UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

REGINA FLORA EGGER PAZZANESE

**Fotogramas operários no documentário paulistano:
uma análise sobre as representações das classes populares na luta
política e sindical brasileira dos anos 1970**

São Paulo

2018

REGINA FLORA EGGER PAZZANESE

**Fotogramas operários no documentário paulistano:
uma análise sobre as representações das classes populares
na luta política e sindical brasileira dos anos 1970**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P348f Pazzanese, Regina Flora Egger
Fotogramas operários no documentário paulistano:
uma análise sobre as representações das classes
populares na luta política e sindical brasileira dos
anos 1970 / Regina Flora Egger Pazzanese ;
orientador Marcos Francisco Napolitano de Eugênio. -
São Paulo, 2018.
317 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Cinema Militante. 2. Documentário Político. 3.
Movimento operário e sindical. 4. Nova Esquerda. 5.
Análise fílmica. I. Eugênio, Marcos Francisco
Napolitano de, orient. II. Título.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Fotogramas operários no documentário paulistano: uma análise sobre as representações das classes populares na luta política e sindical brasileira dos anos 1970.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em: 15/06/2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. ____Eduardo Morettin____ Instituição ____ECA-USP____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dra. ____Luciana Corrêa de Araújo____ Instituição ____UFSCAR____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio Instituição ____FFLCH-USP____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dra. ____Rosane Kaminsky____ Instituição ____UFPR____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dra. Stella Maris Scatena Franco Vilaradaga____ Instituição ____FFLCH-USP____

Julgamento: _____ Assinatura _____

À minha família.

Agradecimentos

À minha família (Vera Lúcia, Ricardo, Tatiana, Thays, Carlos Alberto, Marcello, Luis Fernando, Otávio, Ricardinho e Luiza) por todo apoio emocional e compreensão pelos momentos em que a tese ocupou o tempo precioso em que eu deveria estar com vocês.

Ao meu orientador, Marcos Napolitano, por ser o melhor orientador do mundo, por ter tido a sabedoria e generosidade de me guiar pelo universo da historiografia com liberdade, para que eu trilhasse um caminho entre a ciência e o sensível, sem o qual, dificilmente, eu teria tido tanta satisfação ao produzir essa tese.

Aos professores Eduardo Morettin e Mônica Kornis, por serem brilhantes pesquisadores de cinema e por todas as dicas e referências que trouxeram para a pesquisa. Aos professores Maurício Cardoso e Reinaldo Cardenuto pelas excelentes contribuições que enriqueceram este trabalho no momento da qualificação.

A Roberto Gervitz pela disponibilidade e entrevista concedida e por ter criado, com Sérgio Segall, esse extraordinário documento histórico e artístico chamado Braços Cruzados, Máquinas Paradas (1978).

Às minhas amigas e amigos amados do grupo da pós Capelatto-Napolitano, Rafaela Lunardi, pela alegria e incentivo, sempre, Mariana Rosell pela parceria, por ter aberto todos os caminhos para que eu conhecesse a USP de verdade, Caio Gomes por ter esse humor espetacular, Tiago Bosi, por tantas atravessadas por São Paulo para me encontrar nos bares da paulicéia, Maria Antônia, pela amizade e insight sobre a questão de gênero, o qual acabou virando capítulo na tese. Aos amigos e amigas da pós-graduação, Ulisses, Cecília, André, Lucas Legume, Fábio, Ignácio, Carolina e Fernando, por compartilharem ideias, trabalhos e percorrerem comigo o caminho da pesquisa acadêmica durante estes quatro anos.

Agradeço, ainda, a Ana Maria de Abreu Guedes Pinto e a Odilon Guedes Pinto, fundadores do Movimento Custo de Vida (MCV), aos quais tenho profunda admiração e carinho, por tudo que suas trajetórias representam para este país e por terem sido pessoas de tamanha importância em minha vida. Duplamente agradecida a Ana Guedes por ter disponibilizado seu acervo pessoal sobre o MCV e sobre o trabalho de base protagonizado por ela nos clubes de mães da Zona Sul de São Paulo.

Agradeço, também, ao IIEP pelo acesso ao acervo completo do Projeto Memória da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, e a Jean Tible, pela experiência e conversas sobre a história do movimento sindical e operário.

Aos funcionários do Departamento de Pós-graduação da História Social da USP, pelo atendimento espetacular que recebi de cada um de vocês durante todo esse tempo.

À Priscila e demais funcionários do Centro Cultural Vergueiro, pela recepção e presteza com a qual me atenderam. Ao Caio, da Cinemateca, pela disponibilidade e apoio ao me ajudar a acessar filmes que ainda nem estavam digitalizados.

Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa de estudos concedida, sem a qual eu não teria concluído este trabalho.

Enfim, às minhas amigas e amigos de longa e longuíssima data, que ao meu lado fizeram parte desta jornada cheia de altos e baixos, Julia Barros (pela constância, pelos jantares e por todas as traduções), Michelle Prazeres (pelas mais longas e profundas mensagens de whatapp do mundo), Marcela Moraes (pelos telefonemas, almoços surpresa e pela Ninoca), Eduardo Rombauer (por ter me acolhido em um momento tão difícil, como foi 2016), Fernanda Papa (por ter se tornado essa grande amiga, parceira da música e da verdade), Maria Clara Wasserman (acho que não cabe aqui, resumindo, por ser quem você é). São tantas pessoas queridas e importantes, não poderia deixar de agradecer Leandro Valarelli, Renato Bock, Mari Brunini, Mariana Miranda, Camila Borsato, Sera Thompson, Conrado Zanotto, Duda Alcantara, Matheus Machado, André Previato, Guilherme Coelho, Márcia Chaves, Patrícia França e Roberta Tavares (Pat e Robs). Amo vocês.

