.

A montagem ordena uma sucessão de *travellings* na garupa da moto de Karl Max, sempre em um enquadramento *over the shoulder*, com a câmera posicionada no ombro direito do motociclista. Veem-se ruas muito mais estreitas do que as que se encontram em São Paulo em outros filmes de motoboys. Em quatro momentos, o percurso do motoboy é interrompido por faróis de trânsito para que pedestres possam passar, dando a entender que, ao contrário da capital paulistana, Londres é uma cidade que privilegia os pedestres e não os veículos motorizados. Mas se a paisagem urbana das imagens deste momento é muito diferente em comparação aos outros filmes deste estudo, o conteúdo do depoimento de Karl Max, em voz *over*, é mais semelhante à dos outros personagens motoboys. Max diz que a sua rotina do motoboy nunca é constante, pois ele pode ter uma jornada em um dia sem problemas, mas em outro ele pode sofrer com pequenos acidentes de trânsito ou ser pego pela fiscalização.

Por outro lado, novamente em contrates aos outros filmes, Max não demonstra, até aqui, preocupar-se com grandes acidentes, fantasma que assombra a maioria dos motoboys de *Motoboys*, *vida loca* e *Na garupa de Deus*. Dentro de uma empresa, Karl Max entrega correspondência, percebe-se a preocupação do personagem em ajudar a abrir a porta para que a câmera o acompanhe no serviço. É interessante que no momento em que ele está para entregar o pacote que carrega, a câmera o acompanha de perto, mas, depois que a entrega é efetuada (ação elipsada por um *jump cut*), a câmera fica parada com o intuito de destacar a perspectiva de um corredor de paredes brancas, enquanto Karl Max se afasta do olhar do espectador. No momento em que o personagem chega ao fundo da cena e vai abrir a porta de saída, o motoboy olha para trás, em direção da câmera agora distante, expressando a iniciativa de segurar, novamente a porta, para que a câmera a ultrapasse. Mas a câmera continua fixa em seu lugar e, rapidamente, Karl Max desiste de manter a porta aberta e começa a fechá-la no fim do plano.

¹⁹⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 3ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 1-32. (Coleção Os Pensadores).

Na narração pessoal, em voz *over*, Karl Max comenta a sua satisfação de efetuar cada entrega, demonstrando um orgulho com o seu trabalho, pois ele diz que transportou “(...) muitas coisas de valores, (...) coisas importantes, (...) ajudei a movimentar a economia do país”. A combinação deste comentário sonoro com a imagem do corredor acaba criando um contraste expressivo entre os dois conteúdos audiovisuais. Na imagem, vê-se a figura de Karl Max vestindo uma pesada e escura roupa de motociclista, com luvas, jaqueta, botas e calça comprida enquanto, da cabeça, ele não tira o capacete com desenhos que remetem às faixas vermelhas com contornos brancos e fundo azul da bandeira do Reino Unido. Dentro do corredor branco, do tipo funcional, sem nenhuma decoração, o personagem acaba por transformar-se em uma silhueta que se apequena na imagem ao se afastar da câmera. Ao ficar menor, ele diminui a sua presença no enquadramento, tirando o seu destaque em relação àquele espaço. Esta imagem parece fazer a pergunta: será que a auto importância que o personagem se atribui no seu depoimento é compartilhada pela sociedade londrina?

Nas imagens de seu próximo serviço, não é exatamente uma demonstração de apreço dos contratantes pelo seu trabalho. Ao som de uma delicada música, Karl Max entra em outro prédio. Em dois planos, percebe-se que ele teve de ultrapassar uma porta de metal e vidro, que dava acesso à rua, e uma outra, interna da construção, de madeira e vidro. Karl Max está de costas para a câmera e em primeiro plano. Através do vidro da porta interna, vê-se ao fundo um homem, de meia idade, que ao olhar diretamente para a câmera, abre a segunda porta apressadamente para sair do alcance do enquadramento. Max percebe que se aproxima alguém, ainda fora de quadro, por este motivo tenta ser simpático em seu sorriso e faz um gesto com a mão direita aberta para pegar algo. Uma garota de baixa estatura o entrega um envelope e, imediatamente, dá as costas para Max e a câmera (Figura 64).

Figura 64 – Fotograma de *Karl Max Way*

É tão rápido o seu movimento, que nem há tempo para ver seu rosto. Não há o menor esforço da garota em retribuir a simpatia estampada no rosto do protagonista do curta, fica-se a dúvida se ela sequer o agradeceu. Será este um tipo de tratamento pouco gentil que Karl Max enfrenta em seu dia a dia? Ou será que a presença da câmera intimidou os contratantes daquele serviço de entrega?

Sem se abalar, Karl Max mostra, orgulhoso, o pacote para a câmera e uma montagem elíptica do filme descreve rapidamente a continuidade desse serviço: ele fala algo no radiocomunicador, checa o endereço no aparelho GPS da moto e, em outro plano, agora contínuo, coloca luvas, monta na moto (onde o cinegrafista já está posicionado na garupa) e começa a dirigi-la por uma rua, por onde trafegam também três ônibus de dois andares.

7.3 NATURALIDADE E ILEGALIDADE

Em vez de continuar a descrição da entrega, o filme mostra Max em uma pausa para tomar café da manhã. Ao comer um salgado, o motoboy está em cima da moto estacionada em uma pequena rua, que o personagem chama de “fofoca square”, via sem saída onde fica uma lanchonete, frequentada por vários motociclistas, entre eles Karl Max. Em diferentes planos, vê-se o personagem bem integrado ao grupo. Com a câmera solta, bem próxima, vê-se Max comendo outro salgado, enquanto conversa com os colegas de profissão. Ele é o único sentado no chão da calçada, enquanto os outros três motociclistas estão de pé e um quinto montado na moto. Importante frisar que, apesar de não se ouvir o que os cinco conversam, a posição dos demais parece demonstrar que o motociclista brasileiro é o centro da conversa (Figura 65).

Figura 65 – Fotograma de *Karl Max Way*

Nesse momento, passa-se a ouvir um depoimento de teor mais polêmico de Karl Max. Sua fala começa ainda com ele sentado na rua, mas com um corte de imagens, percebe-se que aquela declaração está sendo feita no mesmo quintal com varal de roupas ao fundo, onde o personagem dá várias declarações durante todo o filme, o que denota que fazem parte de uma só entrevista. Karl Max explica para a equipe do filme como ele usa o nome do pai para driblar a fiscalização das autoridades britânicas em relação ao trabalho. Max confessa que precisava de um nome falso e teria de ser um que ele se lembrasse com facilidade, por este motivo usou o nome do pai. Ele diz que não teve problemas com essas irregularidades, mas que pode ter um dia, pois seu salário é depositado em uma conta bancária em seu próprio nome. O curta-metragem não explica os motivos de ele fazer este tipo de falsificação, o que poderia levar a crer que é devido à condição de imigrante ilegal. Mas, então, por que usa o nome de seu pai? Caso o seu pai fosse um imigrante legal, tal condição seria passada para o personagem. A naturalidade com que Max faz essa declaração pode ser chocante para alguns espectadores, pois ele confessa um delito, a falsificação de documentos, mas o filme faz questão de não enveredar para uma abordagem denunciadora de alguma problemática social.

Deste assunto, o delicado tema musical da trilha sonora é retomado e veem-se diferentes *travellings* de câmera nas ruas de Londres com prédios de poucos andares de tijolo aparente e largas calçadas. É importante frisar que a câmera não está, neste momento, em cima de uma moto, mas registrando os planos de dentro de um carro, detalhe que pode ser percebido pelo limite da janela do veículo que invade o canto esquerdo do quadro em alguns momentos. Sobre estas imagens e a música, Karl Max diz que se sente um pouco discriminado, mas acredita que “eles”, os ingleses, não viveriam sem o trabalho da “gente”. Antes de voltar para a continuidade de depoimento para o mesmo quintal, vê-se um plano rápido do motoboy comendo uma marmitta sentado no chão de uma rua, enquanto conversa, sorridente, com outras pessoas fora do quadro. Pela descrição de cena acima, pode-se perceber que Flávia Guerra e Mauricio Osaki, apesar de deixar o personagem expor sua situação precária e irregular, os cineastas procuram não julgar ou condenar o personagem. Ao focar a narrativa do filme neste personagem, em particular, o filme acaba por humanizá-lo como indivíduo, cuja trajetória, embora reflita uma série de questões sociais, ele não é transformado em um símbolo social valorizado ou questionado pelos cineastas.

Na sequência seguinte, vê-se um casal de senhores ingleses que trabalham em um apertado escritório. Ambos parecem ter meia-idade e têm à frente computadores. Um deles fala por um comunicador de rádio e avisa a alguém que uma entrega deve ser feita. Em breve narrativa paralela, a montagem intercala esta última ação para outra na rua, em que se vê Max se apressando para fazer o serviço enquanto fala com outro motoboy. Já nesse breve momento, percebe-se que os dois ingleses trabalham na logística do serviço de entregas. O senhor se comunica pelo rádio em inglês, com um típico sotaque britânico, enquanto o diálogo dos dois motoboys na rua é em um português bem brasileiro. A montagem corta agora para Max naquele pequeno escritório, onde mostra as roupas novas, mochila e equipamentos de comunicação recém-adquiridos por ele para o serviço. A interação de Max com os ingleses é descontraída, mas, apesar das risadas com as brincadeiras do motoboy, eles têm dificuldade de entendê-lo quando o motociclista diz, em inglês, que o novo comunicador não é bom para ser usado em brigas por ser pequeno. Max verbaliza um inglês com muito sotaque e pouca fluência para quem já está no país por vários anos. Dessa forma, nesta rápida cena, é possível notar que a integração do protagonista com a sociedade londrina é precária, o que faz com que ele conviva mais com pessoas que falam a sua mesma língua natal do que com a do país em que vive e trabalha.

Enfatizando essa questão, no depoimento seguinte, novamente no mesmo quintal, o motoboy diz que os ingleses percebem rapidamente sua origem brasileira pela sua forma de falar. Segundo Max, 80% dos motoboys de Londres seriam brasileiros, enquanto o restante seria formado por poloneses, e alguns poucos ingleses. Para exemplificar a afirmação, Max informa que na empresa em que ele trabalha doze motoboys atuam, sendo onze brasileiros e um único inglês.

7.4 MOTOBOYS BRITÂNICOS

Após a citação do entrevistado sobre a existência de um britânico no grupo de colegas motociclistas, a montagem corta para uma entrevista com um motociclista, que é identificado por uma legenda como *courier* chamado “William W.” Essa associação, feita pela montagem das duas entrevistas sugere que William é o único inglês que trabalha como motoboy com Karl Max. Vestido com uma jaqueta de motociclista e

aparentando ter meia idade, William tem importante papel no filme. Em sua única entrevista durante todo o curta-metragem, o motoboy inglês faz uma eficiente síntese da situação social e econômica que gerou a fenômeno de exportação de motoboys brasileiros na Inglaterra. Ele comenta, falando em inglês, que devido à recessão na Grã-Bretanha do final dos anos 1980, muitos trabalhadores ingleses da construção civil perderam empregos e migraram para o setor de serviços. Carpinteiros, pedreiros e encanadores acabaram por trabalhar como motociclistas em serviços de entrega. Durante o depoimento, veem-se *inserts* de imagens de Karl Max conversando animadamente com William, ao lado de motos estacionadas na rua. William continua dizendo que, com a recuperação da construção civil inglesa em meados da década de 1990, muitos desses profissionais voltaram para o antigo ofício. É nesse momento que motoboys brasileiros acabam por ocupar os postos de trabalho deixados pelos ingleses quando a situação econômica do país melhora.

A recessão de quase três décadas que o motociclista se refere é o período de profundas reformas de cunho neoliberal, capitaneadas pela então primeira ministra Margareth Thatcher, que acabaram resultando em grande desemprego no país.

O motoboy britânico contribui ao filme com uma perspectiva mais ampla do processo histórico em que os personagens estão inseridos. William não aparece como um especialista científico que, como vários entrevistados no filme de Caio Ortiz, tem a função de explicar intelectualmente ao espectador definições que pretendem delimitar os assuntos sociais abordados. William, em sua breve explicação, traduz a percepção de uma testemunha que vivenciou a História do grupo social que ele se refere.

Da imagem de William terminando o seu depoimento, o filme corta para um plano médio de Karl Max ao lado de outro colega de profissão, Alan Ames, em uma oficina mecânica. Alan diz seu nome para a equipe do filme, quando se ouve o ruidoso barulho de metal sendo manipulado na oficina. Uma legenda também informa na tela que ele também é um “courier”. Ao posarem juntos para a câmera do filme, os dois sorriem e esperam, em silêncio, por perguntas. Ambos não parecem ter uma diferença de idade muito grande, Alan aparenta estar entre os 25 e 30 anos. Uma imagem rápida de duas motos sendo ajustadas em outro canto da oficina aparece antes da imagem de Alan voltar, agora sozinho no plano, para começar seu depoimento. Ao contrário de William, Alan concede sua entrevista em português, mesmo que com um arrastado sotaque, o que revela que ele não é brasileiro. Alan afirma que, na Inglaterra, “90%” dos motoboys são brasileiros, 5% são ingleses e outros 5% são, nas palavras dele, de

“outras raças”. Fora do quadro, a voz de Flávia Guerra pergunta, com uma certa surpresa, “outra raça?”, talvez por conta de uma possível conotação racista no comentário de Alan. Deve-se levar em conta que a palavra “raça” pode ser um uso indevido da palavra por consequência da dificuldade do entrevistado com a língua portuguesa. Alan diz que estes “5%” são formados por motoboys poloneses, jamaicanos e espanhóis. Alan explica, de forma prosaica, como teria um primeiro motociclista brasileiro começado a trabalhar em Londres como “courier” e, devido seus ganhos econômicos, começou a chamar amigos do seu país para trabalhar lá também. Segundo Alan, “brasileiro gosta de andar de moto”, pois ele sabe que “tem muito motoboy no Brasil”. Por fim, Alan explica que “courier” é a forma como os ingleses chamam a profissão que corresponderia ao motoboy brasileiro.

Tanto na entrevista com William, como a de Alan, prováveis dúvidas do público sobre os dois personagens ficam sem respostas. Por que William continua como motoboy, se muitos ingleses abandonaram esta carreira nos anos de 1990? Por que Alan sabe falar português? Ele é inglês ou também é um imigrante?

Estas lacunas de informação ajudam a evidenciar o recorte narrativo escolhido para *Karl Max Way*. Ao contrário de *Motoboys*, *vida loca* ou *Na garupa de Deus*, em que os realizadores ambicionaram fazer filmes sobre “os motoboys de São Paulo” como tema, Flávia Guerra e Maurício Osaki não se propõem a fazer um documentário sobre “Os motoboys brasileiros em Londres”. O que a dupla acabou realizando foi o estudo de um personagem específico, Karl Max de Almeida Macedo, e como, através do foco em sua vivência pessoal, podem ser discutidas questões sociais mais amplas como o fenômeno dos motoboys brasileiros em Londres e a vida da mão de obra pouco qualificada que migra do Brasil para a Europa. Essa escolha é tão consciente dos cineastas que não se vê, em nenhum momento do curta-metragem, a entrevista de qualquer outro motoboy brasileiro. Dos seis documentários analisados neste estudo, este é o único filme que carrega o nome de um personagem no título. Por essas escolhas, o filme não usa o tempo para aprofundar no retrato de outro personagem, a não ser o motoboy Karl Max.

7.5 MEDO DA DEPORTAÇÃO

Ao som da trilha sonora, veem-se alguns planos de motociclistas pelo trânsito de Londres, sendo difícil afirmar se todos eles são, efetivamente, motoboys. O ritmo lento dos deslocamentos contrasta de forma surpreendente com o ritmo muito mais veloz e arriscado dos motoboys nos filmes feitos no Brasil. A morte e a tragédia, tão presentes nos outros filmes, até este momento, que fica em torno da metade da metragem do filme, ainda não invadiram a narrativa de *Karl Max Way*, apesar do misterioso arrependimento do personagem no começo do filme.

Mas esta impressão de tranquilidade urbana da capital inglesa começa a ser refutada pelo filme, quando o personagem título, enquanto dirige sua moto, comenta para a câmera que um caminhão de processamento de concreto tinha atropelado, recentemente, um “bicicleteiro” ou *push bike*, nas definições usadas por Max.

Na imagem seguinte, vê-se Karl Max sentado na calçada, tendo, ao lado, outro motoboy brasileiro, Euder Guimarães. A entrevista é focada no depoimento de Karl Max. O personagem reclama das dificuldades que enfrenta, dizendo que trabalhar em Londres é uma “ilusão”. Na única fala de outro motoboy brasileiro durante todo o curta-metragem, Euder diz que ele chegou lá “em uma época ruim”. Max diz que o início de sua vivência na Inglaterra foi difícil por ele ter demorado em começar a trabalhar como *courier*. O personagem tinha receio de ser pego pela polícia e dá a entender que o trabalho de courier/motoboy o deixa bastante exposto. Mesmo passado um tempo, o personagem continua assombrado pelo medo diário de ser apreendido pelas autoridades britânicas, podendo ficar preso por até um ano por documentos falsos e ser deportado de volta para o Brasil.

Apesar da simpatia natural e do bom humor durante o filme, Karl Max começa, aqui, a revelar melhor a situação precária como cidadão que está trabalhando de forma ilegal em um país estrangeiro. Visualmente, o filme reforça essa condição, ao retratar, reiteradamente, ações do personagem sentado na calçada, podendo estar se alimentando, conversando com outros colegas, ou dando depoimento para Flávia Guerra.¹⁹⁷ As imagens na calçada salientam a situação social do personagem, ele não tem lugar adequado para se alimentar, descansar ou praticar atividades de socialização

¹⁹⁷ Apesar de ela não aparecer na imagem, ouve-se uma voz feminina perguntando, e Karl Max fala o nome da cineasta em uma das respostas.

durante a jornada de trabalho. Por outro lado, a câmera evita enquadrá-lo de forma com que inferiorize o personagem, tanto que para o enquadramento da entrevista sobre a possibilidade de deportação a câmera foi posicionada de forma bem baixa, deixando o olhar na mesma altura dos olhos do personagem.

Na sequência, dois breves depoimentos de Graham Taylor e Tricia Bing, que trabalham na logística da empresa de Karl Max, ajudam a trazer mais detalhes sobre o perigo de prisão e deportação de motoboys brasileira. A câmera ao gravar os dois senhores ingleses está com certa instabilidade, o que, no mínimo, revela uma boa dose de improviso para capturar esses depoimentos. É perceptível, também, que o espaço do escritório é muito pequeno, o que deve ter atrapalhado na preparação de um tripé como suporte para a câmera. Esta questão poderia revelar, em outras situações, uma dificuldade de abertura para o diálogo da equipe com os entrevistados, mas esta possibilidade é descartada pelo bom humor que os dois ingleses transparecem para a câmera. Os dois *controllers*, assim que eles são creditados pelas legendas do filme, trabalham muito próximos um do outro, tendo suas mesas com computadores, separadas apenas por um biombo envidraçado. Sentado em sua grande cadeira de escritório, Taylor está de perfil para a câmera, tendo os seus computadores de fundo ao alcance de seus olhos e ostenta ainda, na sua cabeça, o seu fone e microfone, usados para se comunicar com os motoboys. Enquanto o inglês fala para a câmera, pode-se ouvir, fora do quadro, a voz da senhora Bing enquanto ela trabalha. Dessa forma, percebe-se que a entrevista, realmente, foi feita de improviso, aproveitando pequenas pausas dos entrevistados durante o seu trabalho. Esta descontração também ajuda a revelar a consciência destes dois senhores ingleses nas condições ilegais com que Karl Max e seus colegas trabalham na empresa.

No trecho da entrevista com o senhor Taylor, o inglês comenta que a possibilidade de apreensão dos motoboys pela polícia, “pode” ser um “grande problema”, pois eles podem estar carregando importantes documentos para entregar e ficarem incomunicáveis por horas. Pela a evolução dos depoimentos através da montagem, a oposição entre as preocupações de Karl Max e Graham Taylor não deixa de ser reveladora, senão chocante. Enquanto o motoboy tem medo de ficar um ano preso e ser deportado, o colega inglês externa preocupação com os documentos transportados e não com a situação pessoal do motociclista. Mesmo que a montagem tenha cortado alguma demonstração mais solidária do entrevistado, como o plano é

contínuo, sem cortes, pode-se constatar que, pelo menos, a primeira preocupação manifesta por Taylor foi com os documentos que são transportados.

Tricia Bing diz que a questão da apreensão dos motoboys teria melhorado, pois os policiais passaram a ligar para a empresa para checar as informações dos documentos dos motoboys. Com bom humor, ela se lembra do episódio de um motoboy que ao ser averiguado pela polícia sem documentos, pediu para um colega pegar o seu passaporte na sua casa. A senhora Bing comenta que o colega encontrou três passaportes com nomes diferentes e não sabia qual deles deveria entregar à polícia. A entrevistada termina sua fala olhando para a câmera e rindo da memória do episódio relatado.

Novamente na rua, típico palco do trabalho diário, Karl Max mostra para a câmera os diferentes documentos que o licenciam para trabalhar em Londres como motorista de qualquer veículo, incluindo até caminhões e trens. Através de *zoom in*, a câmera mostra em detalhes os documentos nas mãos de Max. O personagem diz que tira esses documentos desde 2005 (as gravações foram feitas em 2009) e que ele pagou por aqueles documentos. Rindo, Max comenta que sem aqueles documentos, ele não consegue trabalhar e que pagou por aquelas carteiras de motorista. Max diz que, apesar dos documentos terem ficado “perfeitos”, ele só os mostra para as companhias, mas não para os policiais, que perceberiam a falsificação. Max diz que os documentos são “quentes”, pois têm registro, mas se fizerem uma busca em um banco de dados, os policiais encontraram a foto do verdadeiro detentor daquela licença e não o personagem do filme.

É difícil avaliar o que é mais surpreendente se é a descontração de Max ao mostrar e descrever como conseguiu seus documentos falsificados para a câmera ou a demonstração de consciência dos dois ingleses com a irregularidade dos motoboys. Dois lados de uma mesma questão social se revelam com franqueza para as câmeras do filme, tanto a do imigrante que trabalha de forma ilegal, como também a dos ingleses que o contratam, demonstrando assim, uma certa leniência da sociedade inglesa que permite que as leis trabalhistas e de imigração sejam burladas, fazendo vistas grossas a este tipo de atividade. Max diz que não consegue trabalho sem aqueles documentos, por outro lado, ele não pode mostrá-los para a polícia, o que não quer dizer que os seus empregadores não saibam da ilegalidade de seus documentos, como se pode perceber pelos depoimentos de Graham Taylor e Tricia Bing. Assim como os motociclistas de *Motoboys*, *vida loca* e *Na garupa de Deus*, Karl Max convive com a precarização de

seu trabalho, com o agravante que é um imigrante em um país estrangeiro. Se a violência e a possibilidade de morte no trânsito parecem ser menores para Karl Max em Londres do que em São Paulo, ele tem de enfrentar o medo diário de ser desalojado do país onde tem vivido e trabalhado nos últimos anos.