Resumo

Fotogramas operários no documentário paulistano: uma análise sobre as representações das classes populares na luta política e sindical brasileira dos anos 1970

A confluência entre eventos do movimento operário e a atuação de cineastas de esquerda nos anos 1970, produziu obras importantes para o documentarismo brasileiro. Dentre elas, o filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (GERVITZ et SEGALL, 1978), uma obra audiovisual de impacto epocal, que narrou a disputa entre três correntes ideológicas e programáticas distintas, a concorrer à presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, em 1978.

Ao final daquela década, a política brasileira foi surpreendida por manifestações e greves operárias de grandes proporções. As chamadas “Greves das Comissões” ocorreram em São Paulo, região que movimentava um dos maiores PIBs do país, em plena transição democrática. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* é uma obra filmográfica que construiu narrativas sobre este acontecimento e período histórico.

Os diretores, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, foram convidados pela Chapa 3, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), uma das concorrentes ao pleito, para registrar o processo dessa campanha eleitoral. Durante as filmagens ocorreram as grandes greves paulistas, tanto em São Paulo, quanto na região industrial do ABC, acontecimentos que acabaram por permear a construção narrativa e a perspectiva política da obra.

Nesta tese, analisamos *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* enquanto registro das atividades da Oposição Sindical. O filme foi lido como uma intervenção política e estética, que construiu uma nova representação sobre a classe operária e popular, o qual nos permitiu mapear o debate, as expectativas e os impasses político-culturais travados no campo das esquerdas nacionais. Ao mesmo tempo, analisamos problemáticas postas na obra que, de certo modo, nutriram a matriz de pensamento de uma “nova” esquerda emergente no país, que culminou na criação do Partido dos Trabalhadores (PT), fundado dois anos após a realização do filme.

Palavras-chave: Cinema Militante, documentário político, movimento operário e sindical, nova esquerda, análise fílmica, anos 1970 e 1980.

Abstract

Worker Frames in documentary: an historical analysis of the representation of the working class in political and union struggles in São Paulo in the 1970's.

The confluence between worker movement events and the role played by leftist filmmakers in the 1970's, resulted in important Brazilian documentary making. The film, *Crossed Arms, Stopped Machines* (GERVITZ et SEGALL, 1978), an audiovisual work of epochal impact, narrates the dispute between three ideologies and programs running for the metallurgic union in São Paulo, in 1978.

At the end of that decade, Brazilian politics would be overcome with massive protests and worker strikes. The "Commission Strikes" happened during the democratic transition in São Paulo, the region with one of the highest GDPs in the country. The narrative plot in the film directed by Roberto Gervitz and Sérgio Toledo Segall takes place during this historical event and period.

The directors were invited by Chapa 3, which represented the candidacy São Paulo's Metallurgic Union Opposition (OSM-SP), to document their electoral campaign. During the shooting, there were big strikes in São Paulo and in the industrial ABC region, and these events shaped the narrative building and the film's entire perspective.

In this thesis, "Crossed Arms, Stopped Machines" is analyzed as a report of the activities undertaken by São Paulo's Metallurgic Union Opposition. It is analyzed as a political and aesthetic intervention that would come to create a new representation of the working class. It allowed for the mapping of the debate on expectations and political and cultural impasses, at a time the leftists were being redefined. This would all lead to the matrix of an emergent left wing and the subsequent establishment of the "Partido dos Trabalhadores" (PT- Workers Party) two years after the film was produced.

Key words: Militant films, political documentary, union and workers strikes, brazilian "new" left, 1970's and 1980's.

SUMÁRIO

Introdução	3
O objeto da pesquisa.....	11
A reflexão teórico-metodológica	19
A estrutura da tese	29
Capítulo I.....	36
Prólogo: meio século em 4 minutos e 43 segundos.....	36
Cena Um: a estrutura sindical e a crítica ao frentismo pecebista	37
Cena Dois: História concisa do golpe militar	49
Capítulo II.....	61
Primeiro Ato: filmando o Popular	61
Cena Um: um outro olhar, em direção “ao prosaico e não ao épico”	64
Cena Dois: uma mirada observacional para o mundo fabril	71
Cena Três: a representação do bairro popular	87
Capítulo III.....	109
Segundo Ato: um olhar de gênero, do filme ao extrafilme	109
Cena um: <i>Frames</i> femininos, Catarse & Alegria	110
“Hoje em dia compensa mais roubar que trabalhar”	112
“Eu sempre fiz meu trabalho até agora escondidinha”	115
Alegria	117
Cena Dois: Pellizza da Volpedo e o apagamento de gênero em <i>Braços Cruzados, Máquinas Paradas</i>	124
Capítulo IV.....	134
Terceiro Ato: por um cinema militante.....	134
Cena Um: cinema militante, uma nova linguagem popular?.....	140
No extrafilme: o cinema militante dos anos 1970 no Brasil, entre tradições, rupturas e apropriações.....	149
Cena Dois: realismo e reflexividade em uma passagem encenada	165
Os braços cruzam, as máquinas param	170

Capítulo V.	181
Quarto Ato: o Cinema Direto e a campanha sindical	181
Extracampo: um breve panorama historiográfico sobre os posicionamentos das esquerdas militantes em meados do século XX	182
Cena Um: os personagens se apresentam	189
Chapa 1 apresenta a sua proposta	189
Chapa 2 apresenta a sua proposta	203
Cena Dois: Estrutura Sindical? “O mais importante foi a união dos trabalhadores”	211
O programa da Chapa 3	212
Chapa 3 em Campanha	217
As greves eclodem nas fábricas	219
Cena Três: “Deus vê e prevê”	236
Cinema direto, como uma “mosca na parede”	236
Negociação com a classe patronal	237
O dia das eleições sindicais	242
A posse de Joaquinção	250
Capítulo VI.....	258
Epílogo: democracia de base e socialismo cristão, um projeto vencido	258
Cena Um: socialismo cristão e democracia popular, valores para a “nova esquerda”	259
Cena Dois: “A estrutura sindical começa a cair”. Uma derrota extrafílmica	276
Considerações Finais	284
Fontes Primárias.....	289
Documento iconográfico e imagens em movimento	293
Pesquisas em acervos, arquivos e documentos em geral	293
Bibliografia Geral	295
Apêndice	308
Ficha técnica de Braços Cruzados, Máquinas Paradas	308
Sequências do filme Braços Cruzados, Máquinas Paradas	310
Tabela de imagens	312