Na sequência seguinte, um portão de metal é aberto e vê-se Edinho Scaramal caminhando por sua propriedade comercial em Londres, que é um estacionamento e oficina de motos. No meio de um depósito de peças de reposição de motocicletas, o brasileiro reitera, em curta entrevista, a necessidade que os motoboys brasileiros têm em recorrer a documentos falsificados para poder trabalhar em Londres. Volta-se ao mesmo plano de Max no quintal com o varal de fundo e o personagem afirma que seus empregadores sabem que seus documentos são falsos, usados para driblar a fiscalização. Max diz que no caso da fiscalização detectar a fraude de seus documentos, os donos da empresa vão alegar que não sabem como identificar um documento falso de um autêntico. Ao descrever esta situação, candidamente, Karl Max conclui que “(...) então é tranquilo!”

Desta forma, Karl Max contradiz o que alegou, no mesmo quintal, de que se considerava “um capitalista”. Seus patrões são os verdadeiros capitalistas que o exploram na condição de mão de obra barata e ilegal, sabendo livrar-se de qualquer responsabilidade no caso de serem atuados pelas autoridades do país. Se documentos importantes são transportados, o motoboy acha “tranquilo” assumir todos os riscos, de ser preso e deportado, por um trabalho que ajudaria a “movimentar a economia do país”. Dentro deste cenário capitalista, resta para Max apenas o papel de “explorado”, sem muito autoconsciência da própria condição.

7.6 UMA ILHA DE BRASILEIROS EM PLENA LONDRES

Em um plano geral, vê-se Max dirigindo a moto por uma rua pouco movimentada. Ao acompanhar o personagem, a câmera revela que ele estava indo para a garagem do brasileiro Edinho Scaramal. Já no portão desse estabelecimento, o personagem encontra seu colega Alan, sendo que este último segura uma garrafa de cerveja na mão. No plano seguinte veem-se dois motoboys no interior do mesmo lugar, enquanto ao fundo se pode ver um alto viaduto por onde passam um trem urbano,

possivelmente do tradicional metrô londrino. A presença do viaduto também ajuda a supor que aquele lugar se encontra na periferia da capital inglesa. As imagens do começo desta sequência são acompanhadas pela *voice over* de Karl Max. Em depoimento, Max diz que não sabe o que os ingleses acham dele, até mesmo porque alega ter pouco contato com eles. O motoboy diz que “A gente vive mais o mundinho da gente”, dando a entender de que ele só convive mais com brasileiros em situações profissionais e de vida semelhantes as dele. Ao conjugar a entrada de Max na garagem com este depoimento, o filme mostra que ali é um ponto de encontro de brasileiros, muitos motoboys como ele. Se a cena anterior em que se vê Edinho Scaramal dar sua entrevista, sobre a questão dos documentos falsos dos motoboys, pode parecer um tanto redundante quando aparece no filme, serve agora para que o espectador reconheça rapidamente que aquele lugar como um ponto de brasileiros naquela cidade estrangeira e, desta forma, a narrativa do filme se permite aqui dispensar qualquer outro depoimento ou informação por legendas. Com construções narrativas como esta, *Karl Max Way* busca flertar mais, do que o filme de Caito Ortiz, com os documentários do cinema direto norte-americano, em que as situações são expostas de forma com que elas se expliquem através do encadeamento de eventos expostos, possibilitando assim uma maior importância das imagens na história que é contada, dependendo menos, assim, de conteúdos escritos (legendas) ou verbais (depoimentos) excessivamente explicativos.

Dentro do estacionamento e oficina de Scaramal, vê-se a câmera solta descrever uma série de situações que se dividem entre serviços que são feitos no local, tais como manutenção e lavagem de motos, passando por momentos de descontração e descanso, como uma roda de samba que se forma em volta de uma mesa e cantam a música *Domingo*¹⁹⁸ do grupo Só Pra Contrariar. Ao som deste pagode, veem-se espetos de carne que são assados em uma churrasqueira e motoboys bebem garrafas de cervejas, enquanto conversam entre si. Não é possível identificar muito o que é conversado, pois a música toma conta da cena, mas percebemos, por uma palavra ou outra ouvida, que a língua usada nas conversas é o português e com sotaque brasileiro. Karl Max aparece nesta descontração bebendo e fumando, enquanto conversa com Alan. O personagem título sai do lugar com um cigarro na boca, monta em sua moto e dirige sem capacete, sob o olhar de Alan. O fato de dirigir a moto sem capacete neste

¹⁹⁸ DOMINGO. Autoria: Alexandre Pires e Fernando Pires. Gravadora: Sony, Selo: RCA, 1999.

momento, leva a crer que Max fará uma pequena travessia, provavelmente para a sua casa que deve ser próxima do estabelecimento de Scaramal.

Desta forma, a sequência, com apenas um breve depoimento, estabelece uma relação mais observativa da realidade. As imagens insinuem que tanto aquele lugar como a moradia de Max ficam em um bairro da periferia londrina, onde se deve concentrar uma comunidade de imigrantes brasileiros. Por meio da experiência pessoal de Max, há um exemplo do isolamento cultural e social que muitos motoboys brasileiros devem sofrer nessa cidade, trabalhando de forma ilegal, sem nenhuma garantia trabalhista e convivendo somente em grupos de brasileiros em momentos de lazer, pois a integração com a sociedade inglesa é precária, senão inviável no longo prazo.

Esse panorama de perspectivas sombrias para Karl Max é confirmado pelo último depoimento dele no quintal com o varal de roupas ao fundo. Max diz que está enfrentando uma situação difícil, pois sua esposa está grávida, a empresa em que ele trabalha está falindo e será comprada por outra, que segundo uma sondagem dele próprio não seria “tão boa” como a anterior, dando a entender que seus novos patrões poderão ser piores do que os daquele momento. Seu depoimento pessimista é complementado por Graham Taylor e Tricia Bing, mostrados nos mesmos lugares e enquadramentos de suas participações anteriores, o que leva a deduzir que fazem parte de um mesmo depoimento, da mesma forma que toda a entrevista de Karl Max no quintal foi feita de uma só vez em um mesmo dia.

Taylor diz que o ritmo da economia está lento naquele momento e tende a piorar. Falando em nome dele e Tricia Bing, o senhor inglês diz que esta seria uma boa hora de se aposentar porque a tendência da economia é ficar cada vez mais difícil. Senhora Bing diz que antes, a empresa deles fazia por volta de 150 entregas por dia e que, naquele momento, estavam fazendo de quarenta a sessenta, o que não é suficiente para manter aquele empreendimento comercial. A inserção dos depoimentos dos dois ingleses com a fala de Max, dá a entender que os dois senhores não são empregados, como o motoboy, mas donos daquela empresa, logo os patrões do brasileiro.

Max continua o depoimento demonstrando insatisfação com as condições de vida, pois trabalha todo dia triste por não saber se voltará vivo para casa.

A voz do motoboy volta a condição *over*, enquanto se vê uma montagem de planos do protagonista, em sua casa, se preparando para mais um dia de trabalho. O primeiro plano desta ação mostra Max entrando em um quarto. Lá se pode ver sua

esposa sentada, provavelmente diante de um computador, o que não é possível de afirmar com absoluta certeza, pois uma pequena televisão de tubo esconde o que ela efetivamente está fazendo. O importante é que em alguns momentos, em silêncio, ela observa seu marido enquanto o mesmo se veste para trabalhar. Sabe-se que se trata da sua esposa, pois a relação do som do depoimento do personagem é casada com as imagens pela montagem, tanto que ele, nesse momento, comenta que a esposa sempre fala “Deus te abençoe” quando ele sai para trabalhar, ação dele que se está visualizando. Max tira de um armário uma grossa jaqueta e a veste. Em um corte elíptico, vê-se outra imagem, que começa com um *zoom in*, do detalhe dele apertando um sinto em sua cintura. Max diz que a profissão é perigosa, mas que ele gosta de exercê-la. Essa é a maior angústia dos motoboys em todos os filmes sobre o grupo social, pois é este sentimento ambivalente de prazer e medo que faz com que corram riscos, aceitem condições exploradoras de um trabalho precário e, ao mesmo tempo, tenham orgulho do que fazem, demonstrando, não raro, um sentimento de realização com o ofício que escolheram. De um canto do quarto, o personagem retira suas pesadas botas. Neste exato momento, começa uma sutil e delicada música de fundo ao piano, enquanto a voz do motoboy comenta que se caso ele morra em um acidente no trânsito, ele pede aos amigos que não deixem que ele seja enterrado na Inglaterra. A conjugação da música com o momento em que o motoboy se refere a sua própria morte e as imagens dele se vestindo para mais um dia de trabalho tem uma função emocional muito clara para a narrativa do curta-metragem: em uma daquelas saídas do personagem para o trabalho pode ser a última. Cria-se assim, no espectador, a expectativa de que algo ruim vai acontecer com o personagem.

No plano final e mais belo desta breve sequência, veem-se os pés de Max e da sua esposa na mesma imagem, em um enquadramento que os mostra da cintura para baixo. Enquanto se vê o rapaz sentado na cama, colocando aquelas grandes botas em seus pés já com espessas meias brancas, sua esposa está com os dedos dos pés à mostra, só calçando um par de sandálias (Figura 66). Os gestos de Max, ao calçar as botas, são masculinos, apressados, enquanto se observa a esposa, com as pernas cruzadas, balançar levemente o pé direito.

Figura 66 – Fotograma de *Karl Max Way*

A montagem corta para uma imagem externa, enquadrada em plano aberto, onde a câmera persegue Karl Max, que dirige sua moto na *Tower Bridge*, (Figura 67), a mais famosa ponte de Londres.

Figura 67 – Fotograma de *Karl Max Way*

Ao atravessar este cartão-postal inglês, ouve-se a voz de Max falando “(...) quando eu pego uma BR, que eu vejo uma estrada assim. Eu gosto da velocidade (...) eu sei que é a minha vida”. Quando o personagem diz BR, ele está se referindo as rodovias federais brasileiras, que cortam o país e unem os diferentes estados. Desta forma, ele não só está falando sobre o gosto pela velocidade em sua profissão, mas também a saudade que sente pelo país natal. Nos documentários sobre motoboy analisados neste estudo, é recorrente a descrição da sensação de liberdade que esta mesma velocidade provoca em muitos motoboys, mas, por outro lado, estes filmes sempre colocam a questão familiar como um contrapeso a este impulso individualista dos personagens, lembrando não só a responsabilidade que eles têm consigo mesmos, mas também com os seus familiares e dependentes.

No âmbito familiar, a individualidade é questionada, pela primeira esfera coletiva que constitui qualquer sociedade que é a família. Vê-se essa questão com a relação de Falcão e sua mãe em *Motoboy, vida loca* ou no caso do ex-motoboy que perdeu uma perna em *Na garupa de Deus*. Com Karl Max não é diferente, sobre a mesma imagem dele na Tower Bridge e imediatamente depois, o motociclista fala das preocupações, caso ele morra em serviço, com a sua filha pequena, já nascida, e pela a segunda que está para nascer. Um corte muda para outra imagem com um enquadramento muito parecido com o do túnel que inicia o curta-metragem. A câmera continua a acompanhar, por trás, o personagem transitando com sua moto. As linhas do túnel se afunilam em um ponto de fuga ao fundo. Mas existe uma diferença fundamental ao outro plano: o túnel está sob uma espessa neblina. Além de ser um fenômeno climático muito comum em Londres, o que é associado a cidade no imaginário mundial, a neblina tem aqui uma função, estética e simbólica, de deixar a imagem mais difusa e menos nítida, criando mais incertezas nos espectadores sobre o “caminho de Karl Max” de sua vida na Inglaterra. Como a montagem salta da imagem da famosa ponte para este túnel enevado, a construção simbólica é bastante clara. A voz de Max continua a falar da questão da morte e diz que ficou sabendo sobre a morte recente de um outro motoboy, que ele não sabia se era brasileiro ou britânico. Ele encerra dizendo: “É ruim quando você sabe que outro motociclista morreu, você entende!”. A *voice over* é interrompida, mas o plano do túnel continua. A música sai de fundo e assume o primeiro plano sonoro e fica ainda mais dramática. Tanto Max como a câmera, que o persegue, chegam ao fim do túnel. Como a fotometragem da câmera está regulada para o interior do túnel, o fim do mesmo se diluiu em um branco esmaecido, onde se dissolve a figura de Karl Max, que desaparece em uma paisagem que inexiste na imagem.

Nesse momento, o uso dos recursos expressivos de câmera, montagem e música constroem um discurso audiovisual que dá a entender que o personagem está encontrando o seu destino fatal, consequência de sua profissão. Adianto que este não é o fim do filme e tão pouco da trajetória do personagem, mas, antes determinar a análise de *Karl Max Way*, gostaria de abrir um parêntese sobre como três importantes filmes de ficção sobre motociclistas encerram a narrativa tematizando a morte trágica como destino para quem levava aquele estilo de vida.

7.7 A MORTE NO FIM DA ESTRADA

Aqui se faz uma breve análise sobre o final de três filmes de motociclistas dos anos 1960. Em *Os Anjos selvagens*¹⁹⁹ (1966) de Roger Corman, o motociclista Blues (Peter Fonda), decide não fugir com o seu bando e ficar em um cemitério para terminar de enterrar o corpo do seu amigo, Loser (Bruce Dern), mesmo que o som das sirenes dos carros de polícia estão se aproximando. É o mesmo Blues que promove a invasão e vandalização da igreja onde é velado Loser e que permite que a namorada do amigo recém-falecido seja estuprada no altar da igreja. Então, por que Blues tem atitude tão estoica de auto-entrega para o ritual funerário de seu companheiro, mesmo que isso represente a sua prisão? Talvez seja, justamente, o momento em que o personagem toma consciência da finitude de sua própria existência, como terá fim também o modo de vida libertário que ele leva, pois ou encontrará a morte, como o amigo, ou a prisão pelos seus delitos.

O segundo filme é *Os demônios sobre rodas*²⁰⁰ (1967) de Richard Rush. Ao final do filme, Poet (Jack Nicholson) tenta convencer Shill (Sabrina Scharf) a abandonar o bando de motociclistas Hell's Angels do qual os dois fazem parte. Shill está grávida de Buddy (Adam Roarke), que é líder do bando; e, mesmo assim, Poet propõe assumir a criança como sua, pois argumenta que aquele estilo de vida vai tornar-se inviável. O diálogo acontece em uma casa em ruínas, Poet e Shill estão em um andar superior daquela construção, enquanto o restante do bando está no andar de baixo, bebendo e se divertindo com suas motos em torno de uma fogueira. A posição dos personagens na locação cria uma relação de diferenças espaciais verticais entre eles, estabelecendo, simbolicamente, uma superioridade moral entre o que Poet está propondo para Shill, contraponto socialmente mais tradicional em relação ao modo de vista hedonista que a gang de motociclistas pode oferecer. Shill desce daquele andar superior e entrega para Buddy a traição de Poet. No andar de baixo, os dois motociclistas começam uma briga. Poet desiste de brigar e resolve abandonar sozinho aquele grupo, mas ao dar as costas a Buddy, o mesmo tenta atropelá-lo com sua moto. Poet consegue se esquivar e um acidente acaba por matar Buddy. O filme termina com

¹⁹⁹ OS ANJOS selvagens. Direção: Roger Corman. Fotografia: Richard Moore. [S.l.]: Paragon, 1966. 1 DVD (93 min), NTSC, Color. Título original: THE WILD angels.

²⁰⁰ OS DEMÔNIOS sobre rodas: Richard Rush. Fotografia: László Kovács. [S.l.]: Aurora, 1967. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Título original: HELLS Angels on wheels.

a imagem congelada de Poet olhando para Shill, enquanto a moto de Buddy arde em chamas.

O terceiro e mais célebre exemplo é o desfecho de *Sem destino*²⁰¹ (1969) de Dennis Hopper. Em um final chocante pela gratuidade, Billy (Hopper) é atingido, enquanto dirige sua moto em uma estrada, por um tiro de espingarda disparado por um homem de um grupo de caçadores sulistas em uma caminhonete. A cena é gratuita (um bom exemplo do que era chamado no teatro grego de *Deus ex Machina*), pois os caçadores aparecem somente nessa cena do filme, e selam o destino fatal dos personagens protagonistas.

Dirigindo a moto logo atrás de Billy, Wyatt (novamente Peter Fonda) socorre o companheiro de jornada ferido e tenta perseguir os agressores. Mas quando Wyatt se aproxima da caminhonete também leva um tiro. A forma como a morte de Wyatt é descrita por imagens pela direção de Hopper, fotografia de László Kovács e montagem de Donn Cambern é um dos grandes momentos do cinema americano do final dos anos de 1960.

Ao contrário de Billy, não se vê o corpo de Wyatt sendo atingido. Depois que o caçador faz o segundo disparo, visualiza-se um *flash frame* vermelho, em frações de segundos, estourar na tela. Uma sucessão de planos muito curtos descreve a moto de Wyatt se despedaçando, com a roda da frente se separando do resto do veículo enquanto se afasta sozinha das lentes da câmera. A moto explode ao lado da estrada e nenhum sinal de Wyatt em cena.

O último plano do filme é bastante longo, dura pouco menos de um minuto e meio. Trata-se de uma toma aérea que começa fechada na moto em chamas, abandonada. A câmera se afasta até um plano muito distante da moto e da estrada por onde os personagens percorriam, até enquadrar também um grande rio, cuja presença ainda não tinha sido mostrada nas outras imagens, ao lado daquela via que o contorna. Quando iniciam os créditos finais (sobre a tomada aérea), começa a tocar, como trilha sonora, a música *Ballad of easy rider*,²⁰² composta e cantada por Roger McGuinn. Destaco aqui uma estrofe da música que é tocada neste momento do filme:

²⁰¹ SEM DESTINO. *Op. cit.*

²⁰² BALLAD of easy rider. Autoria: Roger McGuinn. Gravadora: Universal, selo: MCA, 1969. Letra da canção disponível em <<http://www.stlyrics.com/lyrics/easyrider/balladofeasyrider.htm>>. Acesso em 11 jan. 2015.

All he wanted
Was to be free
And that's the way
It turned out to be
Flow river flow
Let your waters wash down
Take me from this Road
To some other town

A ausência física de Wyatt nas imagens dá a entender que a tomada aérea seria a própria visão do personagem se afastando do mundo material e, assim, finalmente se libertando do mesmo. A ausência do personagem torna-se presença pela subjetividade da câmera. Outro detalhe de montagem no filme que reforça que este plano é o ponto de vista da alma do personagem, aparece por volta de quinze minutos antes do término do filme, quando Wyatt olha para os dizeres em uma parede, “Death only closes a man’s reputation and determines it as good or bad”. Um fragmento muito curto do plano aéreo da moto em chamas na estrada pisca na tela e é seguida para o *close up* do rosto de Wyatt lendo aqueles dizeres. A montagem, assim insinua que aquela é uma imagem da cabeça de Wyatt, em um caso raro de *flashforward* premonitório, recurso narrativo pouco usado na história do cinema.

Ao ver o rio, uma via natural muito maior do que a pequena estrada onde Wyatt e Billy percorrem sua epopeia, a alma do personagem (através do olhar da câmera) toma consciência de algo muito maior do que a sua própria experiência existencial.

É importante ressaltar que as três obras audiovisuais não só fizeram parte de uma moda de filmes de motociclistas, mas que muitos dos envolvidos em *Sem destino* trabalharam nos outros dois filmes. Peter Fonda, que foi estrela e corroteirista do filme de Denis Hopper, protagonizou também *Os Anjos selvagens*. Tanto László Kovács fotografou *Sem destino* e *Os demônios sobre rodas*, como ambos os filmes têm Jack Nicholson atuando entre os papéis mais importantes. Cabe salientar essas conexões entre os três filmes para destacar que influências entre os filmes acabaram acontecendo.

Como se pôde ver aqui, a morte é uma presença implacável no destino dos personagens nos três filmes. A morte serve aqui como metáfora da falta de perspectivas de futuro dos motociclistas. Uma progressão espacial entre estes finais é

particularmente fascinante, pois revela diferentes formas de como a morte é tratada pelos filmes. Abaixo do solo, o corpo morto de Loser está sendo enterrado em *Os Anjos selvagens* (Figura 68).

Figura 68 – Fotograma de *Os Anjos selvagens*

Enquanto isso Poet tenta salvar Shill daquela vida de gangue, no filme de Richard Rush, ao se comprometer em assumir o futuro filho dela em um andar a poucos metros acima do solo (Figura 69), onde estão os outros motociclistas e o verdadeiro pai do seu filho, que logo, em seguida, vai morrer.

Figura 69 – Fotograma de *Os demônios sobre rodas*

Por fim, Wyatt, em *Sem Destino*, consegue sua redenção e se eleva aos céus, conquistando, enfim, a sua liberdade, inclusive corpórea (Figura 70).

Figura 70 – Fotograma de *Sem destino*

Sem dúvidas, o final de *Os Anjos selvagens* e *Os demônios do volante* é mais moralizante, procurando condenar a liberdade individualista anárquica dos motociclistas, que não conseguiria substituir completamente uma forma de vida mais tradicional e socialmente aceita. O encerramento de *Sem destino* toma um rumo completamente oposto, pois é justamente a sociedade tradicional, conservadora e preconceituosa que busca impedir aqueles, como os motociclistas, que desejam ter um modo de vida mais livre e diferente. A morte aqui é um sacrifício transcendente de um personagem que teve a coragem de enfrentar uma sociedade injusta, enquanto nos outros dois casos, a morte é a punição pelos excessos daquele tipo alternativo de vida. Este outro olhar de *Sem destino* sobre um grupo de marginalizados, como os motociclistas, foi um dos motivos que fez com que o filme deixasse de ser apenas mais um pequeno filme classe B, como os outros dois foram encarados naquela época, para se transformar em um dos maiores ícones de seu tempo e um dos filmes mais importantes da História do cinema americano.

Se a morte persegue os motociclistas nestes filmes de ficção, por outro lado, todos os três, em boa parte de suas metragens, destacam a satisfação pela velocidade e pelo deslocamento geográfico que as motos provocam neles e, consequentemente, nos espectadores. Estas questões também perseguem os motoboys nos documentários, personagens que se equilibram, precariamente, entre um prazer libertário de seus deslocamentos e o sentimento de culpa pelos prejuízos que este modo de vida pode trazer para eles mesmos e suas famílias. Não é muito diferente do que acontece com a trajetória do personagem protagonista de *Karl Max Way*.