Introdução

Ao final dos anos 1970, em plena transição democrática, a política brasileira foi surpreendida por manifestações e greves operárias de grandes proporções, tanto na capital paulista, quanto região metropolitana de São Paulo, a qual movimentava um dos maiores PIBs da América Latina. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall é uma obra filmográfica que construiu narrativas sobre este acontecimento e período histórico.

Esta tese é uma análise historiográfica sobre a leitura da produção artística audiovisual de Gervitz e Segall, imersa em um “momento de indeterminações” na história das esquerdas nacionais. A pesquisa foi desenvolvida como um caminho para mapear o debate e as representações fílmicas sobre as expectativas e os impasses político-culturais das esquerdas do período, em um momento de redefinição da agenda política nacional, e logrou percorrer a matriz do pensamento da “nova” esquerda em formação, que foi consolidada com a criação do Partido dos Trabalhadores (PT), logo no início dos anos 1980.

*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*¹ é um documentário longa-metragem, com cerca de oitenta minutos de duração, sobre a disputa entre três correntes ideológicas e programáticas distintas que concorreram, como Chapas 1, 2 e 3, à presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, em 1978. Os diretores Gervitz e Segall foram convidados pela Chapa 3, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), uma das concorrentes ao pleito, para registro de sua campanha eleitoral.

Distante das movimentações do Grande ABC paulista e, também, do personagem destacado na maior parte das películas, o sindicalista Luís Inácio Lula da Silva (Lula), o *leitmotiv* do longa-metragem partiu de uma crítica à estrutura sindical brasileira criada durante o regime de Getúlio Vargas, considerada herança de uma legislação trabalhista de origem fascista², como a principal causa da desarticulação dos trabalhadores. Ao mesmo tempo, o filme defendeu a importância da organização fabril (por meio das Comissões de Fábrica) como efetiva solução para a prática da luta operária.

O filme acompanhou a disputa entre as três Chapas (1, 2 e 3), o suposto golpe sobre as urnas violadas e o boicote às campanhas das Chapas 2 e 3, compostas por membros do “novo sindicalismo” e das Oposições Sindicais, respectivamente. Concomitante à disputa eleitoral

¹ A ficha técnica e as trinta e uma seqüências que compõem o roteiro do filme foram incluídas na sessão “Apêndice” da tese.

² Esta herança da estrutura sindical era criticada, através do debate historiográfico, tanto por liberais, quanto por parte da esquerda.

pelo sindicato, para a surpresa dos diretores e da própria OSM-SP, eclodiram as grandes greves operárias em São Paulo, que acabaram compondo a história da narrativa filmica.

O desfecho das eleições pelo Sindicato dos Metalúrgicos anunciou uma vitória aparentemente manipulada³ pela continuidade da Chapa 1, sob o comando de Joaquim dos Santos Andrade (o Joaquinzão), que presidia tal cargo desde o golpe militar de 1964 e era o principal interlocutor do Ministério do Trabalho e dos industriais. Durante todo o filme, Joaquinzão foi tratado na diegese⁴ como representante do “peleguismo” sindical.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas foi construído sob uma lógica dramática circular, composta por três principais deslocamentos que se reiteraram: i) situações dramáticas que partiam do registro da luta sindical (a campanha sindical, a negociação do reajuste da Fábrica da Philco); ii) seguidos de uma derrota (entendida como pontual); iii) de todo modo, mantinha a esperança como perspectiva de longo prazo e, partia de volta a outra situação dramática.

A mensagem final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* com o registro de uma Assembleia do Movimento Custo de Vida (M.C.V.) foi o grande final de esperança a longo prazo garantido pelo filme, que começou i) com a luta pela queda da estrutura sindical; ii) enfrentou derrotas no meio da trama, com a campanha eleitoral e com a negociação entre operários e a Philco, e iii) encerrou com uma mensagem positiva, anunciando a certeza de um futuro melhor para os trabalhadores e para o país.

Concluimos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* teve seu argumento corolário moldado na relação tripartite: sindicalismo de base, militância operária e na força do movimento popular das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), os quais foram setores chaves na composição de uma “nova esquerda” brasileira, em estado de gestação naquele momento. A justificativa de escolha do filme de Gervitz e Segall como objeto da pesquisa se deu, portanto, por conta do entendimento de que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* representou e sintetizou a pauta de um debate já em curso na sociedade.

Encontramos elementos deste debate ao verificar como o filme mostrou e propôs, por vezes sem explicitar, o diálogo entre os três setores (sindicalismo, operário e bairro popular), desde os registros do cotidiano das fábricas, dos bairros populares, aos relatos dos operários

³ A questão das fraudes eleitorais será vista como parte ‘monopólio da ética’, marca da matriz discursiva da “nova esquerda”, cuja representação se desgastaria com o tempo. Trataremos sobre o tema no capítulo IV da tese.

⁴ No cinema e em outros produtos audiovisuais diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional de um filme. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real").

nos portões de fábrica, o filme pretendeu apresentar uma certa consciência de classe sobre a exploração, os direitos e a dignidade da classe popular.

Haviam três bases políticas de raízes ideológicas distintas a compor à frente dos trabalhadores que faziam parte da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), organização que encomentou o filme a Gervitz e Segal. Havia uma herança na OSM-SP de quadros ligados ao Partido Comunista e ao ambiente sindical anterior ao golpe militar de 1964 (BATISTONI, 2016: 17'38")⁵, a organização também agregava grupos militantes vinculados a Ação Católica, por uma perspectiva da defesa do trabalho de base e, por fim, uma "ala" de militantes 'avulsos' das esquerdas, de grupos clandestinos originários da Ação Popular (AP), muitos deles trotskistas (Op. Cit., 2016: 19'-23').

Os três núcleos foram sendo agregados à OSM-SP, até 1978, formando uma frente de trabalhadores (Op. Cit. 2016: 19'50"), configurada pela premissa da "unidade na diversidade". O trabalho de base era sua "a defesa intransigente da autonomia" e independência operária (Op. Cit., 2016: 16').

Desta costura interna da obra, notamos que, por mais que a Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) tenha acolhido um heterogêneo grupo de militantes em sua organização, a tendência católica teve uma voz mais preeminente como solução social e política posta no filme. Nesse sentido, uma das hipóteses iniciais da pesquisa se confirmou de que o filme foi um importante registro sobre a construção dos valores da "nova esquerda".

Constatamos, ainda, que o projeto filmico de sindicalismo e perspectiva de luta popular e operária proposta na obra foi um projeto que perdeu não apenas no filme, mas no extra filme, pois encontrarmos nas entrelinhas da narrativa de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* uma "batalha" entre projetos políticos que contribuíram para que chegássemos a tal conclusão.

Grosso modo, dos três personagens centrais representados na diegese, sabíamos que a Chapa 1 representava os pelegos do "velho sindicalismo" - e, por isso, uma crítica direta ao "partidão" (Partido Comunista Brasileiro), liderados por Joaquim dos Santos Andrade (o Joaquinção). O filme também criou um breve diálogo com a Chapa 2, que logo entendemos representar os "autênticos" do "novo sindicalismo", vinculados à perspectiva da luta sindical do ABC paulista, a eleger Lula como sua principal liderança. Representadas pela Chapa 3, estavam as Oposições Sindicais de São Paulo, que naquele momento despontavam com as

⁵ Rosângela Batistoni é ex-militante da organização e defendeu uma tese de doutorado sobre a Oposição Sindical Metalúrgica. Colhemos as informações no evento promovido pelo núcleo de pesquisas da USP, GMARX, em Agosto de 2016, sobre a memória da Oposição Sindical. Batistoni foi convidada a compor a mesa de debates desse evento, o qual estivemos presente.

greves nas fábricas paulistas de modo concomitante à mobilização do ABC. A OSM-SP tinha como base de suas reivindicações e perspectiva promover a organização operária via Comissões de Fábrica e uma defesa inexorável da independência dos trabalhadores frente à estrutura sindical e às suas diretorias.

Como dito, a Chapa 2 apareceu no filme de forma tangencial, contudo, na história de formação da “nova” esquerda os valores defendidos pelos “autênticos” do ABC confluíram estruturalmente para a consolidação de uma visão de representação e organização política das classes trabalhadoras que foi adotado tanto pelo Partido dos Trabalhadores (PT), quanto pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), ambos criados no início dos anos 1980. Um projeto político para o sindicalismo brasileiro e para a solução da relação entre as classes populares e o mundo do trabalho que, conforme pretendemos demonstrar na tese, estavam de certo modo distantes da narrativa e da perspectiva de luta defendida pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP).

...

Os diretores, Roberto Gervitz e Sérgio Segall entraram para a faculdade de Ciências Sociais da USP nos anos 1970 e fizeram seu primeiro documentário *Parada Geral* (1975) sobre as greves da USP ocorridas naquele ano. *Parada Geral* foi apresentado a Renato Tapajós. Ex-militante da luta armada, recém saído da prisão Tapajós contribuiu com diversos apontamentos sobre o filme. A partir deste contato, os cineastas formaram “um grupo de estudos sobre documentários”, que se reunia “no Museu Lasar Segall e às vezes na ECA com Inês Villares, montadora, e Olga Futema, outra grande amiga e cineasta, na época esposa de Renato Tapajós” (GERVITZ *apud* MOCARZEL, 2005: 36-7). Críticos à “velha” esquerda, o grupo da USP foi o balizador de debates estéticos e, também políticos, contemporâneos à época⁶, alguns dos quais foram articulados em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

O Museu Lasar Segall, dirigido por Maurício Segall, pai de Sérgio, construiu, a partir de meados dos anos 1970, uma política de “sensibilização” cultural endereçada ao público popular frequentador dos cursos e atividades artísticas da instituição. O Museu pretendeu funcionar como um espaço de animação cultural, “de sentido nitidamente popular” cujo objetivo era “fazer um trabalho de desalienação, onde as pessoas pudessem entender o

⁶ Algumas destas premissas políticas foram tratadas no artigo publicado, por Cláudio Kahns, no Jornal Folha de São Paulo, em janeiro de 1978: “Super oito mostra como é a vida na periferia”, in: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23/01/1978. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/01/23/2/>

processo (artístico) [...] e a partir daí, terem a percepção mais direta, mais límpida, mais eficaz do mundo” (HÉLIO *apud* SEGALL, 1991:110-11)⁷.

Renato Tapajós e Olga Futemma realizaram diversos cursos de “Formação em Artes Visuais” no Museu, com lideranças de sindicatos, secundaristas de escolas públicas, movimentos de bairro, entre outros grupos populares. Ambos pensavam no “efeito multiplicador” dos filmes, com a intenção de contribuir para uma leitura audiovisual de mundo, que proporcionasse ao participante ver “criticamente o cinema [...] pensar não só em cinema, mas também, ter uma relação mais direta e mais profundamente crítica à televisão, através do ato de ver”. Não obstante, o nome da oficina de Renato e Olga era “Introdução ao Ato de Ver” (Op. Cit., 1991:110-14).