7.8 KARL MAX NA UTI

Voltando ao filme de Flávia Guerra e Mauricio Osaki, enquanto Karl Max medita sobre a morte, vê-se ele encontrar o fim de um túnel enevoadado como uma luz branca que toma completamente a tela do filme. A tela branca é substituída, por meio de uma fusão de imagem, para o detalhe da mão de Max sendo segurada por alguém. A câmera faz um *zoom in* em uma pulseira típica de hospital, detalhe metonímico reforçado pelo som de um aparelho de contagem de batimentos cardíacos. Na pulseira está escrito o nome completo do personagem e data de nascimento. A construção de montagem audiovisual da cena do túnel sendo seguida por esse detalhe do personagem no hospital faz com que espectador deduza que Max sofreu um acidente de trânsito e se, embora seus maiores temores não se tenham realizado (se ele está no hospital, é sinal de que não está morto), o ofício afetou-lhe a integridade física.

Ao som da máquina de monitoração cardíaca, vê-se Karl Max deitado em uma cama hospitalar, tendo a sua esposa sentada de um lado da cama, enquanto Edinho Scaramal está sentado em uma cadeira do outro lado do leito. Max está abatido, mas plenamente consciente e diz que apesar da dor que está sentindo, conclui que o mais importante é o fato de estar vivo. Em outros planos, vê-se sua perna esquerda toda imobilizada por gesso. Mais empolgado, Max descreve que logo depois do acidente, ele tirou rapidamente o capacete e, pela seriedade do ferimento, achou que iria perder o pé. Um longo movimento panorâmico da câmera começa no detalhe do pé esquerdo machucado, passa pela perna engessada e termina enquadrando a cabeça do personagem repousada no travesseiro, enquanto a esposa serve uma refeição em sua boca. Ouve-se a voz de Max, em *voice over*, dizendo que, se o iatista brasileiro famoso Lars Grael perdeu a perna em um acidente, mesmo tendo “(...) dinheiro a dar com pau”, o motoboy se questionou se o mesmo não aconteceria com ele, que é “um João Ninguém” nas próprias palavras. Max conta também do receio que a polícia descubra a confusão de documentos do seguro, da moto e do endereço estar em seu nome ou no de seu pai, o que resultaria em problemas com o Departamento de Imigração do país e a consequente deportação.

Sentado ao lado de Max, Edinho Scaramal dá um depoimento descrevendo a situação difícil que o motoboy se encontra, enquanto o próprio, deitado em leito hospitalar, complementa em alguns momentos o que o amigo fala. Scaramal salienta

que apesar de Max não ter dívidas, ele também não tem uma reserva econômica e que ele não poderá ser deportado enquanto não estiver completamente recuperado do acidente. Por outro lado, Max argumenta que a perspectiva dele ficar sem trabalhar de oito meses a um ano é muito ruim, pois ele não terá nenhum rendimento e lembra que a esposa está esperando um novo filho dos dois.

Edinho Scaramal continua seu depoimento refletindo sobre a possibilidade de Max tenha que mudar de profissão na Inglaterra, alterando novamente seus documentos e tendo que sujeitar a outra profissão segregada para imigrantes como lavador de pratos em um restaurante, para ganhar apenas 200 libras por semana. O final do comentário de Scaramal traduz com perfeição o conflito que o personagem título está enfrentando naquele momento: “(...) porque você sair de um trabalho que te causa alegria e liberdade e você voltar para um trabalho, por exemplo, em restaurante que é uma prisão. É muito complicado!”

Sob esta última fala do amigo de Max, vê-se um motociclista com uma potente moto percorrendo, em altíssima velocidade, uma estrada em uma região litorânea mais distante do centro de Londres. Apesar de haver casas ao redor da estrada, o espaço da paisagem é muito mais amplo do que o território urbano que domina o restante do filme. O motociclista reina sozinho na estrada, sendo que só no final do último plano dois carros aparecem no fundo da cena. Nada mais diferente das ruas estreitas com o seu trânsito lento com percursos entrecortados por vários faróis que Karl Max enfrenta durante todo o filme. O motociclista desta cena não parece ser Karl Max, pois está com roupas caras e uma moto idem, completamente diferentes das que o personagem usa o curta-metragem. A amplidão daquela paisagem corresponde muito mais às estradas do filme *Sem Destino*, do que o cenário cotidiano observado do motociclista brasileiro em Londres. Ao associar a fala de Scaramal sobre a alegria e liberdade, estas imagens têm mais a ver com uma idealização da vida de motoboy, evocando o mito do motociclista livre do clássico de Dennis Hopper, do que a sua realidade que é muito mais claustrofóbica e precária.

Tanto se está aqui no terreno cinematográfico da idealização e não da realidade do personagem retratado, que ainda sobre as imagens do motociclista na estrada, ouve-se Max dizendo que o seu sonho seria estar em casa e que aquele acidente não tivesse acontecido e que no dia seguinte ele fosse trabalhar normalmente como um motoboy. Assim como no começo do filme, em que se veem as imagens dele de trás para a frente, o motoboy diz que gostaria que a vida pudesse voltar como uma fita de vídeo

que é rebobinada. Das cenas na estrada, a montagem retorna suas imagens para o interior do quarto de hospital. Lá, o personagem fala da importância de retomar a sua vida no seu “dia a dia” e ser feliz, o que ele considera ser, porque se sente muito amado pelos que o cercam. Max termina esta última declaração com a voz embargada, visivelmente emocionado. A discreta emoção que o personagem revela no final deste depoimento seu, sela a impressão empática que o público tem dele.

Sob uma tela preta, uma legenda informa que “46 dias” se passaram. Junto a esta imagem, ouve-se iniciar uma antiga e famosa música *As curvas da estrada de Santos*, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, na voz do primeiro. Vê-se Karl Max saindo do hospital de muletas e ainda com um instrumento imobilizador na sua perna esquerda.

Max entra em uma ambulância acompanhado da sua esposa. Melancolicamente, o personagem olha, em silêncio para a paisagem que passa pela janela do veículo em movimento. Neste momento, em *voice over*, ouve-se a última declaração do personagem. O personagem reflete sobre os seus próprios limites, que ele julga que os ultrapassou. O motoboy continua dizendo que “(...) brasileiros são bons guerreiros e eu não perdi esta guerra.”

O filme retoma para mais uma imagem de Karl Max em uma moto percorrendo um túnel, no mesmo tipo de enquadramento que apareceu nos planos anteriores, com a câmera perseguindo o motociclista e as linhas daquela via se afunilando em um ponto de fuga. Sobre esta imagem, feita antes do acidente, ouve-se uma conclusão otimista do personagem dizendo que “(...) a batalha não está perdida, ela só está começando!” Ao encerrar sua fala, vê-se o motoboy chegando ao fim do túnel, agora sem nevoa, que termina com uma luz ofuscante que toma conta da tela e faz com que a silhueta do motociclista desapareça naquela intensa claridade, momento que o personagem se despede de nossos olhos.

Ainda com o acompanhamento da voz de Roberto Carlos, a tela do filme fica completamente branca e sobre a mesma, legendas começam rememorando que “Karl Max é um dos milhares de motoboys brasileiros que vivem em Londres” e que até o momento da finalização do filme, ele ainda estava sob tratamento médico e não sabia se seria deportado ou não. Desta forma, o filme termina em aberto, deixando claro o destino incerto do personagem.

7.9 O RETRATO HUMANO DE KARL MAX

Durante todo o documentário, Karl Max não reivindica para si, em nenhum momento, o papel de vítima, mesmo depois de tão grave acidente que pode inviabilizar a profissão que ele é tão apaixonado. Talvez esteja aí a sua maior força como personagem.

O filme não deixa de mostrar suas fragilidades como profissional explorado e sua condição de cidadão marginal na sociedade britânica. Mas, com um delicado retrato humano do personagem, o documentário não o condena às limitações da tipificação de um estereótipo social. A primeira estrofe da música de Roberto Carlos *As curvas da estrada de Santos*, reproduzida no final do filme, ajuda a entender melhor não só o motoboy Karl Max, mas como documentário o enxergou:

*Se você pretende saber quem eu sou
Eu posso lhe dizer
Entre no meu carro na Estrada de Santos
E você vai me conhecer.*

Como sugere a música, os realizadores subiram efetivamente na moto de Karl Max para conhecê-lo melhor. Mesmo que, visualmente, *Motoboys*, *vida loca* e *Na garupa de Deus* tenham feito o mesmo gesto com a câmera, ambos os documentários acabam subordinando as riquezas individuais de seus personagens em uma abordagem generalizante do recorte sociológico. Dos três filmes, o único personagem que se revela de forma mais ampla e profunda é Karl Max, em um retrato que vai além de sua profissão. Se ele gosta do seu trabalho, mesmo assumindo os seus riscos, por que se deveria condená-lo por isso ao papel de “alienado explorado”? Em outras palavras, Guerra e Osaki demonstram empatia verdadeira por aquele personagem real e transmitem isso no filme, em vez de moldá-lo segundo um possível discurso ideológico preexistente que os realizadores pudessem ter antes da experiência de realizar *Karl Max Way*.

No capítulo a seguir propõe-se a realização de um documentário que pretende, a partir de lacunas deixadas pelos filmes aqui analisados, aproximar o universo de metalúrgicos e motociclistas.

8 PROPOSTA DE REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO INÉDITO

Neste capítulo, apresenta-se uma proposta de documentário inédito que está sendo realizada por este doutorando e será finalizado após a defesa do doutorado. É um projeto de um longa-metragem que busca trazer uma abordagem audiovisual capaz de aproximar o universo metalúrgico para a realidade das ruas percorridas diariamente pelos motoboys. Ao trazer os dois tipos de personagens profissionais para contextos inusitados para ambos, o documentário contribuirá na ampliação da reflexão sobre o papel de cada um na sociedade brasileira contemporânea. Como poderá ser observado mais a frente deste capítulo, quando se relata o processo de trabalho de pesquisa de campo e os resultados já obtidos, apesar do que possa parecer para muitos que metalúrgico e motoboy são personagens sociais com histórias muito distintas, foi possível descobrir que diversos personagens possuem histórias de vida em que a condição presente de motoboy é herdeira de um passado metalúrgico.

8.1 METALÚRGICOS E MOTOBOYS NOS DOCUMENTÁRIOS ESTUDADOS

Décadas separam os diferentes contextos históricos dos seis documentários focados pela análise deste estudo. Se os longas-metragens *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979) e *Linha de montagem* (1982) são eloquentes testemunhos das grandes greves de metalúrgicos de mais de trinta anos atrás, *Peões* (2004) faz uma reflexão daquele mesmo momento um quarto de século depois. São três filmes notáveis, que juntos permitem traçar uma narrativa com começo, meio e fim de uma parte importante da história do movimento operário brasileiro.

Os outros três documentários, que constituem a filmografia sobre motoboys, apresentam abordagens pioneiras de uma categoria profissional que o audiovisual nacional ainda tem dificuldades em compreender. Por mais que a profissão de motoboy já tenha aproximadamente trinta anos de existência na cidade de São Paulo, qualquer cineasta que se proponha a fazer um retrato desses profissionais não encontrará a imagem de um personagem cinematográfico sedimentado pelo imaginário social do país, como acontece com os metalúrgicos.

Enquanto o metalúrgico é visto como um herói nacional, o motoboy ainda carrega o estigma do anti-herói, quando não o papel de marginal dentro da sociedade que o vê pelas telas do cinema brasileiro. Por outro lado, no século XXI, filmes sobre operários brasileiros estão cada vez mais raros enquanto produções, tanto documentais como de ficção, sobre motoboys apareceram com muito mais frequência. Além de *Na garupa de Deus* (2002), *Motoboys, vida loca* (2003) e *Karl Max Way* (2009), filmes de ficção como *Os 12 trabalhos*²⁰³ (2006) e *Linha de passe*²⁰⁴ (2008) deram importantes contribuições para o imaginário cinematográfico sobre motoboys.

Enquanto *Braços cruzados, máquinas paradas* aborda um cenário industrial mais diversificado, tanto “*Linha de montagem*”, quanto *Peões*, a indústria automobilística tem grande destaque. Nas últimas seis décadas, a produção de carros de passeio (como os Fuscas que são montados pelos metalúrgicos no filme de Renato Tapajós) foi encarada pelos mais diferentes governos brasileiros e pela própria sociedade como peça fundamental no processo de industrialização brasileira. O GEIA (Grupo Executivo para a Indústria Automotiva), criado durante a presidência de Juscelino Kubitschek para estimular e regular a instalação da indústria automobilística no país, já tinha, naquela época, como principal ambição, viabilizar a produção deste tipo de veículo. Segundo Helen Shapiro, “(...) carros de passeio, e não caminhões, eram o verdadeiro símbolo de industrialização avançada; sem eles, qualquer programa de veículos motores pareceria um programa de segunda classe.”²⁰⁵

E são os chamados “carros de passeios” que se aglomeram na paisagem urbana paulistana de *Motoboys*, *Vida Loca* e *Na Garupa de Deus*. Os motoboys se esgueiram entre os veículos parados em um trânsito que não funciona mais. No modelo de modernização industrial brasileira concentrada principalmente em uma região do estado de São Paulo e tendo no segmento automobilístico grande protagonismo, o metalúrgico é visto como símbolo de conquistas sociais e políticas da classe trabalhadora, enquanto ao motoboy é relegado um papel de marginal deste processo histórico: sua existência é um incomodo atestado da falência deste modelo.

Mesmo no caso de *Karl Max Way*, cuja narrativa é situada em Londres, onde sua realidade urbana se demonstra distinta da capital paulista, o personagem título

²⁰³ OS 12 trabalhos. Direção: Ricardo Elias. Fotografia: Carlos Jay Yamashita. [S.l.]: Imovision, 2006. 1 DVD (90 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²⁰⁴ LINHA de passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Fotografia: Mauro Pinheiro Jr. [S.l.]: Universal, 2008. 1 DVD (113 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²⁰⁵ SHAPIRO. *Op. cit.*, p. 44.

sofre de uma série de riscos e desafios semelhantes aos colegas que trafegam nas ruas de São Paulo.

Para o projeto do documentário inédito de minha autoria, que vem sendo trabalhado em diálogo com a minha reflexão deste doutorado, em primeiro lugar, proponho estabelecer uma miscigenação entre estes dois personagens sociais, o metalúrgico e o motoboy, para ampliar a discussão cinematográfica de ambos, podendo quebrar possíveis estereótipos que tipificam tanto o metalúrgico do ABC, como o motoboy paulista. Arte é sempre conflito, de acordo com o cineasta russo Sergei Eisenstein: “De acordo com a sua missão social, porque é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas”.²⁰⁶

Ao longo deste estudo, houve a preocupação de desenvolver uma reflexão sobre a representação do metalúrgico (principalmente da indústria automobilística) e do motoboy em obras audiovisuais já existentes. Como os cineastas trabalharam com esses dois personagens sociais? O quanto esses filmes ajudam a revelar aspectos sociais e históricos mais profundos destas categorias profissionais? Quais são as limitações de suas abordagens?

Ao buscar as respostas destas perguntas nos filmes estudados, ideias sobre como deve ser a proposta de um novo documentário sobre estes personagens foram surgindo. Como meu documentário poderá acrescentar um olhar original sobre questões já abordadas pelos outros cineastas?

Como já foi comentado acima, ao propor uma discussão que una o legado das lutas metalúrgicas com a atualidade incerta dos motoboys, creio que este documentário já partirá de uma premissa original, pois os dois personagens não se encontraram em nenhum momento nos seis filmes analisados.

Desde o início deste doutorado, em 2011, eu propunha fazer um documentário cinematográfico, com recursos próprios e de forma independente, que dialogasse com o *corpus* cinematográfico escolhido para análise, acalentando a ideia de entregar uma primeira edição do material audiovisual já na defesa deste projeto de pesquisa. Questões econômicas pessoais forçaram-me a repensar a ideia. Concluí que era mais importante focar no trabalho acadêmico de análise e depois de concluído o doutorado,

²⁰⁶ EISENSTEIN. *Op. cit.*, 1990, p. 50.

formatar melhor a proposta do documentário original como projeto cultural, para depois sair em busca de apoios de patrocinadores e de leis de incentivo à produção audiovisual. Para essa decisão, espelhei-me no exemplo de longa-metragem de ficção dirigido por Roberto Moreira *Contra todos*²⁰⁷ (2004), cujo roteiro foi resultado do projeto de doutorado do cineasta, defendido na Escola de Comunicações e Artes da USP.

8.2 METÁPORO NA CONCEPÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO

Em um trabalho anterior sob minha direção, o curta-metragem documental *Memória sem visão*²⁰⁸ (2005), tive a oportunidade de colocar em prática uma metodologia livre, porém consciente, de investigação do real em produções audiovisuais de não-ficção, que também está sendo trabalhada neste doutorado. Este curta-metragem já apresentava questões sobre a conturbada relação da cidade de São Paulo com os habitantes e o plano urbanístico que visa ao deslocamento de automóveis. Como a realização de projeto de longa-metragem proposto no doutorado é um desdobramento dessa experiência anterior, vou aqui rememorar um pouco o processo deste meu outro trabalho.

Desde o início da concepção do projeto *Memória sem visão*, eu propunha fazer uma abordagem sobre os moradores dos arredores Elevado Costa e Silva, viaduto paulistano conhecido popularmente como Minhocão, e seu impacto nas histórias pessoais e no dia a dia dos habitantes que vivem e transitam naqueles arredores. Contruído durante a ditadura militar, o viaduto virou símbolo de projeto urbanístico equivocado, pois a poluição sonora e atmosférica provocada, diariamente, por dezenas de milhares de carros que ali transitam, destruiu a qualidade de vida de quem morava na região, ocasionando uma irrefreável decadência urbana a uma parte importante do centro da cidade de São Paulo. Ao trabalhar na elaboração do roteiro e pesquisa do pré-projeto cheguei a uma breve definição do tipo de narrativa que eu buscava, que foi

²⁰⁷ CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Fotografia: Adrian Cooper. [S.l.]: Warner, 2004. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²⁰⁸ MEMÓRIA sem visão. Direção: Marco Vale. Fotografia: Kátia Coelho. [S.l.]: Rex e Kinoosfera, 2005. DVD (18 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

expressa por mim como “um documentário paulistano que começa com uma tela sem imagens e termina com uma memória sem visão”.

A “tela sem imagens” em questão seria a tela, ou o lugar antes ocupado pela mesma, do Cine Marrocos, importante sala de cinema desativada do centro de São Paulo, que, em 2005, estava sendo usada como espaço para eventos sociais, como bailes de formatura. Ao começar a narrativa naquele lugar, eu queria fazer a abordagem do Minhocão de um ponto de partida mais amplo e discutir o processo de decadência e abandono da região central da cidade mais rica brasileira. O Cine Marrocos também era interessante por permitir explorar diferentes camadas históricas daquele lugar. Eu tinha a intenção de opor um depoimento de um cinéfilo que falasse tanto do tempo, na década de 1960, em que o público masculino só podia entrar naquela sala de cinema se estivesse de terno e gravata, pois era considerado um dos lugares mais refinados da cidade, como descrever a realidade do mesmo lugar, vinte anos depois, como cinema que só exibia filmes pornográficos. Essas memórias contadas, através de uma entrevista, entrariam em choque com as imagens, que seriam gravadas em 2005, da sala de cinema vazia, onde foram tiradas as cadeiras da plateia para servir como salão de festa improvisado.

O final da proposta narrativa do curta terminaria com o que seria uma *Memória sem visão*: o depoimento de um morador, deficiente visual, que teria conhecido a região cortada pelo minhocão, antes da construção do viaduto.

Após o projeto ter ganho um prêmio em um concurso da prefeitura da cidade de São Paulo, a produção do filme se tornou possível. Mas a gravação no Cine Marrocos teve de ser abandonada, pois a empresa imobiliária responsável naquele momento pela administração da sala de cinema, exigiu, como pagamento de diária de aluguel de locação, um valor que representava mais de 16% de todo orçamento do filme, incluindo a finalização, o que prejudicaria, economicamente, a realização do documentário no conjunto.

Para substituir a sala de cinema como local para a sequência introdutória do filme, em um segundo momento, escolhi o interior de uma casa vazia, que tinha sido construída em 1901 e estava sob a posse de uma mesma família desde então. A casa se aproximava muito mais do fio condutor do filme, pois a janela da frente da residência tinha o concreto da estrutura arquitetônica do Minhocão como triste paisagem. Uma semana antes de começar as gravações, a família proprietária da casa, que anteriormente tinha concordado em conceder entrevistas e permitido as gravações no

interior do lugar, mudou de ideia (um dos herdeiros não concordou com a permissão anteriormente concedida), e a gravação também teve de ser descartada.

Desses dois contratempos, cheguei a uma terceira solução para a primeira sequência do documentário: fazer a câmera transitar no meio de dezenas de lustres, cadeiras, mesas, sofás e armários amontoados de uma loja de móveis antigos e usados, que ficava bem próxima do viaduto, uma entre tantas que ainda existem naquela região. Acredito, sinceramente, que o resultado final desta busca foi muito melhor para o filme do que as outras duas soluções abortadas. A loja de móveis usados acabou servindo como metáfora sobre as várias famílias anônimas que, em diferentes épocas, sentaram naquelas cadeiras, fizeram refeições naquelas mesas e compartilharam alegrias ou conflitos naqueles sofás e poltronas. Essas imagens acabaram sendo muito mais ricas para começar um filme, que desde de sua concepção inicial, tinha como premissa não mostrar imagens de nenhum dos entrevistados, evidenciando assim o anonimato das pessoas que vivem na região retratada. A loja de móveis acabou representando um lugar em que tantas histórias pessoais são esquecidas junto com aqueles velhos objetos à venda. Dessa forma, o primeiro espaço interno mostrado no filme está lotado de objetos, enquanto a última cena interna do filme revela um apartamento completamente vazio, criando assim uma simetria narrativa muito mais rica e interessante do que se o filme começasse e terminasse somente com espaços vazios, como o velho cinema ou a casa antiga.