Como desdobramento desse grupo de estudos de cinema com Tapajós e “do ambiente reinante na universidade onde aumentava o interesse pelas manifestações e organizações populares”, Gervitz-Segall realizaram o curta-metragem documental *A história dos ganha pouco* (1976), um filme valorizado por Gervitz por seu caráter de “trabalho coletivo, principalmente nas pesquisas, mas até nas filmagens” (*apud* MOCARZEL, 2005: 41)⁸.

A História dos Ganha Pouco narrou a trajetória de dois candidatos a vereador de origem popular, egressos da associação de moradores do bairro Jardim D’Ávila, da periferia de Osasco, na grande São Paulo. Durante cerca de quatro meses, Roberto e Sérgio frequentaram o bairro, acompanharam comícios dos candidatos e conheceram moradores, procurando entrar no ritmo de vida das pessoas da região.

A experiência com a circulação e a repercussão do filme de 1976 fez com que os cineastas fossem convidados pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), a Chapa 3, para documentar, em 1978, a eleição da nova diretoria do sindicato (op. cit., 2005: 54). O registro filmográfico da campanha se tornou o longa-metragem documental *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Importante frisar que o longa foi tratado pelos autores como fruto de um trabalho coletivo e seus créditos iniciais e a cena final endereçados ao Grupo Tarumã⁹, que também criou o argumento de *A história dos ganha pouco*.

⁷ Entrevista com o artista plástico Antônio Hélio à Maria Lúcia Segall na publicação sobre o papel do Museu Lasar Segall nos anos 1970 no Brasil.

⁸ Gervitz em entrevista a Evaldo Mocarzel contou ainda que para realizar a *A história dos ganha pouco* foi formado “um grupo de trabalho flutuante por onde passaram Sarah Yakhni, Luiz Henrique Xavier, Sérgio Magini, o Serjão, Antônio Carlos, o Taso, Wanda Caldeira Brant, André Singer, Nora Pelbart, em sua maioria ligados às ciências sociais” (op. cit., 2010: 41). Este grupo se autodenominou Tarumã.

⁹ Nome criado em homenagem ao curta-metragem de Aloysio Raulino *Tarumã* (1975), “o filme consiste num dramático depoimento rural da região oeste do Estado de São Paulo (Tarumã, nas proximidades de Assis) sobre as condições de vida de sua família e de sua classe social. Coletado para fazer parte do filme ‘Êxodo rural’, o depoimento dessa boia-fria atingiu uma densidade que levou à sua utilização mediante a colagem de duas longas tomadas ininterruptas, sem qualquer artifício de montagem cinematográfica. A marginalização a que está sujeita

Localizado no campo do saber historiográfico que privilegia a tentativa de construção do sentido como um método no qual o historiador “não para de encontrar o presente no seu objeto e o passado, nas suas práticas” (CERTEAU, 2000: 46) exploramos nas matrizes discursivas de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* as aproximações, as tensões e os distanciamentos entre projetos políticos, ideológicos e estéticos das esquerdas daquele período, os quais não deixaram de ser parte do ambiente político e cultural contemporâneo à sua produção.

Consideramos o recorte temporal da pesquisa privilegiado e um período histórico que reconstruiu caminhos para o país a partir de uma autocrítica da própria sociedade civil. Foi um momento histórico em que novos projetos estavam ainda em gestação, diferente do que seria a partir dos anos 1980 com a consolidação do Partido dos Trabalhadores. Percebemos no acesso aos arquivos da época, por razão deste momento de indeterminações e disputas, uma disponibilidade nas trocas entre grupos políticos e sociais distintos, que acabou por promover uma riqueza nas relações, tanto na esfera da política institucional, quanto no campo da cultura, por onde transitaram intelectuais, militantes, artistas, cineastas e trabalhadores, os quais protagonizaram um dos principais acontecimentos históricos da segunda metade do século XX no país, com a eclosão das greves paulistas.

Diversos cineastas registraram muitas vezes o mesmo momento das greves no ABC Paulista. As assembleias de São Bernardo do Campo, por exemplo, foram um palco fértil para a construção das imagens sobre as lutas sindicais e operárias¹⁰. Filmes como *ABC da Greve* (1991), de Leon Hirszman, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, *Linha de Montagem* (1982) e *Greve de março* (1979), ambos de Renato Tapajós, são alguns exemplos de como distintos os pontos de vista e posicionamentos político-ideológicos foram explorados pela linguagem cinematográfica.

Entendemos que é a meta-linguagem da cultura que se manifesta dentro de um filme, de uma peça de teatro, de uma música, de uma poesia. O fazer artístico está localizado em seu tempo histórico, “a matéria de um artista é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a qual deve sua existência” (PAZZANESE *apud* SCHWARZ, 2010: 29). Nos debruçamos, assim, por uma miríade de dinâmicas e inquietações postas por aqueles cineastas-intelectuais, de modo a nos dirigir ao debate cultural e às práticas e mobilizações do

imensa parcela de nossa população que vive nos campos é vista pela descrição que essa mulher faz parte e seus problemas existenciais”. (Arquivo Cinemateca, (F Curto/CRRS), ID 024671).

¹⁰ “Eduardo Coutinho, por exemplo, para a realização de *Peões* em 2002, cita trechos de *ABC da Greve* (1991), *Greve!* (1979) e *Linha de montagem* (1982), vale lembrar que dez minutos de *Greve de Março* [...] foram incluídos no longa-metragem” (GRANATO, 2008: 106). Ver a discussão em Carolina Granato. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SILVA_Maria_Carolina_Granato_da-S.pdf

movimento operário, compreendendo-os como parte de um mesmo momento histórico, localizados em escalas de observação e interpretação, ora alinhados, ora distanciados.