Durante a preparação do filme, ao procurar também um deficiente visual que representasse a “memória sem visão” que encerraria a narrativa do curta-metragem, acabo descobrindo que os dois prédios de uma importante organização não governamental (ONG) dedicada ao auxílio de deficientes visuais, LARAMARA, ficava apenas poucas quadras do viaduto. Apesar de ter sido muito bem atendido pelos funcionários desta ONG, nenhum deles conhecia alguém que se enquadrasse no perfil de personagem que eu tinha imaginado, ou seja, um senhor que tivesse problemas de visão e que morasse nas imediações do Minhocão desde antes da inauguração, no ano de 1971. Por outro lado, o então assessor de imprensa da LARAMARA me indicou Walter, um rapaz ainda na faixa dos vinte anos, que era deficiente visual e morava ao lado do viaduto. Walter sofre do que os médicos chamam de “visão tubular”, anomalia progressiva que vai privando cada vez mais o seu paciente da visão periférica, até chegar a perda total da visão. Este rapaz acabou se revelando o personagem mais jovial e expressivo de todo o documentário. Em vez de oferecer um depoimento melancólico

e nostálgico sobre as transformações daquela região, Walter reflete, através de seu depoimento no filme, a importância das imagens que ele ainda enxerga daquele lugar, sabendo que um dia não poderá mais vê-las.

Na montagem, fiz uma composição dessa fala de Walter com imagens que reproduzem pontos de vistas de motoristas trafegando pelo viaduto com seus carros, procurando criar assim um conflito entre o valor que aquele rapaz atribui ao que ainda enxerga daquele lugar depredado e abandonado pela cidade, com o olhar disperso de quem enxerga aquela região apenas como uma rota para transitar com seus veículos motorizados.

Contei aqui esta experiência vivenciada em *Memória sem visão* para evidenciar a minha crença de que o processo criativo de um documentário não deve ser uma obra que se fecha em um conceito ou em uma ideia. Acredito que esse é um erro comum de diversos discursos audiovisuais comprometidos excessivamente com esta ou aquela ideologia, que acabam por limitar a reflexão do real, impondo uma imagem que é fiel às suas ideias, mas que pode reduzir a riqueza complexa de uma realidade. Por outro lado, tampouco acredito quando um realizador de documentários diz que começa a abordagem do real sem nenhuma ideia preconcebida. Se não tivesse pensado no Cine Marrocos, talvez eu não teria passado pelo processo que resultou na cena da loja de móveis velhos. No caso do personagem Walter sou mais categórico: não teria descoberto a personalidade mais fascinante do filme se não tivesse imaginado um deficiente visual mais velho que tivesse testemunhado o lugar antes da construção do viaduto.

Portanto, sempre acreditei que um bom realizador de documentários deve começar qualquer produção cheio de ideias que o motivem na busca desta ou daquela face inusitada de uma realidade. Neste meu ponto de vista, o realizador também deve estar preparado para que a sua criatividade seja testada em todo o processo de realização e principalmente preparado para mudar de ideia ante o contato com o real.

Anos depois, a orientadora deste doutorado, professora Marília Franco, apresentou-me um conceito que é muito caro para a Nova Teoria da Comunicação: *Metáporo*. Acredito que esse conceito possui grande proximidade com a filosofia de fazer documentário que procuro já há um bom tempo.

Metáporo é uma inovadora proposta de investigação científica dos processos de comunicação social defendida por Ciro Marcondes Filho. Ao aceitar as porosidades do

método de pesquisa, o conceito questiona todo o tipo de metodologia monolítica e inflexível em relação à sua tradução e reflexão do real:

*O estudioso buscará identificar a ocorrência da comunicação, ou seja, se, por intervenção de algum agente, coisas mudaram, consciências se transformaram, modos de ver o mundo sofreram viradas substantivas. E para tanto não pode ter um procedimento fixo, rígido, imutável. Ele não pode ter um método, pois este, por definição, é um caminho pré-traçado que a pesquisa deverá seguir.*²⁰⁹

Marcondes discute “(...) a apreensão fenomenológica do fato no tempo específico de sua ocorrência”,²¹⁰ lembrados do caráter transitório e único de cada evento no momento da observação. Um bom exemplo da aplicabilidade do *metáporo* na realização de um projeto de documentário poderia ser constatado na sequência do cine Marrocos em *Memória sem visão* caso fosse filmado. Se o lugar fosse registrado por uma equipe de filmagem em 2014, a mesma não encontraria um cinema elitizado (como uma equipe registraria nos anos de 1960), um cinema decadente voltado aos filmes pornográficos (em um documentário feito nos anos 1980), ou um espaço vazio, sem as cadeiras da plateia, usado para eventos sociais, caso minha equipe tivesse filmado em 2005. A realidade a ser observada do mesmo lugar, em 2014, seria completamente diferente: uma ocupação, como espaço para moradias, de integrantes do Movimento Sem Teto de São Paulo (MSTS).

Ao registrar um evento do real, acredito que o documentarista deva estar pronto para mudar, moldar ou, até mesmo, desfazer completamente o que ele possa ter planejado previamente, só assim ele poderá dialogar com a realidade e se deixar mudar por ela. Por este motivo, é impossível fazer uma refilmagem de um documentário, pois a realidade estará sempre em transformação. Se imaginarmos, em um caso hipotético, em que dois documentários fossem feitos em momentos históricos diferentes de uma mesma comunidade, tradicionalista em seus costumes e isoladas de influências culturais externas, estas duas produções certamente seriam muito diferentes entre si, pois as percepções históricas dos realizadores, que são aqueles que registram o que observam, seriam diferentes, ainda que os dois filmes fossem feitos pela mesma

²⁰⁹ MARCONDES Fº, Ciro. *O Rosto e a máquina*. São Paulo: Paulus, 2013, p. 58.

²¹⁰ Idem, p. 57.

pessoa, pois seriam momentos diferentes da vida e experiência pessoal daquele que registraria aquela realidade.

Ao trabalhar com o real, defendo a idéia de que o documentarista desenvolve um processo criativo que começa com a sua *concepção artística* e termina com sua *resposta como artista*. A *concepção artística* são os seus primeiros passos de aproximação com o mundo real, a busca que o impele a começar a ir para esta ou aquela direção, se vai dialogar com este ou aquele tipo de personagem real. O documentário finalizado é a *resposta artística* do seu encontro e diálogo com o mundo real, em um determinado tempo e espaço da História, resultado dos desvios de rota e surpresas que a realidade propôs ao realizador como uma verdadeira coautora daquela obra audiovisual. Como processo de amadurecimento expressivo como documentarista, acredito que é muito importante que o realizador de obras de não ficção reflita sobre a distância entre a sua concepção e a resposta de sua obra artística, porquê, assim, ele saberá o caminho percorrido pelo seu olhar e quais foram as suas descobertas durante o processo de realização, para melhor compartilhá-las com o público. Defendo que um documentário não deve se contentar com a pretensão de ser uma “ilustração” da realidade, mas sim uma tradução de alguém cujo olhar foi transformado pela mesma.

Uma outra imagem de *Memória sem visão* ajuda a sintetizar a salutar tensão que pode existir entre a *concepção* e a *resposta artística* em relação ao real. Trata-se de um plano, sem cortes, de uma típica calçada da cidade de São Paulo. Como *concepção artística* para esta imagem, usei como inspiração uma famosa série de gravuras, em aquarela, de Maurits Escher, tais como *Horsemen*, nº 67²¹¹ (Figura 71), *Swan*, nº 96²¹² (Figura 72) ou *Flying Fish*, nº 73²¹³ (Figura 73).

²¹¹ HORSEMEN, nº 67. Autoria: Maurits Escher, 1946. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/no-67-horseman/>>. Acesso em 23 jan. 2015

²¹² SWAN, nº 96. Autoria: Maurits Escher, 1955. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/watercolor/no-96-swan/>>. Acesso em 23 jan. 2015

²¹³ FLYING FISH, nº 73. Autoria: Maurits Escher, 1949. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/watercolor/no-73-flying-fish/>>. Acesso em 23 jan. 2015

Figura 71 – *Horsemen*, n° 67

Fonte: Aquarela de Maurits Escher

Figura 72 – *Swan*, n° 96

Fonte: Aquarela de Maurits Escher

Figura 73 – *Flying fish*, n° 73

Fonte: Aquarela de Maurits Escher

Figura 74 – Fotograma de *Memória sem visão*

Nestas obras, o artista gráfico holandês preenche completamente o plano bidimensional com imagens que se repetem infinitamente, sem que nenhum espaço escape entre elas²¹⁴. Tais gravuras sempre evocaram, em mim, um tipo de pavimento de calçada muito característico da cidade de São Paulo (Figura 74), onde uma estilização do mapa do estado paulista se repete em branco e preto infinitamente. Assim como as gravuras de Escher, estas calçadas, quando estão em boas condições de conservação, têm uma composição gráfica sem intervalos, em uma obsessiva ocupação do espaço bidimensional por uma monótona repetição, em contraste à vida tridimensional que transita sobre seus pavimentos, com a aleatoriedade dos seus movimentos e destinos de cada uma das individualidades irreprodutíveis dos habitantes da cidade de São Paulo. Entendo que esta oposição entre as imagens organizadas da calçada com a desorganização natural da multidão de pessoas que andam sobre a mesma, traduz as

²¹⁴ ESCHER, Maurits. *M. C. Escher – gravuras e desenhos*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2004, ps. 8 e 15.

contradições entre o projeto urbanístico da cidade, que procura ocupar com concreto e pedra todos os espaços que ainda restam, e a desorganização natural do fluxo coletivo de seres humanos que habitam nela.

Para conseguir concretizar esta contradição visual no plano bidimensional da tela de cinema, foi preciso procurar um lugar do centro da cidade de São Paulo que oferecesse um ângulo de câmera alto o suficiente para que a calçada tivesse o mesmo efeito gráfico dos desenhos de Escher. A calçada não poderia ser em qualquer lugar da cidade. Mesmo que não estivesse nas imediações do Minhocão, o pavimento tinha que estar relativamente próximo ao viaduto, na região central da cidade. Assumi este compromisso, pois um dos temas do filme era o impacto que aquela obra viária causou no centro paulistano. Por outro lado, tinha que ser gravado em uma hora e lugar onde muitas pessoas passavam. Todos estes aspectos que eu comentei aqui sobre esta imagem da calçada, fizeram parte da *concepção artística* da mesma.

Como solução ao que a concepção propunha, descobri uma marquise no primeiro andar de um prédio que ficava acima de uma calçada do tipo que era procurada e ao lado de uma das saídas da estação República do metrô de São Paulo. Para a gravação, foi escolhido o horário das 08 da manhã de um dia normal da semana, para aproveitar o grande fluxo de pessoas que saem da estação para trabalhar na região.

Além de proporcionar o ângulo necessário para o efeito gráfico planejado, a marquise oferecia condições ideais de discrição para o trabalho da câmera e da equipe, sem que as pessoas que andavam pela calçada percebessem a nossa presença. Esta discrição era fundamental, pois toda a concepção do plano e seu planejamento estava a serviço de que os movimentos caóticos da vida urbana invadissem espontaneamente o enquadramento cinematográfico (Figuras 75, 76 e 77).

Figura 75 – Fotograma de *Memória sem visão*

Figura 76 – Fotograma de *Memória sem visão* Figura 77 – Fotograma de *Memória sem visão*

Foi gravado um plano ininterrupto de por volta de meia hora, tempo máximo que uma fita DVCPRO permitia no formato HDTV, usado pela câmera Panasonic Varicam.

Como resposta artística do que a realidade ofereceu à imagem, na edição escolhi trinta e seis segundos de um momento do take original, que proporcionava diferentes ritmos e direções de movimentos das pessoas que, na minha visão, melhor quebrava o grafismo repetitivo da calçada.

A produção de *Memória sem visão* foi um momento importante para o amadurecimento do meu processo pessoal de realização de documentários audiovisuais. Como procuro deixar claro aqui, defendo a importância de se aplicar uma metodologia livre do fazer cinematográfico que dialogue com a realidade, sempre visando a sensibilidade do artista em relação às incessantes surpresas do mundo real. A criação de documentários audiovisuais poderia também ser sintetizada entre a busca e a descoberta do contato do cineasta com a realidade.

Sem uma busca mais profunda, o cineasta pode cair no erro de uma abordagem banal e superficial da realidade, que tanto se vê em certo telejornalismo diário de

televisão. Além de retratar o presente, o documentário cinematográfico pode ser entendido como o espaço da memória e da reflexão do real dentro do panorama do audiovisual. Um documentário pode demorar anos para ser realizado, enquanto uma reportagem de TV pode ser feita em dias, ou até mesmo em horas. Mais do que capturar o instante do real em toda a sua espontaneidade, entendo que um documentário tem o potencial de ser o reflexo de uma longa observação do cineasta. Para cada momento real registrado, mais rica será a abordagem do artista se ele tiver refletido sobre o que antecedeu e o que pode suceder depois daquele mesmo momento.

Sobre o processo de descoberta que o documentário deve proporcionar ao realizador, vou terminar esta reflexão de *Memória sem visão* descrevendo um episódio envolvendo a sequência final do filme. Como se verá, para atingir essa descoberta, o meu trabalho como documentarista teve que estar preparado para mudar completamente minhas ideias preconcebidas e opiniões pessoais durante o processo do meu contato com aquela realidade.

No roteiro indicativo do projeto, enviado ao concurso da prefeitura paulistana, eu previ que o documentário terminaria com uma cena descrita como “um domingo ensolarado”, enquanto moradores da região apareceriam andando de bicicleta, brincando com os seus filhos sobre o asfalto da parte de cima do viaduto, quando o mesmo é interditado para os carros durante os domingos e feriados. Eu previa até o uso de uma “(...) música delicada e sutil” embalando estas imagens, reforçando assim o seu caráter positivo. Quando concebi este final da narrativa, clichês sociológicos passavam pela minha cabeça, tais como pensar que aquele fenômeno social não era passível de críticas, pois representaria “uma positiva ocupação do espaço público pela população”. Afinal aquele viaduto, que tantos transtornos causa aos moradores da região, pelo menos, aos domingos e feriados, é ocupado para o lazer das mesmas pessoas que sofrem com poluição sonora e atmosférica da obra viária durante toda a semana.

Antes das gravações, visitei o viaduto em vários domingos para observar o comportamento de lazer das pessoas que o frequentam para esse fim. Passando várias horas em cima do viaduto em cada um daqueles dias, comecei a ter uma visão mais crítica da situação. São, praticamente, 3 km de extensão de concreto usados como local de lazer pelos paulistanos, sem nenhum banheiro por perto ou arborização que ofereça sombras refrescantes para os momentos de sol mais inclementes. O Minhocão se transforma em um deserto urbano, onde a radiação do Sol rebate em todos os cantos possíveis: no asfalto do viaduto, nas estruturas de concreto dos prédios e no vidro de

suas incontáveis janelas. Um fenômeno, diga-se de passagem, parecido com o que acontece em um dos maiores “cartões-postais” de São Paulo, a Avenida Paulista.

Gravou-se em um domingo ensolarado e, como estava previsto no texto do projeto, *Memória sem visão* termina com essa sequência. Mas o meu olhar, através da experiência de produzir o documentário, tinha mudado. De algo pretensamente positivo, na montagem do filme, pedi para Michelle Agnes, *sound designer* e compositora da trilha sonora do filme, poluir aquelas imagens com sons ruidosos do trânsito daquele mesmo lugar em um dia de semana, salientando o aspecto incomodo da situação. Os planos visuais foram filmados para salientar a desolação de concreto daquele lugar improvisado para o lazer.

Depois de terminado o filme, tive a oportunidade de exibi-lo, antes do lançamento em festivais de cinema, para o importante documentarista, técnico de som e teórico cinematográfico Silvio Da-Rin.

Da-Rin, que vive na cidade do Rio de Janeiro, ao ver a primeira imagem desta sequência de um domingo no viaduto, não conseguiu segurar a surpresa e perguntou: “Como os paulistanos podem frequentar um lugar desse como se fosse uma praia?” Nesse momento, percebi que o amadurecimento de minha resposta artística sobre aquela realidade tinha transcendido o senso comum do paulistano, que costuma enxergar o uso recreativo do Minhocão aos domingos como algo positivo na cidade. Na visão de alguém que venha de outras cidades que possuam lugares mais adequados de lazer, como o Rio de Janeiro, a tendência é achar estranho, senão até mesmo tragicômico, o fato de os paulistanos usufruir daquele deserto de concreto nos momentos de folga. Quando exibi este filme na Finlândia, no Festival de Tampere, tive questionamentos do público, daquele distante país, que refletiam a mesma surpresa de Da-Rin aos absurdos muito particulares da cidade de São Paulo.

Se não tivesse feito esta busca (motivada pelas minhas ideias pré-concebidas), tido essa vivência (aproximação e frequência naquele lugar) e reflexão (resultado final do filme), eu continuaria achando, como muitos paulistanos, de que é algo belo ver crianças brincarem em cima do Elevado Costa e Silva. Hoje vejo esta situação como a admissão da própria cidade de sua falência como território urbano, onde o transitar de veículos estará sempre acima do bem-estar de quem vive nela. Quando o tráfego de carros não precisa tanto do Minhocão, como nos domingos e feriados, improvisa-se o local como uma área estranha e discutível de lazer, pois a cidade carece de disponibilidade de espaços para o descanso e o convívio social dos paulistanos.

8.3 DOIS PESQUISADORES E UM SINDICALISTA METALÚRGICO

Como explicitarei ao discutir *Memória sem visão*, defendo um processo de trabalho de pesquisa de campo para projetos de documentário usando o conceito de concepção artística que parte de uma primeira imagem ou de um conjunto de ideias que motive o documentarista a ir ao encontro de uma realidade que não é próxima de suas referências cotidianas. No caso deste doutorado, a proposta de concepção de um documentário original partiu da busca do seguinte personagem social imaginado por mim: metalúrgicos paulistas que testemunharam o auge do movimento operário, no fim dos anos de 1970, que teriam filhos ou netos motoboys. Esta proposta inicial seria como se os metalúrgicos veteranos de *Peões* de Eduardo Coutinho pudesse ter como filhos os motociclistas de *Motoboys*, *vida loca* ou de *Na garupa de Deus*. Desta forma, através de núcleos familiares, eu desejei aproximar o personagem do motoboy ao universo metalúrgico e discutir questões sociais e econômicas do país nas últimas décadas, transcendendo os limites das abordagens cinematográficas anteriores dedicadas aos dois personagens sociais.

Saliento que, desde o princípio, eu tinha plena consciência de que a busca deste personagem social genérico representava apenas o começo do processo de criação do documentário e não o fim a ser atingido pelo mesmo, pois acredito que a obra tem de ser impregnada pela vivência do fazer documentário e resultar em uma reflexão do processo, o documentário finalizado, que pode levar a um caminho tão surpreendente para o público como também para o próprio realizador audiovisual.

Logo no começo dos estudos deste doutorado, um primeiro desafio para a proposta do documentário inédito apareceu diante de mim: e se não fossem localizados metalúrgicos com o mesmo perfil dos personagens de *Peões* e com filhos de motoboys?

Ao dar início a uma pesquisa de campo em busca desse personagem social imaginário, comecei a transcender os limites dos livros de cinema, dos filmes e do campus da USP. Como primeiros contatos com realidades extracinematográficas, fiz as primeiras entrevistas com três pessoas ligadas ao universo operário. Por meio da indicação do professor Henri Gervaiseau, comecei com uma entrevista com o

sociólogo Álvaro Comin na sede da Cebrap,²¹⁵ localizada no bairro da Vila Mariana, em São Paulo.

Durante o diálogo, Comin comentou sobre questões que eram importantes para a minha pesquisa, como os destinos de muitos metalúrgicos que foram demitidos de seus trabalhos nas indústrias, durante os períodos recessivos nas décadas de 1980 e 1990. Segundo o sociólogo, dois padrões podem ser visualizados entre esses excluídos do processo fabril. Ofícios manuais, tais como o trabalho de encanadores ou de marceneiros, acabaram sendo o destino de muitos dos metalúrgicos desempregados com idades mais avançadas. Para os mais jovens, segundo Comin, o trabalho de ambulantes, como vendedores de produtos em barracos de ruas, acabou se tornando uma alternativa para muitos em relação ao desemprego precoce.

Dessas observações, o sociólogo trouxe a conversa para um perfil muito parecido com vários personagens mostrados por Eduardo Coutinho em *Peões*, que perdem os espaços no cenário industrial brasileiro e acabam por ter de sobreviver através de empregos improvisados, sem carteira assinada. Quando perguntei sobre metalúrgicos que teriam filhos motoboys, Comin admitiu que nunca tinha tido notícia deste perfil de personagem tanto nos textos que ele estudou, como no seu trabalho de campo.

Muito generosamente, o sociólogo cedeu uma série de livros (alguns deles com a sua participação como autor) para a minha pesquisa. Dessas obras, gostaria de destacar *De JK a FHC: a reinvenção dos carros*, livro com textos de vários autores, que foi fundamental para fornecer uma visão mais aprofundada do processo de industrialização brasileira nos últimos sessenta anos, tendo a indústria automobilística como protagonista. Outra importante contribuição de Álvaro Comin foi ter fornecido o contato do sociólogo Iram Rodrigues, que, por sua vez, indicou-me para uma entrevista o metalúrgico Moisés Selerges, membro da diretoria do sindicato da categoria.

Para realizar a entrevista de pesquisa com o sindicalista, foi combinado que o encontro fosse feito em sua sala na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, que fica em São Bernardo do Campo. Chegar lá de metrô e depois de ônibus foi uma experiência visual particular minha muito rica, pois eu estava visitando os locais onde *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, tinha registrados momentos fundamentais do sindicalismo metalúrgico brasileiro. Da janela do ônibus, pude ver o Paço Municipal

²¹⁵ Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrape). Durante 2005 até 2008, Álvaro Comin foi presidente desta instituição de pesquisa.

de São Bernardo do Campo, onde Lula fez muitos dos seus comícios. Foi tocante conhecer a sede do sindicato, o mesmo prédio que serviu de palco para momentos dramáticos de repressão da ditadura militar (como a intervenção do sindicato, episódio importante em *Linha de Montagem* em cena longamente discutida neste texto), como de vitória da união dos metalúrgicos liderados por Lula em 1979.

Moisés Selerges foi muito atencioso e paciente, dispensando uma longa conversa comigo. Estrategicamente, eu não falei da questão dos motoboys no começo da entrevista, fazendo com que o entrevistado acreditasse que fosse mais uma pesquisa focada somente na questão operária.

O metalúrgico era funcionário, desde 1985, da Mercedes-Benz, empresa onde seu pai também trabalhou e se aposentou. Selerges contou que a cultura de união do movimento operário era muito forte. Ele se lembra desde criança, por exemplo, da importância que era dada ao jornal “Tribuna Metalúrgica”, jornal do sindicato, que seu pai trazia para casa. Não se jogava fora o jornal, mas sim era passado para outros colegas de profissão, para que o número de exemplares da publicação tivesse um efeito multiplicador entre os operários: o lema era “Leia e passe a diante”. Outro aspecto interessante foi que o metalúrgico entrou no sindicato em 1989, estimulado pelo seu próprio chefe da Mercedes. Para Selerges, na década de 1980, ainda era muito comum a transmissão da condição de operário da indústria metalúrgica ser passada de pai para filho, como foi o seu caso.

Nos últimos anos, ele constata que esta herança profissional entre gerações não acontece tanto como antigamente. Selerges comentou, como exemplo, a sua filha mais velha, então com 23 anos, que já era formada em jornalismo e não se interessou em trilhar o mesmo caminho percorrido pelo pai e avô. O próprio metalúrgico estava, então, sondando a hipótese de fazer, ele mesmo, faculdade de Jornalismo ou de um outro curso ligado à área de Recursos Humanos. Apesar dos bons salários que as indústrias do ABC oferecem, a competição está muito grande, pois não existem tantas vagas como antigamente e as exigências de formação dos operários ficaram muito maiores. O sindicalista chegou a arriscar que “(...) entrar na Mercedes, hoje, é mais difícil do que na USP!” Dentro desse panorama, muitos metalúrgicos estariam fazendo faculdades, desde cursos como Administração de Empresas até Engenharia Florestal.

Outro fator responsável pela diminuição da oferta de vagas pelas indústrias do ABC foi a concorrência das fábricas chinesas na produção de peças menores da

indústria automobilística, inviabilizando a continuidade de pequenas empresas da região que, antes, ofereciam serviços terceirizados para as grandes montadoras.

O panorama que Moisés Selerges apresentou me levou à reflexão sobre um aparente processo de elitização do operário da região do ABC. Se os operários de lá ganham melhores salários do que em outras épocas, as exigências de formação e capacitação dos mesmos são bem mais elevadas. Depois de tantas lutas e vitórias da categoria, ser metalúrgico no ABC possibilitou excelentes condições de vida para quem trabalha naquelas fábricas. E quem vive nesta região de São Paulo e não consegue emprego nas indústrias por falta de capacitação e formação?

Pensando no numeroso contingente de pessoas que vivem na região e não são operários, perguntei ao entrevistado se ele conhecia metalúrgicos que tivessem filhos motoboys.

A primeira reação de Selerges foi de surpresa com a minha pergunta, aparentemente ninguém tinha feito até então. O sindicalista achou que era difícil encontrar um pai e filho com estas características. Mesmo não descartando a hipótese, Selerges argumentou que “o trabalho precarizado não deve ser um elemento de competitividade” para o um filho de metalúrgico. Em outras palavras, o que o entrevistado quis dizer é que se um filho cresce vendo o seu pai ter todos os seus diretos trabalhistas garantidos, por que ele se aventuraria em uma profissão tão marginalizada e arriscada?

Se, por um lado, essa reação era muito preocupante (e se a minha proposta de documentário tivesse um diálogo inviável com a realidade?), por outro, era muito estimulante, pois talvez este era um bom indicativo da originalidade da proposta.

A terceira entrevistada foi a pesquisadora Maria Carla Corrochano, cujo depoimento foi feito na sede da entidade Ação Educativa, que fica no bairro Vila Buarque, na região central paulistana.

Maria Carla é filha e neta de operários do ABC: seu pai, durante muitos anos, foi metalúrgico da empresa Termomecânica, enquanto o avô trabalhou na Cerâmica São Caetano. A acadêmica é um bom exemplo de ascensão social de alguém que nasceu em uma família proletária da região. A pesquisadora fez graduação em Ciências Sociais na USP, mestrado e doutorado na área de Educação da mesma universidade. No momento em que ela concedeu seu depoimento, no mês de setembro de 2011, Maria Carla tinha acabado de passar em um concurso público para professora do Departamento de Ciências Humanas e Educação da Universidade Federal de São

Carlos. Esta trajetória pessoal pareceu ser, em um primeiro momento, um exemplo notável do fenômeno de inserção de filhos de operários do ABC no ambiente universitário, descrito por Moisés Selerges.

Ao contar um pouco sobre a sua história de vida, Maria Carla disse que tudo começou com o comentário de uma professora do ensino básico à sua mãe. A educadora de escola pública argumentou que a pequena garota tinha um grande potencial para estudo e que aquele colégio do estado não fazia jus ao seu futuro. A partir deste episódio, os pais batalharam para que ela estudasse em um colégio melhor na região, para depois cursar o ensino médio no Colégio Metodista. Um revelador momento de sua entrevista foi quando, com muita naturalidade, Maria Carla disse que a sua mãe só acompanhou de perto seus estudos até o quarto ano do ensino fundamental, pois sua mãe só tinha estudado até a quarta série. Anos depois, quando a pesquisadora estava cursando a universidade, seus pais voltaram a estudar. Desta forma, Maria Carla não cresceu em uma família de classe média, onde a formação universitária era algo comum entre os pais e exigido dos seus filhos. Na verdade houve o processo inverso, em que os pais seguiram os passos da filha e não o contrário. Esta história familiar, reforçou minha percepção de que a classe operária da região não é mais a mesma que se vê em *Linha de montagem*. O próprio Lula, líder da categoria na época, saiu da escola antes de completar o primeiro grau.

Quando perguntei sobre pais metalúrgicos com filhos motoboys, Maria Carla também nunca tinha conhecido um caso semelhante. Mas foi a pesquisadora quem ajudou a evidenciar o correto caminho desta pesquisa. Abaixo, destaco um trecho importante de seu depoimento:

“(...) eu acho que sendo filhos de operários, você pode encontrar os filhos da crise, né? Daqueles que foram demitidos nos anos 80. Eu acho que tem um perfil mais, assim, tipo, eu fixo pensando. Mas mesmo os meus primos, por exemplo, que eu conheço, o Eduardo e o Ricardo. O pai deles, meu tio, perdeu o emprego naquela greve da Ford, e eles não seguiram essa carreira, foram para trabalhos mais precários. Depois conseguiram fazer faculdade, curso técnico e tal. Mas você vai ter que procurar esses filhos da crise”.

Maria Carla ajudou a deixar mais claro que a pesquisa deveria partir dos motoboys e não dos metalúrgicos. Era, realmente, muito difícil encontrar o personagem do motoboy através de metalúrgicos que não perderam seus empregos nas

indústrias. A partir de então, comecei a trabalhar com a hipótese de que para um rapaz de família de origem operária decidir ser motoboy, seria muito provável que o vínculo do patriarca com a indústria fosse rompido em algum momento nas ondas de demissão em massa que a categoria sofreu nas últimas décadas. Desta forma, decidi focar a pesquisa de campo no universo dos motoboys da região do ABC.

8.4 A BUSCA POR MOTOBOYS DO ABC

Comecei a imaginar o seguinte personagem social: um rapaz na faixa dos 30 anos de idade, cuja família, de baixa renda, plantou raízes no ABC paulista durante os anos de 1970, quando as indústrias ofereciam enorme quantidade de vagas²¹⁶ de emprego para uma mão de obra sem escolaridade. Nas ondas de desempregos ocasionadas pela reestruturação produtiva do setor nos anos de 1990, o pai do rapaz perde o emprego na indústria e, depois de passar anos sem conseguir uma reinserção no setor, acaba sendo obrigado a trabalhar em empregos informais, sem carteira assinada e com remuneração incerta e inconstante,²¹⁷ como aconteceu com alguns dos personagens do filme *Peões*. O rapaz cresce em um ambiente familiar de instabilidade econômica, que não pode esperar que ele estude até os 20 e poucos anos para terminar a faculdade. Como os personagens de *Motoboys*, *vida loca* e *Na garupa de Deus*, é natural que já na adolescência ele tenha de começar a trabalhar para ajudar no sustento da casa, pois é assim que os irmãos mais velhos fazem e pior se o rapaz é o primogênito da casa, situação comum entre os vizinhos e amigos. A partir dessa idade, sua prioridade passa a ser ter um salário e não o estudo, pois este último oferece uma promessa muito longínqua de compensação. Diante desse panorama social, o trabalho de motoboy é uma possibilidade viável de emprego²¹⁸ com remuneração atraente em relação às outras ofertas de emprego para alguém com pouco estudo como este rapaz.

Aplicando o conceito de *concepção artística* que defendo para documentários, essa descrição é uma criação ficcional que serviu apenas de ponto de partida da minha busca por motoboys do ABC, que foram deserdados da sociedade industrial. Para que este método criativo livre, porém consciente, de investigação documental, tivesse lastro

²¹⁶ TOMIZAKI. *Op. cit.*, 2007, p. 62

²¹⁷ CABANES. *Op. cit.*, p. 425.

²¹⁸ SILVA. *Op. cit.*, p. 59.

em uma realidade documentada por terceiros, a construção do personagem genérico foi inspirada na bibliografia pesquisada deste doutorado. Eu estava não só preparado para não encontrar exatamente este personagem, como ambicionava encontrar algo que me surpreendesse, pois as minhas descobertas poderiam, um dia, transformar-se nas surpresas do público ao assistir o documentário.

Nesta busca pelo personagem, eu precisava descobrir um local do ABC que fosse frequentado por motoboys da região. Descobri a existência do Sindicato dos Motoboys da região do ABC (Sindimoto ABC), localizado a poucas quadras da Avenida Santos Dumont da cidade de Santo André. Lá comecei o contato com a instituição por meio de Márcio Marinho, que, em 2012, era membro da diretoria do sindicato. Ao longo dos anos de 2012 e 2013, fiz doze visitas à sede do sindicato. A cada uma delas, eu dedicava um período do dia, principalmente as manhãs, à espera de motoboys que passassem no local. O local é muito frequentado por motoboys da região que lá procuram desde auxílio jurídico do sindicato, passando por muitos processos de homologação de carteiras de trabalho, chegando até cortes de cabelos que a entidade oferece aos sindicalizados. Por sinal, foi na pequena sala de barbearia, localizada no jardim dos fundos do sindicato, que gravei a maior parte das entrevistas. As entrevistas não eram agendadas, elas foram sendo gravadas de acordo com a disponibilidade da frequência espontânea do lugar.

Tanto Marcio como Sandro, outro membro da diretoria do sindicato, sempre me apresentavam aos motoboys que apareciam na sede da entidade, explicando que eu estava fazendo uma pesquisa para a USP e perguntavam se eles podiam conceder alguns minutos para depoimentos. Essa atenciosa ajuda dos dois sindicalistas foi fundamental para a criação de um clima de confiança entre o entrevistador e os motociclistas. Além dos depoimentos, todos os motoboys deixaram seus contatos telefônicos para futuras gravações em vídeo do documentário. Para os dias de pouco movimento no sindicato, eu aproveitava para fazer entrevistas com os próprios sindicalistas que também eram motoboys. Ao todo, pude coletar depoimentos (onde só foi gravado o áudio) com, por volta de, 25 motoboys da região. Desse grupo, tive a oportunidade de obter contato com personagens que não só tornaram concretas várias das características que eu tinha imaginado para o personagem, como pude descobrir, como eu desejava, uma realidade muito rica e complexa do universo dos motoboys da região do ABC paulista.

Abaixo, farei breves descrições das entrevistas que trouxeram relatos de experiências de vida que demonstraram maior potencial de interesse como personagens para o documentário.

Márcio Marinho, 29 anos

Na época membro da diretoria do sindicato, Márcio foi um colaborador importante para esta pesquisa. Foi com ele que tive o primeiro contato com o sindicato e a quem inicialmente apresentei a proposta da pesquisa. Na primeira entrevista, perguntei questões mais gerais sobre a categoria na região.

Carlos comentou que os números não são precisos, pois muitos motoboys continuam na informalidade, sem registro de carteira, mas ele calculou que por volta de 50.000 motoboys trabalham na região do ABCD (incluindo Diadema), enquanto na cidade de São Paulo atuam 220.000 profissionais da moto. Reproduzo abaixo o momento em que coloco em questão a relação familiar entre pais metalúrgicos e filhos motoboys. Como era o começo da entrevista arrisquei ser ainda mais específico, perguntando sobre pais não só metalúrgicos, como também da indústria automobilística, tão forte naquela região.

Márcio Marinho: *Ah, assim, vou ser sincero, você me pegou meio de calça curta, eu mesmo não tenho conhecimento de alguém que possa te ajudar nessa questão, na história de “ah, meu pai trabalhou na GM, ou sei lá”, não sei te dizer, cara, não conheço. Porque, infelizmente, o perfil do motociclista e do... É uma pessoa que assim, às vezes não teve nem muito estudo, certo?! Tanto é que pra ser motoboy, o que precisa?*

Ter a carteira de habilitação.

Márcio Marinho: *E uma moto! É diferente no caso de uma profissão igual à do senhor, que é professor, o senhor estudou, fez uma faculdade, está fazendo uma pós... Fez pós na realidade, e está se formando em doutorado, que é depois da pós, não é isso?*

É, tem mestrado depois doutorado...

Márcio Marinho: *Mestrado, doutorado! Então o senhor está bem além. Se o senhor for procurar algum emprego na área, eles vão exigir todos esses estudos que o senhor passou...*

Sim, sim

Márcio Marinho: *E pro motoboy não. Simplesmente a entrevista do motoboy é “você tem a moto? Bacana! Tem a capa de chuva? Tenho. Você sabe ir na Paulista? Sei. Sabe ir na marginal? Sei. Tá contratado!”*

Depois desse primeiro contato, Márcio colaborou intensamente na pesquisa, sempre apresentando-me a vários motoboys que compareciam ao sindicato, o que ajudou muito no clima de confiança que surgiu em muitas das entrevistas. Felizmente, à medida que as entrevistas eram feitas, pude perceber que a conexão entre a indústria metalúrgica, incluindo as montadoras automobilísticas, e os motoboys era mais comum do que o primeiro depoimento levou a crer.

Cláudio, 39 anos

Paulistano de nascimento e de família pernambucana, Cláudio contou que foi para Santo André aos 4 anos de idade, quando os pais e tios conseguiram empregos como metalúrgicos da Alcan Alumínio. Apesar de pertencer a uma família que teve envolvimento com a metalurgia, muitos familiares já morreram ou saíram do setor. Cláudio tem uma visão pessimista do mesmo e argumenta que os tempos de oferta farta de emprego nas indústrias já fazer parte de uma memória distante:

“(...) nos anos 60 a Volks tinha quantos mil funcionários? Eu não sei em números, mas vamos dar um chute que ela tinha 60 mil. Eu vejo história de pessoas mais velhas que você passava na frente da Pirelli, da Volks e o cara te caçava com um laço, assim, pra você pra você trabalhar. (...) O pessoal vinha do nordeste e era caçado pra trabalhar na metalúrgica, o cara chegava lá e aprendia. (...) outras metalúrgicas paralelas que tinham que alimentar as grandes empresas então era muito emprego, hoje não é mais. Se naquela época a Volks tinha 60.000 funcionários, hoje deve ter, sei lá, 20 mil. (...) existiam trabalhadores em Volks e Mercedes analfabetos até relativamente pouco tempo atrás. Hoje eu não sei como, depois de um tempo, acho que começou a filtrar”.

Cláudio não teve interesse em trabalhar na indústria metalúrgica, pois sua grande paixão é o trabalho profissional com serigrafia, que faz desde os 15 anos, além de ter uma banda de música e manter um podcast de rádio. Devido a essa inclinação artística, Cláudio achou que o trabalho de motoboy tinha uma maior maleabilidade de horários, podendo assim conjugar com suas atividades artísticas, além de garantir um sustento econômico que as outras atividades não são capazes de oferecer. Na época da entrevista, em 2012, o motoboy demonstrava certo arrependimento de não ter feito faculdade, ele gostaria de fazer sociologia, mas ponderou que sua esposa era formada

pelo curso de Rádio e TV da Universidade Metodista, mas nunca conseguiu emprego na profissão. Em outras palavras, o depoente deixou a entender que o diploma universitário não seria, necessariamente, garantia de melhor empregabilidade profissional.

Derval, 43 anos

Nascido e criado em Santo André, nos últimos anos Derval estava morando em São Bernardo. A mãe era doméstica, e o pai chegou a ser metalúrgico da Otis, empresa especializada em elevadores. Derval trabalhou em empresa de transporte de valores e segurança, mas não na indústria metalúrgica. O motoboy tinha quase vinte anos de profissão e justificava sua escolha da seguinte forma: *“Sempre tive um sonho de Fórmula 1, adoro e o único jeito que eu cheguei mais perto da Fórmula 1, o barulho, foi colocando o capacete, foi através da moto.”*

Luís Fernando, 51 anos

Dono de uma banca de jornal em Santo André, que cuida junto com o pai aposentado, divide o tempo com a atividade de motoboy. A experiência com motoentrega começa no ano de 1991 e, segundo o entrevistado, *“Naquela época não se falava nem em motoboy”* – ou seja era uma atividade que ainda não era chamada pelo nome em que hoje é conhecida: *“Não conseguia arrumar emprego, a idade – na época 30 anos você era considerado velho - hoje ainda com 30 anos você tá conseguindo”*. Pouco tempo antes, Luis Fernando tinha abandonado o trabalho como metalúrgico na Autolatina, conglomerado que unia duas grandes montadoras automobilísticas, Ford e Volkswagen. O depoente não foi muito claro em relação aos motivos que o fizeram sair do trabalho. Perguntado se tinha problemas com os chefes, Luis respondeu: *“Não, não tive, trabalhava bem, graças a Deus tinha amizade com a chefia, entendeu?”* O período de permanência na montadora foi curto, apenas um ano e meio e, antes disso, Luís trabalhou como mecânico, sem carteira assinada, em pequenas oficinas de manutenção de veículos. Segundo o depoente, seu pai não era metalúrgico.

Apesar dessas questões, Luís é um personagem interessante, pois ela já com uma certa idade, abandona a profissão de metalúrgico por motivos, aparentemente,

emocionais, em suas palavras: *“Tive um problema particular meu, não tive cabeça e pedi pra ir embora”*.

Por que Luís sai de um trabalho estável, sendo “amigo” do chefe, justamente em 1991, durante a forte recessão e o alto desemprego na época da presidência de Fernando Collor de Mello? A história por trás dessa decisão de Luís e as consequências são um rico testemunho do contexto social e econômico que tanto o Luis-metalúrgico como o Luís-motoboy estavam inseridos naquele momento:

“Daí comecei a procurar emprego, não arrumava; ia num lugar ‘ah, sua idade’, ia noutro lugar, ‘ah, o nível de estudo é um pouco baixo’, (...) Eu falei: ‘Quer saber, antes que meu dinheiro acabe, vou comprar uma motinha’, foi comprar uma motinha que eu arrumei o serviço de motoboy. Fiz uma entrevista, o que eles exigiam era uma moto boa, conhecimento de ruas – conhecimento de rua ninguém tem totalmente, você tem que andar com o ‘pai dos burros’, que é o guia. (...) E foi indo. Aí parei um tempo, arrumei um servicinho de motorista, tá enquadrado quase igual um motoboy, que você tá na rua do mesmo jeito, aí fui mandado embora, aí voltei pra rua de novo, aí fui fazer outra coisa, e tornei voltando pra rua, então foi indo, foi indo, essa brincadeira aí eu acho que eu devo ter bem uns dezoito anos de rua.

Trabalho com a hipótese de que Luis Fernando saiu da Autolatina justamente em um momento em que um profissional com nível de escolaridade mais baixa começa a ser substituído por metalúrgicos com melhores formações. A questão dele ser considerado “velho” aos 30 anos é um interessante testemunho da dificuldade de reinserção profissional para pessoas mais experientes naqueles longos períodos de taxas de desemprego altas que marcaram os anos de 1990.

“Em certo ponto, me arrependo. Por quê? Por ser um emprego bom, você tá registrado. Hoje se eu tivesse lá, mais de um ano ou dois, eu taria aposentado, entendeu? Mas, em outro plano, sei lá, eu não me arrependo, eu, sei lá, curti o que eu tinha que curtir, eu fiz o que eu tinha que fazer, eu rodei, eu não fiquei enfiado dentro de uma firma. (...) Eu trabalhava de, no máximo, segunda-feira depois do almoço, até sexta-feira depois do almoço. Depois disso, onde que eu tava? No Guarujá. Então eu curti a minha vida, entendeu? Coisa que numa empresa você não faz, ou você trabalha ou você trabalha”.

Luis preferiu ter uma vida menos controlada e mais hedonista, assumindo assim os riscos e desafios desta decisão. É interessante como muitos motoboys desta pesquisa que optaram abandonar seus trabalhos nas fábricas para trabalhar nas ruas insistem

muito em uma descrição que opõe o confinamento do trabalho de metalúrgico nas fábricas com a liberdade dos motoboys nas ruas. Quando foi feita a entrevista, Luis Fernando alternava suas jornadas de trabalho entre serviços, “bicos” em suas palavras, esporádicos de entregas como motoboy e o cuidar de sua banca de revistas, que ele possuía já há sete anos. Segundo o entrevistado, sua banca ficava em uma região de Santo André, onde moram muitos funcionários das grandes montadoras de veículos, o que proporciona um ponto estratégico de observação atual deste motoboy, cujo passado como metalúrgico parece tão perdido no tempo.

Luís: Onde eu tenho minha banca de jornal, a vila é Volkswagen, Ford e GM.

A sua banca fica no coração daquela região industrial?

Luís: Não, é aqui em Santo André, mas quem reside ali é funcionário Volkswagen, Ford e GM. Então hoje a gente sempre tá em contato, hoje eles têm uma remuneração de 3.500 reais, tem uns que chegam a quatro mil, outros a cinco, você entendeu? Então, quer dizer, quem ganha isso? É a coisa mais difícil. (...) E hoje tem a parte robótica, então tem o operador do robô, tem muita gente que tá fora, se você não se especializar, tá fora.

Dessa forma, a combinação da memória do que Luís viveu na indústria há mais de vinte anos com o que ele tem observado nos últimos tempos dos clientes de banca é uma notável oportunidade de promover uma reflexão sobre as mudanças na profissão de metalúrgicos. Caso esse personagem seja, efetivamente, abordado no documentário inédito deste projeto, procurarei, por meio da montagem, evidenciar o conflito entre as diferentes realidades, opondo o plano da memória pessoal de Luis Fernando, através do áudio de seus depoimentos, com imagens da realidade atual de um dos seus clientes.

Carlos Eduardo, 38 anos

Carlos Eduardo já tinha vinte anos de profissão. Dessa forma, assim que atingiu a maioridade, tirou carteira de motociclista e começou a trabalhar como motoboy. Segundo o personagem, 90% de sua carreira foi com carteira assinada, algo que ele admite não ser muito comum entre os seus colegas. Este é um personagem cujo pai não só trabalhou como metalúrgico, como era empregado da Villares nos anos de 1970. Foi, justamente, a mesma época e empresa onde Lula foi metalúrgico.

Seu pai conheceu o Lula?