Assim como para a historiografia, a construção da ideia do “novo sindicalismo”¹¹ foi uma eficaz invenção da “nova” esquerda que em busca de renovação reorganizou a memória do movimento sindical para a “construção de sua alteridade política” (SANTOS, 2011: 60), estes filmes foram vistos na tese como “lugares de memória” (NORA, 1993: 21) capazes de articular vontades, tradições e rupturas à serviço do exercício crítico do fazer historiográfico.

Ao considerar a fonte fílmica um produto cultural capaz de servir como vestígio¹² das dinâmicas sociais, culturais e políticas de seu tempo histórico, o objetivo principal da tese foi traçar apontamentos sobre o modo como foram construídas as relações entre os diferentes projetos políticos das esquerdas brasileiras nos anos 1970, tendo como ponto de partida a análise de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Foi dito que a produção e circulação do filme fez parte de um contexto de revisão e “concorrência” de distintos projetos políticos. Grosso modo, a historiografia aponta que a crise das esquerdas brasileiras se acentuou durante o regime militar de 1964 e encontrou no Partido Comunista Brasileiro (PCB), no “velho” sindicalismo e em suas práticas “aliancistas, populistas e reformistas”, uma das principais razões de sua derrota frente ao golpe militar.

Durante esta revisão, surgiu uma “nova” esquerda a engrossar o julgamento sobre comunistas e trabalhistas (Napolitano, 2014: 48). Proponentes de uma “nova” cultura política¹³ de caráter “basista, democrático e autonomista”, essa “nova esquerda” era regida por princípios que seriam colocados em prática no ambiente das lutas operárias paulistas, cujo *ethos* percorreu a narrativa de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Nossa segunda hipótese foi acreditar que os rastros deste ambiente revisionista estavam postos no filme. Que a obra foi capaz de nos deixar pistas para conhecer a visão da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) sobre o projeto político comunista anterior ao golpe militar de 1964 e sobre o “velho” sindicalismo, os quais protagonizavam o caloroso

¹¹ Era o início de um movimento sindical que a literatura das Ciências Humanas e Sociais consagraria, ainda que com algumas divergências, sob o termo “novo sindicalismo”. Ver (ANTUNES, 1985), ver também (SECCO, 2012) e (ALVES, 1984).

¹² Carlo Ginzburg em *Sinais, raízes de um paradigma indiciário*, apresenta a ideia da busca pelo vestígio como um saber intuitivo, investigativo, calcado na cultura humana desde os tempos mais primitivos, a partir da experiência da decifração das pistas dos caçadores, e como este princípio tornou-se um modelo epistemológico a partir do século XIX nas ciências humanas, que articulou um saber de estatuto científico, quantitativo e antropocêntrico, à um ofício “de conhecedor ou de diagnosticador” em que entram em jogo elementos imponderáveis, tais como, o “faro, golpe de vista, intuição”. O paradigma indiciário é, portanto, um modelo epistêmico (1986: 143-179). A tese foi pautada por essa perspectiva.

¹³ O conceito de “cultura política” é compreendido como um conjunto de atitudes, normas, crenças, valores e comportamentos que são articulados em um ambiente de conflitos e disputas da política institucional (BOBBIO, Dicionário de Política). Ver também (GOMES, 2007) e (MOTTA, 2009).

debate epocal. Notamos, ainda, que o argumento de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* construiu um diagnóstico sobre tal conjuntura avaliativa que incorporou à crítica a “velha” esquerda uma aposta no paradigma daquela “nova” cultura política em processo de constituição.

Essa “nova” cultura política, que compunha o momento de formação da “nova esquerda”, foi pautada pela valorização da ‘autonomia popular’ e da independência partidária, por uma atuação ‘basista’ na organização da práxis popular e entendia a ‘democracia’ como um valor basilar. Essa matriz de valores fez parte de um campo político que logo seria chamado de “nova esquerda” e encontrou no operário e no movimento sindical¹⁴ daquele final dos anos 1970 o sujeito de uma “nova” utopia, em busca de um socialismo renovado.

Entendemos que tal panorama de disputas e reformulações das esquerdas foram parte de um ambiente manifestado por meio de práticas culturais e políticas¹⁵ enquanto experiências sociais que pretenderam servir para a formação de uma “consciência de classe” dos trabalhadores¹⁶, assim como propôs o filme militante de Gervitz e Segall. Tais interações e experiências sociais são fenômenos históricos, portanto, vivos e que como qualquer outra relação, torna-se “algo fluido que escapa à análise ao tentarmos imobilizá-la num dado momento e dissecar sua estrutura”, por isso “a relação precisa estar sempre encarnada em pessoas e contextos reais” (THOMPSON, 1968: 8-11).

Deste modo, buscamos problematizar a maneira pela qual os projetos estético-ideológicos foram configurados no campo político e cinematográfico. No campo político, nos concentramos em sistematizar abordagens sobre os movimentos sociais e operário-sindicais daquela década, em diálogo com uma tradição de maior duração sobre a questão da resistência e luta de classes no país, por meio de acesso a fontes documentais e bibliografia sobre a temática. Nesse sentido, mapeamos parte dos debates internos das oposições de esquerda¹⁷ frente ao regime militar, tanto no plano político, quanto no plano da resistência

¹⁴ Diferenciamos aqui grupos operários de sindicalistas, de acordo com a leitura de Vera da Silva Telles sobre o tema, ao compreender ambos como espaços de conflitos e disputas dentro de um cenário maior do movimento grevista dos anos 1970 (TELLES, 1994: 223-9).