Carlos: *Conheceu. Entrou na mesma época, né? Eles foram... O Lula foi torneiro mecânico, meu pai era funileiro de prensa, o que mandava as formas pra eles. Conheceu, chegou a conhecer. Quando o Lula se acidentou e saiu da Villares e trouxe o sindicato, na época, foi pouco tempo depois, meu pai saiu da Villares e foi trabalhar com caminhão. Então aí já não teve mais muito acordo, mais muito convívio, mas conheceu sim.*

E por que seu pai saiu?

Carlos: *Eu acho que pelo prazer de sair, de trabalhar fora de uma empresa fechada, do mesmo jeito que eu não tenho, sabe, paciência de trabalhar numa empresa fechada. Acho que foi mais por isso.*

Entendi, entendi.

Carlos: *A questão da liberdade em si. Você trabalhar numa empresa fechada você tem muita regra de horários, não que na rua você não tem, você tem suas regras, seus horários; mas é totalmente diferente. Hoje, dentro de uma empresa, você vê as mesmas caras, os mesmos rostos. E na rua não, você tem as regras, tem os horários, mas você tá sempre com gente diferente, todos os dias nunca é igual. É raro. Por mais que você tenha um contrato, que, igual eu, trabalho geralmente pra contrato, já trabalhei muito esporadicamente pra serviços diferentes, mas por mais que você tenha um contrato hoje, você fala com uma pessoa amanhã você já vai estar falando com outra pessoa. Então é, sabe, coisas diferentes.*

Como em outros personagens, a questão da liberdade das ruas é valorizada, em detrimento do confinamento proporcionado pela rotina fabril. No caso de Carlos chama a atenção o fato de essa recusa pelo universo metalúrgico ter passado de pai para filho. Carlos não chegou a trabalhar na metalurgia, mas se formou em um curso técnico em eletricidade, o que poderia proporcionar-lhe oportunidades na indústria. Questionado sobre a questão, deu a entender que acabou não se interessando, pois estava satisfeito com o retorno que tinha como motoboy. Em suas palavras: “*Tudo o que eu construí foi em cima de uma moto, o sustento dos meus filhos, tudo o que eu consegui ter até hoje foi em cima de uma moto*”. Interessado no personagem do pai, perguntei o que ele fazia atualmente. O entrevistado revelou que o pai morreu muitos anos atrás.

Economicamente falando, para seu pai foi mais vantajoso ser caminhoneiro do que metalúrgico?

Carlos: *É difícil dizer, né? Porque, assim, o ramo metalúrgico não é um ramo muito bom, já foi melhor. Hoje em dia com as terceirizações das empresas por aí caiu muito o salário dos metalúrgicos, mas, acredito que na época não seria muito vantajoso. Mas eu acredito que pela liberdade que ele teve, de escolha e opção de vida que ele preferiu pra ele, foi bom, apesar de ele ter falecido, mas eu acho que faleceu fazendo uma coisa que gostava.*

Ele faleceu trabalhando?

Carlos: Não, ele teve um enfarte. Ele faleceu novo, com 51 anos. Um dia dormiu e não acordou mais. Eu acredito que pelo menos ele foi feliz, ele fez uma coisa que ele queria, não adiantava ele estar dentro de uma empresa, ganhando bem, e não tá feliz com o que ele tivesse fazendo. É igual hoje, igual eu te falo, eu sou técnico em eletricidade, formado, trabalhei na área também, mas não era uma coisa que eu gostava. Então, eu prezo muito mais a qualidade de vida que eu tenho do que tá ganhando, vai, duas vezes mais num ramo de eletricidade - que é um ramo muito bom – mas não tá contente, não tá feliz, tá fazendo uma coisa que eu não gostaria.

Adriano Alexandre, 29 anos

Este personagem, em um primeiro momento, pareceu ser um entrevistado que proporcionaria muitas histórias pessoais para o documentário. Educado, mas um pouco lacônico, o motoboy não sabia responder de imediato a muitas perguntas que eu insistia em fazer sobre o pai. Por outro lado, é justamente as lacunas que ele deixa nas respostas fazem de Adriano um personagem tão interessante. Propositamente, vou reproduzir aqui um pouco das dificuldades que eu tive para conseguir, através da entrevista, informações mais completas sobre o seu pai. Será possível perceber uma certa insistência minha nas perguntas.

Qual era a profissão do seu pai?

Adriano: O meu pai, ele mexia com metalúrgica.

Onde ele trabalhava?

Adriano: Ele trabalhava numa metalúrgica que tinha ali no Rudge ali, no Rudge Ramos.

Você se lembra o nome?

Adriano: Eu não me lembro o nome.

E o que se produzia nessa fábrica?

Adriano: Era uma armação lá de uma peça lá que eu também não sei te dizer o nome também, viu, meu amigo.

Mas essa peça era usada no que? Não precisa...

Adriano: Era usada numa máquina lá, uma máquina lá, que eu não sei também te explicar isso aí.

Entendi. Você não se lembra se era eletrodoméstico, carro...?

Adriano: Era coisas de, eram máquinas de empresa.

De indústria?

Adriano: Indústria, é.

Então a empresa que ele trabalhava fazia peças pra máquinas industriais.

Adriano: *É.*

E você pensou em ser metalúrgico como seu pai?

Adriano: *Não, nunca passou na cabeça.*

Por que?

Adriano: *Ah, não era o meu hobby.*

Se em um documentário fosse só mostrado apenas esse momento da entrevista, tal obra empurraria a imagem de Adriano para os mesmos estereótipos a que os motoboys são tão submetidos tanto pela sociedade como pelo audiovisual. O pouco que o personagem se lembra do próprio pai poderia ser visto como descaso à figura paterna. A escolha do entrevistado pela palavra *hobby*, que pode ser traduzido como ocupação em momentos de lazer, em vez de “profissão” ou “trabalho”, poderia dar a impressão de uma pessoa que não leva muito a sério tanto o ofício que deixou de escolher (ser metalúrgico), como levar o público do documentário a questionar a legitimidade de sua escolha: “Então ele preferiu o *hobby* de ser motoboy?”

Faço aqui uma reflexão sobre a responsabilidade do documentarista nos fragmentos do mundo real que são escolhidos da vida de outras pessoas. Muitas das minhas observações sobre algumas das obras estudadas neste doutorado são resultado, justamente, da busca pela consciência do grande desafio ético que os realizadores enfrentam ao reduzir, sintetizar o real às dimensões dos discursos audiovisuais. No caso de Adriano, por trás das lacunas de sua memória paternal está uma história de tragédia social. Seu pai morreu quando o personagem tinha apenas 2 anos de vida. O motoboy não entregou essas informações de início, tive de assumir uma postura mais incisiva como entrevistador.

As respostas de Adriano tendiam a ser monossilábicas. No momento que reproduzo abaixo, depois de o entrevistado ter dito que nunca tinha pensado em ser metalúrgico, insisti na questão. Eu queria saber um pouco mais das motivações que o fizeram ignorar tanto a profissão do pai. No momento das perguntas, fiquei pensando se não era um processo de negação à figura do pai. Propus a seguinte questão ao entrevistado, se ele acharia que sua vida poderia ser melhor ou pior se ele fosse metalúrgico ao invés de motoboy:

Adriano: *É então, pra ser metalúrgico ia ser bem melhor, né? Não ia passar perigo na rua aí, né?*

Mas, então, por que você não tentou?

Adriano: *Ah, não passou na cabeça não.*

Será que a remuneração do metalúrgico é melhor do que a do motoboy?

Adriano: *É, acho que sim, né? Não conheço, mas provavelmente sim. Desculpa perguntar, mas seu pai morreu por quê?*

Adriano: *De acidente.*

Acidente?

Adriano: *Acidente, de carro.*

Ele estava indo pro trabalho?

Adriano: *Não, tava a passeio mesmo.*

Vocês estavam juntos?

Adriano: *Não, graças a Deus não, graças a Deus não, senão não tinha sobrado ninguém.*

Você se lembra dele?

Adriano: *Pouquíssimo.*

Você só tinha dois anos, não é?

Adriano: *Pouquíssimo, só umas imagens, né, mas de fatos, juntos assim, não.*

E na sua família você tem outros, tem, sei lá, tios, primos, que trabalham como metalúrgicos?

Adriano: *Não.*

E motoboys?

Adriano: *Motoboys só um primo.*

E o que que a família acha da profissão de vocês?

Adriano: *Ah, minha mãe fica de cabelo em pé, né? Assim, hoje ela já não mora comigo, minha mãe agora ela mora lá na praia e ela fica de cabelo em pé, que é uma profissão de risco, né? Profissão de risco. Cada dia é uma aventura, cada dia, cada hora... É, não é fácil não.*

Adriano não é do tipo de entrevistado que entrega as informações logo nas primeiras perguntas. Em compensação, é um personagem interessante para este projeto por ser justamente um motoboy que tem, no pai, uma imagem perdida do metalúrgico. Ninguém na família seguiu esta profissão. Por que o pai chegou a trabalhar em um fábrica? Por que para o filho tal profissão parece algo tão distante?

Resgatar uma história familiar como a de Adriano pode ser um grande desafio para este projeto. Não bastaria apenas colocar a câmera em um tripé, fazer o personagem sentar em uma cadeira e gravar o depoimento. Suas respostas inicialmente curtas e evasivas fazem com que sejam necessárias outras estratégias de aproximação e conquista de confiança. Acompanhar aspectos de sua rotina, fazer com que comece a encarar o diálogo comigo não como uma entrevista com perguntas a ser respondidas, mas sim uma conversa, um diálogo de mão dupla, quebrando assim os papéis rígidos de quem deve fazer as perguntas e de quem deve respondê-las. Só dessa forma será possível resgatar do esquecimento a história desse metalúrgico que foi seu pai e aprofundar no retrato do filho motoboy. É importante salientar que essa história trágica de família foi levantada na entrevista após minha insistência nas perguntas. Adriano

em nenhum momento se colocou no papel de vítima, de injustiçado pelas circunstâncias familiares e sociais. Suas respostas econômicas revelam uma pessoa que enfrenta resignadamente a realidade dura que ele conhece e, para o mesmo, não adianta pensar no que existe fora desta realidade.

Como e por que você começou na sua profissão de motoboy?

Adriano: *Pra falar a verdade, foi a única opção que eu tive, porque, como eu não fui pra escola, eu parei na escola, eu não tive outro tipo de oportunidade, aí eu comprei uma moto e comecei a trabalhar de moto.*

Você parou em que ano da escola?

Adriano: *Eu parei na sexta série.*

E por que você teve que parar? Faltava dinheiro e precisou trabalhar?

Adriano: *É, eu precisava correr pra mim ajudar a minha família, que eu venho de uma família pobre e tem que se virar.*

Como impor estereótipos do “motoboy inconsequente” ou do “trabalhador explorado e alienado” para um personagem com uma trajetória tão dura como a de Adriano? Da mesma forma, como tratá-lo como “vítima social”, se o mesmo não reivindica este papel a si mesmo? Faço destas questões uma provocação não só a mim mesmo como documentarista, mas também ao grupo social do qual eu faço parte, onde é comum começar a trabalhar somente depois de estar cursando uma universidade, onde é normal ter apoio familiar para os estudos, onde é natural sonhar com um projeto de vida e escolher esta ou aquela profissão. Tipificar um personagem como Adriano estabelecendo para ele um rótulo social não ajudará a traduzi-lo em sua complexa dimensão humana.

Carlos Eduardo Tavares, 34 anos

Carlos Eduardo também era membro da diretoria do sindicato e acabou se revelando um dos entrevistados mais bem articulados, prestes a se formar no curso de Direito em uma universidade da região. Ambicioso politicamente, o entrevistado demonstrou grande interesse em assistir *Linha de montagem* quando comentei sobre a filmografia de meu estudo. Carlos começou a carreira ainda menor de idade, entregando pizzas. Trabalhou por mais de nove anos como entregador de jornal e continuou como entregador de pizza nos finais de semana.

E você trabalhava com carteira assinada?

Carlos Eduardo: Em todo esse percurso meu, como motofrentista, eu tenho apenas 6 meses de registro, porque, de fato, sempre fomos uma categoria muito informal, né? Depois de 2009 que vem mudando a nossa realidade, que foi quando foi feita a propositura da lei 12009 e sancionada pelo antigo Presidente Lula, como reconhecimento da nossa profissão. Então aí vem mudando um pouco esse quadro.

O pai, já falecido, nunca trabalhou em uma indústria, trabalhando na área do comércio como autônomo. Por outro lado, o próprio sindicalista trabalhou como metalúrgico, passando por várias empresas.

Carlos Eduardo: (...) eu sempre tive paixão, uma vontade louca de trabalhar numa multinacional, então eu trabalhei na GM.

Ah, você trabalhou na GM?

Carlos Eduardo: Trabalhei dentro da GM, trabalhei no terceiro piso, lá na calafetação.

Como foi essa experiência? Quantos anos você tinha?

Carlos Eduardo: Ah, isso aconteceu mais ou menos 8 anos atrás. Então eu trabalhava na rua, como motoboy e consegui entrar, mais específico na área de vendas até, mas usava moto, sempre usei a moto pra tudo, pra visitar cliente, pra fazer todo o trabalho. E num dado momento eu consegui, mandei currículo (para a GM), consegui entrar e fui trabalhar numa área boa, tinha uma boa remuneração, tudo. Mas o que me fez me desligar de lá, por livre e espontânea vontade, foi o fato da prisão. Eu creio que hoje eu não consigo ficar preso, acho que toda vida sempre trabalhei livre, então eu não consigo ficar... Já trabalhei em boas empresas aqui da região, né, já trabalhei na Rhodia Têxtil também, trabalhei na Rhodia Têxtil, trabalhei na GM, então, trabalhei na antiga Confab, que hoje tá em Pindamonhangaba. Na GM eu fiquei quase quatro anos, e aí eu me desliguei.

Você disse que é formado em Direito, não é?

Carlos Eduardo: Não, ainda não.

Está estudando, então?

Carlos: Neste ano eu me formo. (2012)

Qual é o tema do seu TCC?

Carlos Eduardo: O meu TCC é no aspecto constitucional, no aspecto constitucional do movimento sindical, né, das décadas de 80, 90, né, na região do ABC.

E quando você estava na GM, você já tinha o segundo grau completo?

Carlos Eduardo: Já tinha.

Era pré-requisito pra trabalhar lá?

Carlos Eduardo: Era, era, tinha que ter o segundo grau completo. Agora, eu tive... Eu fiz o primeiro grau, segundo grau técnico em processamento de dados... Eu sempre estudei, minha vida eu sempre estudei, sempre gostei muito de aprender, eu tenho mais ou menos em torno de 25 a 28

cursos profissionalizantes. Conforme a empresa que eu trabalhava ou aquilo que eu me interessava, eu gostava de aprender um pouco, daí fazia cursos, né? Não tinha condições de fazer faculdade, e faculdade num momento passado era um pouquinho diferenciado, né, sobre custeio e tudo. Hoje tem uma certa facilidade, hoje não faz quem não quer, hoje, eu entendo assim. (...) Quando eu iniciei a faculdade não iniciei porque eu estava cansado da profissão, não foi por isso. Sempre gostei e gosto e atuo e ando de moto, pra mim é um prazer andar de moto e trabalhando, sendo, você usando a moto pra ser remunerado então, melhor ainda, o prazer dobra. Mas quando eu iniciei a faculdade foi mais pelo interesse mesmo de conhecer – eu sempre gostei de estudar – então pra conhecer o nosso regramento jurídico, nossas licitações, entender o trâmite, como que ela funciona, como que as casas de lei, câmara, municipal, estadual, a legislação, a assembleia legislativa. Então todo esse interesse pelo nosso regramento jurídico, dentro da administração pública. Então eu sempre fui muito curioso nesse sentido, eu sou muito curioso, eu vejo uma coisa já vou, pesquiso, quero saber, quero fuçar. Então eu gosto muito disso aí, e eu acho que aprender nunca é demais. Pode te tirar tudo, mas o conhecimento você leva pelo resto da vida.

Marco Aurélio, 46 anos

De todos os entrevistados nesta pesquisa, Marco Aurélio foi um dos exemplos mais expressivos que une uma história familiar e pessoal metalúrgica e uma realidade presente de motoboy. Até o final dos anos de 1970, o pai foi metalúrgico, tendo larga experiência na indústria automobilística, em empresas como GM, Ford e Karmann-Ghia:

“Ele era eletricitista e enrolador de motores elétricos. (...) A profissão dele era muito procurada, não tinha muita gente nessa área. Ele vivia uma época boa, por quê? Ele tava trabalhando, vamos supor, na GM, a Ford mandava uma proposta pra ele pra pagar muito mais. Então na época, ele aceitava a proposta e ia pra outra, trabalhava em várias empresas por causa disso. Era muito bom aquele tempo”.

Marco também foi metalúrgico, até 1987, quando foi demitido, na Metal Leve de São Bernardo, onde eram produzidas peças automotivas como pistão e buzina. Após a demissão, ele montou a própria oficina mecânica, onde também realizava trabalhos de funilaria de carros. Mas, segundo o entrevistado, o Plano Verão do governo Sarney, fez com que seu negócio entrasse em falência.

“E ficou muito tempo sem serviço, sem entrar serviço. Não dava pra sobreviver não. Então, peguei o jornal nessa época, tava uma crise terrível nas montadoras e nas de autopeças porque vai fazendo efeito dominó, parou as montadoras, parou tudo. Na época, eu procurava muito emprego em jornal, folheava lá e era só “precisa de motociclista, precisa de motociclista, precisa de motociclista”, isso aí em 87 e foi quando eu entrei no ramo, 1987”.

De todos os entrevistados, Marco Aurélio foi um dos mais interessantes. Como nos outros casos, sua entrevista não foi previamente combinada. Ele se encontrava na sede do sindicato para fazer um processo de homologação. Enquanto entrevistava outro motociclista, eu, discretamente, fiquei observando aquela figura soturna que esperava ser atendido pelos funcionários do sindicato. Achei que se tratava de uma pessoa fechada de pouca conversa, impressão que foi logo desmentida no começo da entrevista, sendo um depoente muito gentil e franco. Percebi que Marco Aurélio é uma pessoa sofrida, o pai morreu com 44 anos em 1979, quando Marco tinha apenas 13 anos. No ano seguinte, Marco começa a trabalhar na Metal Leve.

Antigamente se empregava muita gente menor de idade?

Marco Aurélio: *Antigamente com 14 anos você já tava aí na batalha. E você parou os estudos quando começou a trabalhar?*

Marco Aurélio: *Eu parei, eu parei meus estudos em função do trabalho, porque na época não tinha a facilidade que tem hoje. Na época fazia três turnos, então ficava complicado pra estudar, ou você estudava ou você trabalhava.*

Três turnos? Jornada de 18 horas?

Marco Aurélio: *Três turnos... A maioria das indústrias são três turnos, então é das 6 da manhã às 14h, das 14h às 22h e das 22h às 6h, então você trabalha num sistema de revezamento.*

Ah, entendi. Você fazia um plantão e depois tinha uma folga.

Marco Aurélio: *Isso, cada 15 dias você muda o horário, ou 30 dias você muda o horário, depende de como tá a empresa é a cada 15.*

Entendi, então quer dizer que você tinha que ter a disponibilidade completa.

Marco Aurélio: *Isso, aí fui obrigado a parar de estudar. Você chegou a estudar até que série?*

Marco Aurélio: *Até a sétima série.*

Pensou em voltar depois disso?

Marco Aurélio: *Pensar a gente pensa, o problema é que depois vem família e você tem que ralar pra sustentar a família.*

Hoje, depois de 25 cinco anos como motoboy, seu passado como metalúrgico é uma imagem distante. Marco Aurélio é um exemplo de brava resistência aos descaminhos econômicos de nosso país.

Você tem filhos?

Marco Aurélio: *Dois filhos.*

Qual a idade deles?

Marco Aurélio: *Tem uma menina de 22 anos, tem um menino que fez 21 agora, esse mês.*

E eles estudam, trabalham?

Marco Aurélio: *A menina tá fazendo faculdade, na Metodista, de administração, e o menino tem um curso técnico em mecatrônica, já tá trabalhando também, graças a Deus.*

Está trabalhando na área?

Marco Aurélio: *Na área. (...) É, eu procuro dar pra eles o que eu não tive, (...) eu procuro dar esse suporte pra eles, pra isso eu tenho que me matar todo dia trabalhando, mas, e graças a Deus deu certo, meu investimento deu certo.*

8.5 MOTOLÚRGICOS – A DESCOBERTA DE UM NOVO PERSONAGEM SOCIAL

Por meio da busca pelo personagem da minha *concepção artística* de um “motoboy filho de metalúrgico”, acabei descobrindo outro personagem social, muito mais rico e complexo do que poderia ter imaginado, antes de fazer a pesquisa de campo no Sindicato dos Motoboys em Santo André. Trata-se de um personagem social que até agora não foi retratado pelo documentário ou pela ficção audiovisual, demonstrando mais uma vez a importância do processo de descoberta em um trabalho desta natureza.

Para definir o novo personagem cinematográfico, criei um termo que, para mim, ajudou a descrevê-lo de forma sintética: o *motolúrgico*.

Motolúrgicos são motoboys que tiveram na história pessoal um vínculo perdido, porém efetivo, com o universo metalúrgico. Entender os diferentes motivos que levaram cada um destes personagens a perder o elo ajudará a ter uma visão mais ampla das transformações culturais, econômicas e sociais do principal polo industrial e urbano brasileiro, que envolve a cidade de São Paulo e a região do ABC paulista.

Como eu passei a usar esta nova definição para o grupo social que descobri durante o processo criativo do doutorado, o documentário inédito, que eu finalizarei depois deste estudo, terá o título de *Motolúrgicos*.

Ao começar o contanto com a realidade dos motoboys da região do ABC, percebi que a minha *concepção artística* criava uma separação muito estanque entre os personagens do metalúrgico (o pai) e do motoboy (filho). Descobri que tanto o metalúrgico como o motoboy poderiam coexistir na história de vida de uma mesma pessoa. E foram vários os exemplos constatados por mim desta miscigenação das duas profissões em um mesmo indivíduo, que eu comecei a chamá-lo de *motolúrgico*.

Trabalhar com o conceito de *metáporo*, com o motivador estímulo intelectual e artístico da prof^a. Marília Franco, foi fundamental para o amadurecimento deste processo criativo de pesquisa investigativa para documentário. Procurei um equilíbrio entre a busca e a descoberta, entre o começar uma trajetória e mudá-la durante e o percurso à medida que a realidade se demonstrou maior do que a imagem que eu tinha inicialmente concebido. Para descrever concretamente este processo, posso dizer que eu comecei procurando metalúrgicos que tinham motoboys como filhos, depois procurei motoboys que tinham pais metalúrgico, para finalmente descobrir um personagem completamente novo para o cinema: o *motolúrgico*.

Para a primeira concepção de personagem, primeiro desejei encontrar a figura do metalúrgico, pai de motoboy, que teria participado dos movimentos grevistas que aconteceram na região no final dos anos de 1970. Passaram-se mais de trinta e cinco anos e percebi que é difícil encontrar estes personagens vivos. Através dos motoboys do ABC, a grande maioria dos seus pais, que vivenciaram aquela época já eram falecidos.

Ao procurar os motoboys filhos de metalúrgicos, a figura do motociclista deixa de ser secundária e começa a assumir papel de protagonismo na pesquisa. Mas, ao encontrar alguns destes personagens, através dos motoboys da região do ABC, começo a perceber que muitos deles não só são filhos de metalúrgicos, como os próprios também trabalharam na indústria metalúrgica e é neste momento que descubro os *motolúrgicos*. A descoberta deste novo personagem deflagrou o começo do processo de minha resposta artística à realidade que eu me aproximei e comecei a conhecer. O final deste processo será quando compartilharei esta descoberta com o público no momento em que o documentário concluído estiver sendo exibido.

Durante a pesquisa, encontrei tanto *motolúrgicos* na faixa dos vinte anos, como descobri muitos destes personagens já se aproximando da meia idade. Desta forma, eu percebi que eu posso conjugar no documentário não só os pontos de vistas de diferentes gerações, pais e filhos, mas também explorar experiências individuais extremamente ricas, com personagens que atuaram tanto nas fábricas como nas ruas.

O principal objetivo do documentário *Motolúrgicos* é discutir como os Motoboys do ABC paulista dialogam com o histórico de lutas operárias da mesma região. Quero discutir as razões que levaram estes motociclistas perderem a condição de operários, se foram por razões externas (demissão e o consequente desemprego), ou por razões pessoais, como é o caso de motoboys que abandonaram as fábricas pelas ruas, por falta de perspectivas profissionais e econômicas na profissão de metalúrgico.

A produção do documentário já teve seu início dentro do processo deste projeto acadêmico de pesquisa. Personagens que protagonizarão este documentário já foram descobertos e um pouco de suas histórias foram contadas neste texto.

O próximo passo deste projeto será feito durante o intervalo entre a entrega do doutorado, a sua defesa e revisão. Formatarei este texto como, efetivamente, um projeto audiovisual para participar de editais e concursos de fomento à produção cinematográfica, ao mesmo tempo que registrarei o projeto na Biblioteca Nacional, com o mesmo título que terá o longa-metragem: *Motolúrgicos*.

Dessa forma, este doutorado é o meio de um processo criativo que não será encerrado com a defesa acadêmica na banca para a obtenção do título de doutor. Viabilizar, economicamente, a produção das gravações em vídeo, sua edição e finalização como longa-metragem audiovisual será uma demonstração que a reflexão, aqui trabalhada, não se acabou quando o rito acadêmico se encerrou.

Esta obra audiovisual original terá, como um dos principais objetivos, acrescentar questões importantes sobre a discussão do processo de transformações, para bem e para o mal, das relações trabalhistas brasileiras não contempladas pelo *corpus* de filmes estudados, seja por limitações históricas (principalmente nos filmes que foram feitos mais de trinta anos atrás), seja por limitações do discurso ideológico. Ao propor a união da admirada trajetória dos metalúrgicos com a dos marginalizados motoboys, acredito que *Motolúrgicos* proporrá um revelador olhar sobre a sociedade brasileira contemporânea, em suas contradições, progressos, retrocessos ou desvios de rotas.

A concepção artística da estética do documentário ainda está em processo de estudo, pois dependerá muito dos recursos de produção que serão conseguidos. O que posso adiantar aqui, sobre este ponto, é que com a grande oferta de câmeras portáteis, com imagens de alta resolução, *Motolúrgicos* poderá radicalizar as possibilidades de transportar o olhar da câmera pelas motos e ou por outros veículos em movimento. Para este momento do processo, as gravações de imagens, o grande desafio será desenvolver uma estética que explore as novas possibilidades que as tecnologias de última geração oferecem, sem que as mesmas façam de refém o estilo visual do filme. A mobilidade da câmera, neste projeto, não estará a serviço somente de trazer para o espectador o prazer de sentir o intenso deslocamento das motos, sem os riscos assumidos pelos motociclistas. Como a câmera pode revelar, traduzir, dando novos sentidos para este olhar em intenso movimento? Quais aspectos de comportamento da sociedade podem ser entendidos visualmente através dos movimentos do trânsito de São Paulo?

Para esta estética visual, o conceito de *Kino Glaz*, ou Cinema Olho, do cineasta soviético Dziga Vertov, será muito importante. Na visão vertoviana, o dispositivo cinematográfico usado para captar o real (pela câmera) e ordená-lo como discurso (a montagem) é uma forma privilegiada de entender como eventos distantes, da observação a olho nu, relacionam-se em profundas interações.

Segundo Vertov, “Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço”.²¹⁹

Em seu filme mais famoso, *Um homem com uma câmera*²²⁰ (1929), há vários exemplos desta filosofia cinematográfica. Vê-se uma mulher colocando o reboco de um muro em construção, na imagem seguinte contempla-se o rosto de outra sendo maquiada. Os gestos frenéticos de empacotadoras de maços de cigarros são seguidos por telefonistas fazendo diferentes conexões de linhas telefônicas. Para Vertov estes eventos não são isolados entre si, todos fazem parte de uma cadeia de eventos interligados, em uma complexa malha de relações entre as mais diferentes atividades humanas em uma sociedade. *Motolúrgicos* mostrará que o movimento das ruas de São

²¹⁹ VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três em 10-4-1923*. In XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 253.

²²⁰ UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Fotografia: Mikhail Kaufman [S.l.]: Continental, 1929. 1 DVD (68 min), NTSC, B&W. Título original: CHELOVEK s kino-apartorn.

Paulo está intrinsecamente conectado com os movimentos que acontecem dentro das fábricas e vice e versa.

Narrativamente, a montagem de *Motolúrgicos* trabalhará com a oposição do plano da memória, contida nas vozes dos depoimentos em relação às imagens atuais captadas pelas câmeras do filme. Assim como Claude Lanzmann fez em *Shoah*²²¹ (1985), nenhuma imagem de arquivo será usada no documentário inédito. Esta opção radical tem o intuito de investigar o quanto as palavras podem resgatar imagens do passado e como as mesmas entram em choque com as paisagens do presente. No documentário *Motolúrgicos* será possível ouvir a descrição de um dia de trabalho em uma fábrica que aconteceu há vinte anos, enquanto se veem as imagens do depoente hoje realizando nas ruas o seu trabalho de motoboy.

Um exemplo excepcional deste tipo de estética de narrativa cinematográfica pode ser encontrado no documentário *Sink or swim*²²² (1990) de Su Friedrich, em que, em vários momentos, o espectador ouve um texto de memórias íntimas e antigas da cineasta pela voz de uma criança, enquanto as imagens do filme parecem estar em outro espaço e no tempo presente. Desta forma, as imagens do presente são destituídas de seu caráter de registro objetivo através da contaminação da subjetividade das memórias que tomam formas pelas palavras.

8.6 DIÁLOGOS ENTRE OS DIFERENTES PERSONAGENS SOCIAIS EM OBRAS DE FICÇÃO

Entre os filmes de ficção estudados, poucos estabeleceram conexões entre o universo dos metalúrgicos e dos motociclistas. Em *Os anjos selvagens*, por exemplo, Blue convence, rapidamente, Loser a abandonar o emprego em uma fábrica no começo do filme (Figura 78).

²²¹ SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Fotografia: vários. [S.l.]: Bertz Filmes, 1985. 1 DVD (543 min), NTSC, Color. Título original: SHOAH.

²²² SINK or swim. Direção: Su Friedrich. Fotografia: Su Friedrich [S.l.]: Outcast Films, 1990. 1 DVD (48 min), NTSC, Color. Título original: SINK or swim.

Figura 78 – Fotograma de *Os Anjos selvagens*

Para Christie Milliken²²³, os motociclistas de filmes como *Sem destino* se assemelham aos heróis dos filmes de faroeste norte-americanos. Mas, em vez de buscar a restauração da justiça ou por vingança como os cowboys idealizados por Hollywood, os motociclistas dos filmes dos anos 1960 somente queriam vivenciar, na essência, a liberdade das estradas.

A mais bela reflexão sobre esta questão acontece em *O selvagem da motocicleta*²²⁴ (1983) de Francis Ford Coppola. Rusty James (Mat Dillon) é um jovem rebelde que fica à sombra do mito do irmão, conhecido como *the motorcycle boy* (Mickey Rouke). James não vê perspectivas na pequena cidade em que mora, nem no trabalho em uma metalúrgica.

Em uma divertida e rápida cena, o personagem se distrai do trabalho aborrecido na fábrica ao imaginar a garota de seus desejos (Figura 79).

Figura 79 – Fotograma de *O selvagem da motocicleta*

²²³ MILLIKEN, Christie. *1969-Movies and the counterculture*. In GRANT, Barry Keith. *American Cinema of the 1960s*. New Jersey / EUA: Rutgers University Press, 2009, p. 227.

²²⁴ O SELVAGEM da motocicleta. Direção: Francis Ford Coppola. Fotografia: Stephen H. Burum [S.l.]: Universal, 1983. 1 DVD (68 min), NTSC, B&W. Título original: RUMBLE fish.

O personagem sonha em seguir os passos do irmão e tentar a sorte e a fama na Califórnia. O título original do filme, *Rumble fish*, se refere a um tipo de peixe vendido em um petshop da cidade. Estes “peixes de briga” não poderiam ficar no mesmo aquário, senão matariam uns aos outros, metáfora sobre os próprios personagens confinados em uma provinciana pequena cidade industrial. Desiludido com os resultados da busca por seus sonhos, no final do filme, o irmão de James é morto pela polícia ao assaltar o petshop e tentar levar os peixes para um rio, como um último gesto libertário. O rio seria o espaço da liberdade natural dos peixes que o próprio personagem motociclista buscou para si mesmo em relação ao seu “aquário” pessoal, a pequena cidade industrial onde nasceu e cresceu.

Na última imagem do filme, James segue o sonho do irmão, e chega a uma típica praia californiana de moto. Mas Coppola filma esse plano com uma lente teleobjetiva, achatando assim a perspectiva da imagem, transformando visualmente a linha do horizonte do mar em um outro “aquário” em que James também ficará confinado (Figura 80). Para o grande cineasta americano, ao abandonar o futuro como operário, James encontrará no seu sonho libertário de motociclista nada mais do que outra prisão.

Figura 80 – Fotograma de *O selvagem da motocicleta*

Também não encontrei associações mais efetivas de filmes de ficção que aproximassem o motoboy do metalúrgico. Por este motivo, entendo que, no documentário inédito que realizarei, os *Motolúrgicos* seriam como Antônio das Mortes, personagem criado por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*, a quem Bernardet define como *a contradição enigmática*, pois é um “(...) solitário, não pertence a grupo algum, nem aos proprietários de terra, nem à igreja, nem ao povo

revoltado, nem aos camponeses, e é um indivíduo sem semelhantes”.²²⁵ Nos filmes analisados nesta pesquisa, percebe-se que os cineastas têm a tendência de retratar os motoboys de uma forma mais crítica, sem uma admiração análoga ao que é dispensada, por outros cineastas, quando retratam os metalúrgicos. Ainda no terreno do documentário, tanto em *Na garupa de Deus*, como *Motoboys, vida loca* começam com uma tela preta, sem imagens, e primeiro ouve-se o ronco das motocicletas dos motoboys antes que se possam identificá-los através de imagens.

No caso do filme de ficção *Os 12 trabalhos* de Ricardo Elias, começa com um plano muito fechado nos olhos do motoboy protagonista, enquanto ele responde uma entrevista de emprego. Não se sabe direito onde o personagem está e o rosto dele só é revelado na sequência seguinte. Em outra obra de ficção, *Linha de passe* de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, mais ao final do filme, o personagem do motoboy em vez de concluir um assalto, que havia começado em um motorista de uma sofisticada caminhonete, insiste que sua potencial vítima olhe para seu rosto, como se dissesse, desesperadamente, “Olhe para mim, pois eu existo!” Cenas como essas exemplificam o quanto o motoboy é um personagem ainda em construção no cinema brasileiro. Há grandes dificuldades em entendê-lo (a sociedade) ou traduzi-lo (os cineastas), desta forma os entendo com um enigma como o famoso personagem glauberiano, “Porque interpretar Antonio é nos analisarmos a nós próprios”.²²⁶

A história do metalúrgico da indústria automobilística não se restringe aos muros das fábricas e às suas relações de conflitos com o patronato e o governo, o que resultou em grandes greves que fizeram o país parar para que fossem ouvidas suas reivindicações. Esta categoria também tornou-se poderosa porque, desde a presidência de Juscelino Kubitschek, o país fez uma clara escolha pelo automóvel como símbolo máximo de nossa modernidade industrial. Outros aspectos importantes foram a concentração deste mesmo segmento industrial na região do ABC paulista, e a desvalorização de outras formas de transporte, privilegiando criação de estradas, ao invés da ampliação de linhas de trem, ou a construção de avenidas e viadutos no lugar de mais linhas de metrô. Escolhas que foram decisivas para resultar em uma gigantesca concentração urbana da região da grande São Paulo, que engloba tanto a capital do estado como as cidades adjacentes (tendo o ABC incluso), e em um crônico problema com engarrafamentos de um trânsito caótico. São destas contradições do processo de

²²⁵ BERNARDET. *Op. cit.*, 2007, p. 96.

²²⁶ Idem. *Op. cit.*, 2007, p. 99.

modernização social e industrial da sociedade brasileira e da paulistana que nasce a profissão de motoboy.

8.7 A QUEBRA DE PARADIGMAS

Certa vez ouvi um colega de academia levantar dúvidas sobre a importância de fazer um estudo audiovisual envolvendo os motoboys, porque seriam apenas, nas palavras do colega, “(...) uma categoria profissional” e não uma “classe social” como seriam os metalúrgicos. Nessa hora eram os rostos e as histórias de vida de indivíduos como Adriano ou Marco Aurélio que me vieram a cabeça.

Quando você aponta a câmera e o microfone para o rosto de uma pessoa, seu olhar sobre aquele indivíduo não pode restringir-se somente a categorizações como a classe social ou categoria profissional, senão nunca o compreenderá como ser humano e indivíduo. Categorizar indivíduos é útil para estudos científicos que trabalham com padrões sociais no seu conjunto. Mas será válido também para uma reflexão do real através de um documentário audiovisual? Onde fica a dimensão humana dos indivíduos quando você os enquadra nesta ou naquela definição?

Segundo Marcondes:

*A confiança na cientificidade da ciência está sendo há muito questionada. Não é a teoria que deve confirmar se aquilo que lemos é o que efetivamente sentimos, mas o que sentimos é que deve servir para elaborar uma teoria de nossa própria recepção dos fatos estéticos e comunicacionais.*²²⁷

É a dimensão humanística de *Karl Max Way* que faz com este curta-metragem consiga ir muito mais longe no alcance de sua abordagem documental e cinematográfica do que o longa-metragem “Motoboys- Vida Loca”. Antes de ser um motoboy, Karl Max é um personagem entendido como indivíduo, em suas ricas contradições como pessoa, independente de sua profissão.

Fui questionado também, por este mesmo colega, em relação a pouca filmografia e bibliografia existente sobre os motoboys, em comparação aos numerosos estudos acadêmicos e produções audiovisuais sobre os metalúrgicos. Não seriam estas

²²⁷ MARCONDES. *Op. cit.*, 2013, p. 60.

razões, grandes o suficiente, para se constatar a urgência em se discutir tanto academicamente, como cinematograficamente, a questão dos motoboys?

Ao propor um nome para o novo personagem social e cinematográfico que descobri, o *Motolúrgico*, de forma nenhuma, pretendo transformá-lo em uma definição limitadora. Na realização do documentário inédito, a abordagem começará do conceito *motolúrgico* e não terminará nele. Categorizar o *motolúrgico* como “classe social” ou “categoria profissional” tão pouco ajudará a entender o personagem. Até que ponto definições como essas podem reduzir, estereotipar um grupo social?

A melancolia de Eduardo Coutinho com muitos dos personagens de *Peões* é justamente constatar que muitos metalúrgicos que retratou perderam essa condição profissional há muitos anos. E não são poucos os ex-metalúrgicos nesta situação no filme de Coutinho, o que mostra que a realidade dos metalúrgicos não se restringia às fábricas, às greves e à região do ABC. Esse proletariado estava inserido em um país como o Brasil com todas as desigualdades de oportunidades para os cidadãos. A criação de paradigmas idealizados ou marginalizantes dificultam nosso entendimento tanto do metalúrgico como do motoboy no contexto da sociedade brasileira.

Na minha pesquisa pude constatar também grande quantidade de motoboys mais velhos, na faixa entre 40 e 50 anos. São pessoas que já têm quinze, vinte ou até mais anos trafegando profissionalmente pelas ruas. São pessoas como Marco Aurélio, que através desta profissão conseguiu superar as terríveis injustiças econômicas e sociais de nosso país e preparar os filhos para um futuro melhor. Como julgar uma história de vida como esta menos importante do que as conquistas dos metalúrgicos mostradas nos filmes estudados?

CONCLUSÕES

A discussão teórica do personagem cinematográfico do metalúrgico é traduzida em uma história que se delinea com começo, meio e fim. Os três filmes escolhidos para análise, refletem, de forma linear, esta trajetória da categoria profissional. *Braços cruzados e máquinas paradas* retrata o começo deste percurso, quando uma nova forma de sindicalismo dos metalúrgicos entra em choque com o Sindicato do Metalúrgicos de São Paulo, dominado por líderes atrelados aos interesses do regime militar e dos patrões. O filme de Gervitz e Toledo mostra a estrutura sindical de então como algo que precisava ser destruído, herança maldita do getulismo. O filme de Renato Tapajós *Linha de montagem* revela o auge do movimento metalúrgico brasileiro e deixa claro o protagonismo de Lula. Como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, Lula é uma liderança incontestada e domina a cena. Em vez de ser um metalúrgico anônimo cujo discurso é ouvido por meia dúzia de colegas, como em *Braços cruzados*, Lula discursa no alto de um palanque diante de uma multidão de milhares de operários em grandes palcos, como o estádio da Vila Euclides.

Teoricamente, o filme *Peões* de Eduardo Coutinho seria a apoteose da trajetória de Lula, afinal o filme retrata as vésperas de sua eleição a presidente da república. Mas, ao contrário da eufórica demonstração de força dos metalúrgicos flagrada por Tapajós, o filme de Coutinho faz um retrato melancólico e sombrio dessa classe trabalhadora. Lula continua sendo um líder incontestado, e a expectativa de sua eleição entusiasma os entrevistados do filme, mas Coutinho deixa claro que muitos dos personagens que lotaram o Estádio da Vila Euclides para ouvir Lula (imagem recorrente no filme de Tapajós) foram assombrados pelo desemprego nos anos seguintes.

Entre *Linha de montagem*, que foi lançado em 1982, e *Peões* (2004), surge na cidade de São Paulo a profissão de motoboy. Assim como melancolia dos peões de Coutinho é fruto das cruéis ondas de desemprego dos anos 1980 e 1990, a atividade de motoboy nasce dos mesmos motivos.

Mas filmes como *Na garupa de Deus*; *Motoboys, vida loca*; e *Karl Max Way* não servem para estruturar uma trajetória desta outra classe trabalhadora. São filmes que descrevem um personagem social que, por ser marginalizado no processo de modernização da sociedade paulista e brasileira, ainda não conquistou o direito de ter

uma história coletiva para contar, da mesma forma que a categoria dos motoboy nunca teve um líder como Lula, cujo rosto era a face dos metalúrgicos mais reconhecível por toda a sociedade brasileira. O que os motoboys têm a dizer só é ouvido pelos realizadores dos filmes, não se veem outras pessoas parando para observá-los, como tanto acontece com os operários de *Braços cruzados, máquinas paradas*, até porque são personagens em constante movimento. Enquanto os metalúrgicos têm uma história coletiva que construiu uma identidade perante o restante da sociedade (os três filmes comentados são uma boa síntese disso), os motoboys continuam a ser uma incógnita perturbadora; e os três outros documentários estudados neste doutorado refletem essa condição. Nestes filmes, os motoboys são personagens que vêm sabe-se lá de onde e não têm futuro definido. São personagens que vivem um eterno e cruel presente, sem perspectivas.

Pode-se constatar que nos filmes sobre metalúrgicos estudados neste projeto existe uma tendência de idealização desses operários por parte dos cineastas. Mesmo no caso de *Peões*, em que Eduardo Coutinho faz um retrato desencantado sobre a situação melancólica daqueles trabalhadores, em momento nenhum o cineasta se priva de demonstrar admiração por eles. Nessa melancólica elegia sobre heróis anônimos das lutas operárias, o que intriga Coutinho é o fato de muitos metalúrgicos terem sido legados ao desemprego ou ao subemprego, mas não são personagens que intrigam o próprio cineasta. A luta deles era justa, e sua capacidade de mobilização admirável. Se o filme retrata situações precárias de muitos personagens, eles são mostrados como vítimas das circunstâncias.

Por outro lado, cineastas como Caito Ortiz (*Motoboys, vida loca*) e Rogério Corrêa (*Na garupa de Deus*) têm relação muito mais conflituosa com os personagens por eles retratados, no caso os motoboys. Se em alguns momentos, em ambos os filmes, os motoboys são mostrados como vítimas de uma realidade cruel, esses profissionais nunca são vistos como heróis. Muito pelo contrário, o motoboy é um personagem intrigante demais para ser idealizado, o que faz com que seu retrato assuma, em certos momentos, ares de irresponsabilidade, individualismo ou alienação, características que o transformam também em cúmplice de uma situação social desajustada.

Dentro dessa pequena filmografia documental sobre motoboys, *Karl Max Way* é um caso à parte. Embora os diretores, Flávia Guerra e Mauricio Osaki, demonstrem grande empatia pelo motoboy retratado, Karl Max, a dupla de cineastas não deixa de

mostrar a precariedade das condições daquele brasileiro que trabalha ilegalmente na Grã-Bretanha, assim como seu futuro incerto após um acidente de trânsito.

Como já foi dito, o filme *Peões* termina com a eleição de Lula à presidência da república em 2002. Tratava-se de uma possível esperança de que a precarização profissional daqueles operários, da mesma geração de Lula, não se repetisse para as novas gerações, afinal, a principal liderança do movimento metalúrgico estava assumindo o cargo político máximo da nação. Tanto *Peões* como dois dos filmes sobre motoboys, *Motoboys*, *vida loca* e *Na garupa de Deus*, foram feitos às vésperas ou nos primeiros anos da gestão do Partido dos Trabalhadores no governo federal. Será que o quadro de precarização profissional dos motoboys melhorou? Continuou o processo de elitização dos metalúrgicos da região do ABC? Como a herança das grandes lutas operárias de 35 anos atrás é entendida por novas gerações de motoboys na região do ABC?