¹⁵ A arte ao ser expressada pode sempre ser considerada política, no entanto, trata-se aqui da intencionalidade desses artistas e intelectuais em refletir sobre uma práxis política e colocar a sua produção em diálogo com o movimento das greves operárias paulistas. Ver a discussão sobre o conceito de “engajamento e arte militante” em (NAPOLITANO, 2011). Ver também a tese de livre-docência de Marcos Napolitano *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) : ensaio histórico* (2017).

¹⁶ Parte-se do conceito de “experiência” e “consciência de classe” articulados em Thompson, ao tratar sobre os fenômenos de formação e “do fazer-se” da classe operária inglesa no século XVIII (THOMPSON, 1968).

¹⁷ A tese foi construída a partir da reflexão sobre o cenário de revisão do projeto *nacional popular* em crise com a tomada dos militares do Estado brasileiro, em 1964, circunscrevendo-se entre o espaço de revisões, críticas, atualizações e constâncias dos discursos e práticas de uma esquerda intitulada como “nova” (cujo ápice seria a criação do Partido dos Trabalhadores), que formaria este caldo crítico sobre a “velha” esquerda pecebista.

cultural¹⁸, emergentes durante a transição democrática brasileira e cujos primeiros sinais de distensão eram sentidos naquele final dos anos 1970.

No campo cultural cinematográfico nosso foco foi a relação entre intelectuais-artistas e as classes populares. Pretendemos mapear as estratégias, debates e produtos audiovisuais realizados por diversos cineastas sobre a temática das greves paulistas. Trouxemos, por exemplo, a reflexão sobre o debate do “nacional-popular”¹⁹, como pano de fundo desta investigação, debate que no cinema estava permeado por um princípio ético e estético sobre “filmar o outro”, ou seja, sobre como “eu (cineasta) falo sobre eles (povo)”, que encontrou em tempos de revisão de projetos como foram os anos 1970, não coincidentemente, novos paradigmas e caminhos.

O princípio da autonomia popular e da práxis basista que pautavam o campo das disputas políticas institucionais da “nova esquerda” permeavam, do mesmo modo, o campo da produção audiovisual. A atenção de críticos de cinema, artistas e intelectuais residia na premissa por uma produção “orgânica”²⁰, que partisse da valorização da cultura popular e operária, de tal modo que a não intervenção sobre a expressividade dos grevistas, trabalhadores ou operários filmados conseguisse ser transmitida de forma mais o “transparente”²¹ possível por estes registros documentais.

Entendemos que, a partir daquela década, esse debate tomou um corpo mais intencional no campo das artes de esquerda. Era dito ser hora de uma intelectualidade artística se colocar à serviço e ser mais instrumento de uma vontade ou demanda popular do que protagonizá-la. Essa discussão foi claramente delineada em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. A proposta era partir de um princípio ético e estético que migrou da ideia de falar sobre “outro” para a intenção de “nós falarmos sobre nós” (NICHOLS, 2010: 40-4).

O objeto da pesquisa

Braços Cruzados, Máquinas Paradas foi o primeiro documentário longa-metragem a registrar o ambiente das greves paulistas dos anos 1970²². Precursor de uma série de filmes

¹⁸ Ver o debate sobre a resistência cultural durante a ditadura militar brasileira em (NAPOLITANO, 2011).

¹⁹ O debate sobre o conceito de “nacional-popular” será apresentado no capítulo I da tese.

²⁰ O termo “orgânico” parte das categorias interpretativas Gramscianas, contudo foi apropriado de modo distinto pelos artistas intelectuais do período, estes modos de apropriação serão apresentados ao longo da pesquisa.

²¹ Tratamos sobre o tema da “Transparência ou Intervenção” no cinema no Capítulo III da tese.

²² Outros documentários trataram sobre o ambiente fabril anterior à produção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a exemplo de *Acidente de Trabalho* (1977), de Renato Tapajós, contudo não especificamente sobre o contexto de reivindicação grevista de final da década de 1970. O I Congresso de Trabalhadoras Metalúrgicas

produzidos sobre tal acontecimento²³, foi o único registro documental no cinema dedicar-se a efervescência das greves operárias na capital de São Paulo. Houveram diversas realizações sobre a temática sindical, produzidos por cineastas como: Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Olga Futema, Adrian Cooper, Lauro Escorel e Leon Hirszman etc., contudo todas foram pautadas pelo ambiente das paralizações do Grande ABC²⁴, muitas delas tendo como referência o papel de Lula na condução das greves, o qual era à época presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

À princípio, a pesquisa pretendeu comparar duas dessas obras, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* que registrou as mobilizações operárias em São Paulo e o curta-metragem *Greve!* (1979)²⁵, filme de João Batista de Andrade²⁶, que registrou a insurgência das greves dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo, tendo Lula como seu personagem central.

Ao partimos do método de análise fílmica, avaliamos, que *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, por sua característica híbrida, nos permitiu explorar de forma mais

geraria o segundo filme feito pelo diretor para o sindicato, *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978) (em co-direção com Olga Futemma, que também assina o roteiro).

²³ Ainda em catalogação nesta pesquisa, estimam-se mais de vinte filmes sob o mesmo contexto, que registram temas operários ou greves operárias, produzidos entre 1976 e 1985. Contudo, todas estas obras que tratam diretamente sobre as greves dos anos 1970 registrariam o ABC paulista, à exceção de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (1978).

²⁴ Outros trabalhos de autoria recente sobre o tema das greves e o “novo” sindicalismo a partir da análise sobre a realização de cineastas engajados e/ou de suas obras fílmicas devem ser mencionados. A tese da historiadora Maria Carolina Granato da Silva (2008) com enfoque na memória construída sobre as greves do ABC por três cineastas: Renato Tapajós, Leon Hirszman e João Batista de Andrade, relacionando a história da “tela” ao movimento sindical. O trabalho de Krishna Tavares (2011) que tratou de cinco documentários do cineasta Renato Tapajós, a fim de investigar como o aspecto político e ideológico de afirmação da identidade sindical, de contestação social e de rearticulação do movimento sindical do ABC durante o regime militar, são elaborados e organizados pelo diretor. Também, o trabalho de Eloisa Aragão Maués (2008) que tratou sobre a obra literária produzida por Renato Tapajós, *Em Câmara Lenta* (1977), onde explorou como a experiência da luta armada de Tapajós seria transformada em narrativa literária.