Atualmente, na região metropolitana de São Paulo, a profissão de motoboy emprega muito mais mão de obra do que o setor metalúrgico da indústria automobilística como se vê nas referências teóricas deste estudo. É nesse contexto que a realização do documentário *Motolúrgicos* se faz necessária. A partir do momento que uma obra cinematográfica possa mostrar que um mesmo indivíduo pode carregar as duas identidades, de metalúrgico e de motoboy na sua história de vida, é que se pode entender a sociedade urbana e industrial na sua mais profunda complexidade, sem idealizações ou marginalizações, dois tipos de erro de julgamento que, geralmente, são frutos de preconceitos.

Nos três filmes de motoboys analisados, as cenas com esses personagens exercendo trabalhos no trânsito de São Paulo dominam as narrativas. Dialogando com a reflexão de Bernardet²²⁸ sobre o olhar do cineasta brasileiro sobre o operário, pode-se dizer que a abundância de imagens de motoboys trabalhando é coerente com a ideia de que o cineasta de classe média enxerga sua atividade como um trabalho alienante, afinal, muitos dos motoboys entrevistados nos filmes têm a coragem, ou a audácia, de revelar que sentem prazer na atividade profissional. Em um primeiro olhar, pode-se dizer que esses filmes são retratos críticos sobre esta categoria profissional e a insistência em mostrá-los, em imagens, trabalhando serve como denúncia dos riscos dessa profissão. Mas há uma questão estética muito mais profunda: para esses

²²⁸ MARCONDES. *Op. cit.*, 2013, p. 134.

cineastas, mostrar os motoboys praticando o ofício é, cinematograficamente falando, muito mais sedutor do que para outros cineastas mostrar os metalúrgicos trabalhando. É como um pecado original que não só atinge documentários como *Na garupa de Deus*, *Motoboys*, *vida loca*, *Karl Max Way* ou *Em trânsito*²²⁹ (em algumas cenas) de Henri Gervaiseau, mas também filmes de ficção que abordam a questão do motoboy como *Os 12 Trabalhos* de Ricardo Elias ou *Linha de Passe* de Walter Salles e Daniela Thomas.

Por mais que estes filmes, em maior ou menor grau, procurem criticar, ou até mesmo condenar, a profissão de motoboy, os cineastas não resistem em criar exuberantes *travellings*, sem cortes, em garupas de motocicletas, que reproduzam a emoção libertária que os motoboys experimentam ao conseguir atingir altas velocidades em travessias ininterruptas em um tráfego de automóveis moroso, lento, à beira do colapso. Esse tipo de imagem, comum nos filmes acima citados, revela um prazer inconfesso dos cineastas em oferecer um espetáculo em que os espectadores possam apreciar os riscos de uma atividade profissional na segurança de suas casas ou das salas de cinemas. Se intelectualmente, os cineastas criticam a atividade dos motoboys, em um plano sensorio-emocional (talvez até inconsciente), os mesmos realizadores compreendem as motivações desses profissionais marginalizados, o que se traduz no prazer estético da velocidade e da liberdade de movimento.

Existe aí um olhar de uma mesma classe média, dentro do conceito proposto por Bernardet, que se encanta com o discurso e a organização coletiva dos operários (afinal, eles têm um senso de pertencimento de classe que a classe média tem dificuldade em obter), enquanto o motoboy carrega valores de consumo e individualismo que podem ser tão desagradáveis para a classe média de esquerda, da mesma forma que a classe média de direita se incomoda com as manifestações de revolta anarquista desses motociclistas, que podem resultar em retrovisores quebrados. Por falar em espelhos, ao analisar *A opinião pública*²³⁰ de Arnaldo Jabor, Bernardet diz que “Olhar no espelho perturba o método”,²³¹ pois é um raro filme de sua época (1966) em que um cineasta propõe analisar a própria classe média, à qual o realizador também pertence. Mas, enquanto o texto *off* da narração do filme de Jabor trata a classe média

²²⁹ EM TRÂNSITO. Direção: Henri Gervaiseau. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Alô Video Ltda, 2005. 1 DVD (96 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²³⁰ A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Fotografia: Dib Lutfi. [S.l.]: Versátil, 1967. 1 DVD (65 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

²³¹ BERNADET. *Op. cit.*, 2003, p. 60.

na terceira pessoa (“eles”), em uma tentativa de julgar e se distanciar de um grupo social que seria mais adequado de ser chamado de “nós”, as imagens demonstram a ambiguidade que escapa dos esquematismos da narração do locutor.

Não se pode mais olhar para a herança dos metalúrgicos da indústria automobilística do ABC somente de dentro dos muros ou por meio das greves e grandes mobilizações operárias. Deve-se levar em conta o projeto de país que concentrou uma parcela tão grande do PIB nacional nas mãos de meia dúzia de grandes montadoras e escolheu o automóvel como símbolo de modernização da sociedade brasileira. A força dos metalúrgicos do ABC foi perceber que, se eles parassem o seu trabalho, o Brasil pararia também. Isso foi possível mais de trinta anos atrás, em tudo que há de mais belo – uma categoria fazendo a sociedade ouvir suas justas reivindicações – e no que há mais de terrível – um país de industrialização excessivamente concentrada em poucas regiões, resultando em cidades de crescimento desigual em relação ao restante do território nacional, enquanto as oportunidades sociais modernizantes que a industrialização oferece era negada para a maior parte do país. Ao priorizar os meios de transporte individuais, governos anteriores legaram, como efeito colateral, o trânsito caótico de cidades como São Paulo. É nas brechas destas intermináveis fileiras de carros parados que os motoboys batalham pela própria existência.

Procurei demonstrar, neste estudo, que não se pode discutir a herança dos metalúrgicos da indústria automobilística sem colocar esse importante personagem que é o motoboy. São esses profissionais, muitas vezes acusados de individualistas e alienados da própria exploração, que evidenciam os desequilíbrios da sociedade. Mais do que sintomas de uma sociedade injusta, a existência de motoboys revela contradições de uma sociedade que muitos cineastas e intelectuais talvez prefiram não enxergar, optando por se ater a imagens idealizadas do movimento operário.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ADDIS, Caren. *Cooperação e desenvolvimento no setor de autopeças*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997. p.147.
- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 218.
- AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- ARBIX, Glauco e ZILBOVICIUS, Mauro (Orgs). *De JK a FHC, a reinvenção dos carros*. São Paulo: Scritta, 1997.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 116.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Jean-Claude Bernardet, uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial / Cinemateca Brasileira, 2007.
- BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls*. Londres: Bloomsbury, 2007.
- BOGDANOVICH, Peter e WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- _____. *Sobre a História do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.
- BROWN, Blain. *Cinematografia, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 102.
- CABANES, Robert. *Espaço privado e espaço público: o jogo de suas relações*. In: TELLES; CABANES. *Op. cit.*, 2006.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34 / Edusp, 2003.

- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CIMENT, Michel. *Kubrick-the definitive edition*. Nova York: Faber and Faber, 2003.
- COUSINS, Mark. *História do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- ESCHER, Maurits. *M. C. Escher – gravuras e desenhos*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2004.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 320.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 57.
- GASPARD, John. *Rápido, barato e sob controle*. São Paulo: TZ editora, 2010.
- GINZBURG, CARLO. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Paulo Emilio. *Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HUMPHREY, John. *Fazendo o “milagre”: controle capitalista e luta operária na indústria automobilística brasileira*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes / CEBRAP, 1982.
- JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 162.
- LANDY, Marcia. *Italian film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Uma Relação de diversos andares: Cinema & História*. *Revista Imagens*. Campinas: agosto/dezembro 1995, p. 33.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 169.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MARCONDES Fº, Ciro. *O Rosto e a máquina*. São Paulo: Paulus, 2013.
- MARX. Karl. *O capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MARX, Roberto. *Trabalho em grupo, polivalencia e controle*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997. p.184.

MASCARELLO, Fernando (Org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MIGLIORIN, Cezar (Org). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MILLIKEN, Christie. *1969-Movies and the counterculture*. In GRANT, Barry Keith. *American Cinema of the 1960s*. New Jersey/EUA: Rutgers University Press, 2009, p. 227.

MILLS, Katie. *The Road story and the rebel, moving through film, fiction and television*. Carbondale/EUA: Southern Illinois University, 2006.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NEGRO, Antonio. *Servos do tempo*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997, p. 97.

NEVES, David. *A Descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil)*. In: COSTA, Flávio (Org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor S. A., 1966.

NICHOLS, Bill. *Representing reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana: University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Gilvando Conceição. *Trabalho, vitimização e criminalização no cotidiano de Motoboy de Salvador*. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – UFBA. Salvador, 2003.

PRUDENZI, Angela e RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização*. Lisboa: Arcádia, 1961, p. 222.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac SP, 2008.

_____. *A Imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. Manifesto escrito em 1965 e reproduzido In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 597.

- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROHDIE, Sam. *Rocco e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- RUBY, Jay. *The image mirrored: reflexivity and the documentary film*. In: ROSENTHAL, Alan (Org). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1988.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* (Volumes I, II, III). Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. 3ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 1-32. (Coleção Os Pensadores).
- SILVA, Ricardo Barbosa da. *Motoboys no globo da morte*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.
- SHAPIRO, Helen. *A Primeira migração das montadoras: 1956-1968*. In: ARBIX; ZILBOVICIUS. *Op. cit.*, 1997.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papirus, 2003.
- STRECKER, Marcos. *Na Estrada, o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 2001, pags. 262-263.
- TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação (Mestrado em cinema) – São Paulo: Escola de Comunicações e Artes-USP, 2011, p. 123.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil-tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TELLES, Vera da Silva; CABANES, Robert (orgs). *Nas Tramas da cidade, trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- TELLES, Vera da Silva. *Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade*. In: TELLES; CABANES. *Op. cit.*, 2006.
- TOMIZAKI, Kimi. *Ser metalúrgico no ABC*. Campinas, SP: Unicamp/CMU-Publicações, 2007.
- VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três em 10-4-1923*. In XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 253.
- WEBER, Max. *A Ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 32.

_____. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 152.

FILMOGRAFIA

2001, uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Fotografia: Geoffrey Unsworth. [S.l.]: Warner, 1968. 1 DVD (160 min), NTSC, B&W. Título original: “2001: a space odyssey”

A CLASSE operária vai ao paraíso. Direção: Elio Petri. Fotografia: Luigi Kuveiller. [S.l.]: Versátil, 1971. 1 DVD (125 min), NTSC, Color. Título original: LA CLASSE operária va in paradiso.

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse [S.l.]: Continental, 1924. 1 DVD (82 min), NTSC, B&W. Título original: STACHK.

A MÃE. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Continental, 1926. 1 DVD (89 min), NTSC, B&W. Título original: MAT.

A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Fotografia: Dib Lutfi. [S.l.]: Versátil, 1967. 1 DVD (65 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

ABC da Greve. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Adrian Cooper. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1990. 1 DVD (75 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

ACIDENTE de trabalho. Direção: Renato Tapajós. 1977. Indisponível em Video no Brasil, NTSC, Color. Produzido no Brasil.

BRAÇOS cruzados, máquinas paradas. Direção: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. Fotografia: Aloysio Raulino [S.l.]: Videofilmes, 1979. 1 DVD (76 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Fernando Duarte e Edgar Moura. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1984. 1 DVD (119 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

CHAPELEIROS. Direção: 1983 Adrian Cooper. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1983. 1 DVD (25 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Fotografia: Gregg Toland. [S.l.]: Warner, 1941. 1 DVD (119 min), NTSC, B&W. Título original: CITIZEN Kane.

CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Fotografia: Adrian Cooper. [S.l.]: Warner, 2004. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

DEUS e o diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. [S.l.]: Versátil, 1964. 1 DVD (125 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

DON'T look back. Direção: D.A. Pennebaker. Fotografia: D.A. Pennebaker [S.l.]: Columbia, 1967. 1 DVD (96 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1981. 1 DVD (120 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

EM TRÂNSITO. Direção: Henri Gervaiseau. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Alô Videpo Ltda, 2005. 1 DVD (96 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse [S.l.]: Continental, 1924. 1 DVD (75 min), NTSC, B&W. Título original: "Bronenosets Potemkin"

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho. [S.l.]: Bertz Filmes, 2004. 1 DVD (117 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

GIMME Shelter. Albert e David Maysles. Fotografia: Gary Weis. [S.l.]: Warner, 1970. 1 DVD (91 min), NTSC, Color.

GREVE. Direção: João Batista de Andrade. [S.l.]: Raiz Filmes, 1979. Disponível, na íntegra, no site Youtube (37 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. Fotografia: Henri Decaë [S.l.]: Versátil, 1959. 1 DVD (99 min), NTSC, Color. Título original: LE QUATRE cent coups.

KARL MAX Way. Direção: Flávia Guerra e Mauricio Osaki. Fotografia: Cleumo Segond [S.l.]: Filmes de Guerra e Lupi Filmes, 2009. Cópia fornecida por Flávia Guerra (26 min), NTSC, Color. Título Original: "Karl Marx Way"

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. [S.l.]: Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Carlo Montuori. [S.l.]: Versátil, 1948. 1 DVD (93 min), NTSC, B&W. Título Original: LADRI di biciclette.

LINHA de montagem. Direção: de Renato Tapajós. Fotografia: Zetas Malzoni [S.l.]: Tapiri, 1982. 1 DVD (90 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

LINHA de passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Fotografia: Mauro Pinheiro Jr. [S.l.]: Universal, 2008. 1 DVD (113 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

MEMÓRIA sem visão. Direção: Marco Vale. Fotografia: Kátia Coelho. [S.l.]: Rex e Kinoosfera, 2005. DVD (18 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Fotografia: Karl Freund. [S.l.]: Versátil, 1927. 1 DVD (124 min), NTSC, B&W. Título original: METROPOLIS.

MOTOBOYS, vida loca. Direção: Caito Ortiz. Fotografia: Cristiano Wiggers [S.l.]: Paramount, 2003. 1 DVD (54 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

NA GARUPA de Deus. Direção: Rogério Corrêa. Fotografia: Cleumo Segond [S.l.]: Leão Filmes, 2002. Disponível, na íntegra, no site Vimeo (26 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Fotografia: Ghislain Cloquet e Sacha Vierny [S.l.]: Aurora, 1955. 1 DVD (32 min), NTSC, B&W. Título original: NUIT et brouillard.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle [S.l.]: Versátil, 1953. 1 DVD (105 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

O DESERTOR. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: [S.l.]: Cinemax, 1933. 1 DVD (105 min), NTSC, B&W. Título original: DEZERTIR .

O FIM de São Petersburgo. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Cinemax, 1927. 1 DVD (80 min), NTSC, B&W. Título original: KONETS, Sankt-Peterburga.

O SELVAGEM da motocicleta. Direção: Francis Ford Coppola. Fotografia: Stephen H. Burum [S.l.]: Universal, 1983. 1 DVD (68 min), NTSC, B&W. Título original: RUMBLE fish.

O SELVAGEM. Direção: Laslo Benedek. Fotografia: Hal Mohr. [S.l.]: Columbia, 1953. 1 DVD (79 min), NTSC, B&W. Título original: THE WILD one.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Reinhfestal. Fotografia: Vários. [S.l.]: Classic Line, 1935. 1 DVD (114 min), NTSC, B&W. Título original: TRIUMPH des willens.

OS 12 trabalhos. Direção: Ricardo Elias. Fotografia: Carlos Jay Yamashita. [S.l.]: Imovision, 2006. 1 DVD (90 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

OS ANJOS selvagens. Direção: Roger Corman. Fotografia: Richard Moore. [S.l.]: Paragon, 1966. 1 DVD (93 min), NTSC, Color. Título original: THE WILD angels.

OS DEMÔNIOS sobre rodas: Richard Rush. Fotografia: László Kovács. [S.l.]: Aurora, 1967. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Título original: HELLS Angels on wheels.

OS LIBERTÁRIOS. Direção: Lauro Escorel. Fotografia: Adrian Cooper [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1979. 1 DVD (30 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

PEDREIRA de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Ozen Sermet. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1962. 1 DVD (18 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche [S.l.]: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

PRA FRENTE Brasil. Direção: Roberto Farias. Fotografia: Dib Lutfi. [S.l.]: Vídeo Clube do Brasil, 1982. 1 VHS (105 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Fotografia: Vários. [S.l.]: Videofilmes, 1960. 1 DVD (60 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

ROCCO e seus irmãos. Direção: Luchino Visconti. Fotografia: Giuseppe Rotunno. [S.l.]: Versátil, 1960. 1 DVD (177 min), NTSC, B&W. Título original: "Rocco e i suoi fratelli".

ROGER e Eu. Direção: Michael Moore. Fotografia: vários. [S.l.]: Warner, 1989. 1 DVD (91 min), NTSC, Color. Título original: ROGER & me.

SACRIFÍCIO. Direção: Erik Gandini e Tarik Saleh. Fotografia: Lukas Eisenhauer e Marten Milsson. [S.l.]: Cinema Guild, 2001. 1 DVD (60 min), NTSC, Color. Título original: SACRIFICIO: who betrayed Che Ghevara.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert. [S.l.]: Rio Filme Home Video, 1999. 1 VHS (84 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

SEM DESTINO. Direção: Dennis Hopper. Fotografia: László Kovács. [S.l.]: Columbia, 1969. 1 DVD (95 min), NTSC, Color. Título original: EASY Rider.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Fotografia: vários. [S.l.]: Bertz Filmes, 1985. 1 DVD (543 min), NTSC, Color. Título original: SHOAH.

SINK or swim. Direção: Su Friedrich. Fotografia: Su Friedrich [S.l.]: Outcast Films, 1990. 1 DVD (48 min), NTSC, Color. Título original: SINK or swim.

SOBERBA. Direção de Orson Welles. Fotografia: Stanley Cortez. [S.l.]: Continental, 1942. 1 DVD (88 min), NTSC, B&W. Título original: THE MAGNIFICENT ambersons.

TEMPESTADE sobre a Ásia. Direção: Vsevolod Pudovkin. Fotografia: Anatoli Golovnya. [S.l.]: Continental, 1928. 1 DVD (127 min), NTSC, B&W. Título original: POTOMOK, Chingis-Khana.

TERRA em transe. Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. [S.l.]: Versátil, 1967. 1 DVD (125 min), NTSC, B&W. Produzido no Brasil.

TRABALHADORAS metalúrgicas. Direção: Renato Tapajós. 1978. Indisponível em Video no Brasil, NTSC, Color. Produzido no Brasil.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Fotografia: Mikhail Kaufman [S.l.]: Continental, 1929. 1 DVD (68 min), NTSC, B&W. Título original: CHELOVEK s kino-appartorn.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Geraldo Sarno [S.l.]: Videofilmes, 1965. 1 DVD (37 min), NTSC, Color. Produzido no Brasil.

WEEKEND. Direção: Walter Ruttmann. [S.l.]: 1930. Disponível, na íntegra, no site youtube (11 min). Título Original: WEEKEND.

SITIOGRAFIA

BALLAD of easy rider. Autoria: Roger McGuinn. Gravadora: Universal, selo: MCA, 1969. Letra da canção disponível em <<http://www.stlyrics.com/lyrics/easyrider/balladofeasyrider.htm>>. Acesso em 11 jan. 2015.

BRASIL. *Lei nº 10.699, de 09 de julho de 2003*. Disponível em <http://www.portalbrasil.net/salariominimo_2003.htm>. Acesso em 29 dez. 2014.

_____. *Lei nº 9.503, de 23 de setembro de 1997*. Institui o Código de Trânsito Brasileiro. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19503.htm>. Acesso em 12 jan. 2015.

_____. *Lei nº 4.330, de 01 de julho de 1964*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4330.htm> . Acesso em 26 jan. 2015.

CALMON, Fernando. Motos respondem por quase metade das mortes no trânsito brasileiro. UOL Carros. 19/08/2014. Disponível em <<http://carros.uol.com.br/colunas/alta-roda/2014/08/19/motos-respondem-por-quase-metade-das-mortes-no-transito-brasileiro.htm>>. Acesso em 16 dez. 2014.

CENTRO DOCUMENTAZIONE E STUDI DEI COMUNI ITALIANI. I comuni di aree interne. Disponível em <<http://www.centrodocumentazionecomuni.it/component/k2/item/1040-comuni-di-aree-interne-lestensione-territoriale>>. Acesso em 17 dez. 2014.

DE PAULA, Max Ernani Borges. Evolução do número de mortes no trânsito em São Paulo. Nota técnica 232, 2014. Companhia de Engenharia de Tráfego. Disponível em <http://www.cetsp.com.br/media/294272/nt_232.pdf>. Acesso em 18 jan. 2015.

FLYING FISH, nº 73. Autoria: Maurits Escher, 1949. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/watercolor/no-73-flying-fish/>>. Acesso em 23 jan. 2015

HORSEMEN, nº 67. Autoria: Maurits Escher, 1946. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/no-67-horseman/>>. Acesso em 23 jan. 2015

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Área territorial brasileira. <<http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/areaterritorial/principal.shtm>>. Acesso em 17 dez. 2014.

LINHA de montagem. Composição: Chico Buarque. Disponível em <<http://letras.mus.br/chico-buarque/85983/>>. Acesso em 23 jan. 2015.

NÚMERO de mortes por acidente de moto quase triplicou no país, diz ministro da Saúde. UOL Ciência e Saúde. 04/11/2011. Disponível em <<http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2011/11/04/numero-de->

mortes-por-acidente-de-moto-quase-triplicou-no-pais-diz-ministro-da-saude.htm>. Acesso em 18 jan. 2015.

SÃO PAULO registra o maior congestionamento da história. *Folha de S.Paulo* on-line. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1459269-sao-paulo-registra-o-maior-congestionamento-da-historia.shtml>>. Acesso em 15 jan. 2015.

SINDICATO DOS MENSAGEIROS, MOTOCICLISTAS, CICLISTAS E MOTOTAXISTAS DE SÃO PAULO <<http://www.sindimotosp.com.br/>>. Acesso em 17 dez. 2014.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS DO ABC <<http://www.smabc.org.br/smabc/>>. Acesso em 17 dez. 2014.

SWAN, *n*º 96. Autoria: Maurits Escher, 1955. Disponível em <<http://www.mcescher.com/gallery/watercolor/no-96-swan/>>. Acesso em 23 jan. 2015

VERANEIO Vascaína. Letra disponível em <<http://letras.mus.br/renato-russo/1092683/>>. Acesso em 17 dez. 2014.