²⁵ João Batista realizará em 1979 dois filmes, *Trabalhadores Presente* e *Greve!*, este último um documentário média-metragem sobre uma passagem da “assembleia de sábado”, ocorrida na Vila Euclides, em São Bernardo do Campo. O filme narra em estilo documentarizante o período de março de 1979 palco das históricas greves do ABC. Seu leitmotiv é voltado para o personagem Luís Inácio Lula da Silva, líder do movimento sindical abcdista, registrado pelas câmeras do diretor de forma a valorizar sua liderança como imprescindível à organização e unicidade dos trabalhadores em torno da luta operária. Diga-se que naquele momento, Lula ainda não era completamente identificado com um novo projeto partidário, em contraponto à política sindical do PCB. A proposta do PT cresceria durante esta greve, o que faz do filme de João Batista um importante registro sobre um momento em aberto no processo histórico, pleno de alternativas ainda não delimitadas.

²⁶ Na dissertação de mestrado, realizei uma análise da obra do cineasta e ex-militante do PCB durante os anos 1960, João Batista de Andrade, a partir da interpretação historiográfica do longa metragem ficcional *O Homem que Virou Suco* (1980), a fim de investigar como a história política do período é representada pelo autor através desta obra fílmica. Para pesquisar sobre a obra foi necessário conhecer toda a filmografia de Batista e por onde transitava o cineasta a fim de reconstruir seus discursos e intenções ideológicas. Neste transitar, me deparei com o média metragem de Batista, *Greve!*, de 1979, filmado pouco tempo antes de *O Homem* (1980), e uma das principais influências do autor na readaptação do roteiro deste último filme, em que utiliza trechos de *Greve!* para tratar sobre a personagem principal da trama e sua prática cotidiana em alusão ao movimento sindical e a luta por democracia no país.

dinâmica as diferentes estratégias de “leitura documentarizante”²⁷ frente ao campo da produção cinematográfica sobre a temática, do que se partíssemos para um quadro comparativo, em diálogo com apenas “um” outro ponto de vista fílmico ou político sobre o contexto.

Por terem havido dezenas de registros sobre a temática, pudemos explorar uma riqueza de visões sobre as greves e a aspiração daqueles cineastas que, em busca de uma linguagem fílmica cuja pretensão era documentar o “real acontecimento”, encontraram no movimento sindical e no operário paulista um ambiente, certamente, privilegiado para desenvolver embates e experimentações políticas e estéticas no campo audiovisual.

Entre perspectivas ideológicas distintas, a produção de uma esquerda intelectual engajada manifestada pelo cinema de linguagem documental de características militante²⁸ com o registro daquele acontecimento das greves, reciclou “imagens de eventos nunca-a-serem-repetidos à serviço de pontos de vista nitidamente divergentes” (NICHOLS, 1991: 114). No que se refere a dimensão formal do cinema, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi realizado dentro da tradição do cinema militante. Uma produção híbrida, em que elementos da tradição do Cinema Direto articularam-se a outros dispositivos e formalismos de linguagem (GAUTHIER, 2008: 236), capazes de anunciar singularidades, inovações e continuidades frente a esta tradição.

Em sua tessitura, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, mesclou o Cinema Direto, à aproximações ao estilo etnográfico de filmagem do holandês Joris Ivens; articulou o “cinema-urgente”²⁹ do cubano Santiago Álvarez, conhecido pelo pioneirismo no modo de compor trilha sonora e imagem ao uso de dispositivos argumentativos em metacomentário, recortes midiáticos e imagens de arquivo, à uma ousada sequência ficcional de “parada das máquinas”, considerada por Gervitz seu ápice dramático. Destacamos, ainda, a trilha sonora, com a composição de sambas populares e efeitos sonoplásticos criados especialmente para o filme.

²⁷Por leitura documentarizante Roger Odin defende que todo filme é um documento, que pretende construir um eu de origem “real” em sua narrativa. A história e/ou um sujeito, ou uma instituição etc. filmados devem existir previamente à criação do filme, de modo com que o filme não seja apenas ficção, ele não existe *per se* (ODIN, 2012: 15). Um filme pertence ao conjunto documentário quando explicitamente (de um modo ou de outro) pretende acionar uma leitura documentarizante sobre um acontecimento ou tema, ou seja, quando há uma intenção explícita do autor em construir um enunciador (eu) real. Este “enunciador” pode ser apresentado de diversas formas, chancelado nos créditos do filme, pela instituição que o filmou, pelo sistema estilístico do filme, pelo modo como o leitor entenderá o enunciador como sendo real etc. (ODIN, 2012: 28).

²⁸ Trataremos sobre as características deste cinema na parte teórico-metodológica.

²⁹ O modo como o cinema de Álvarez é apresentado. Ver Marcelo Prioste, no artigo A narrativa documentária no cinema de Santiago Álvarez, in: *I Jornada Discente PPMGPA USP*, 18/11/2010, pg. 4 http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmpa/MT03_a%20narrativa%20documentaria%20no%20cinema.pdf

Sobre a dimensão semântica do cinema, filmes militantes como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* costumavam vir carregados de propósito, pois tinham um viés para “desenvolver ideias, defender ou atacar uma causa, expressar suas convicções e, finalmente, convencer, porque em apoio a esses argumentos há o documento irrefutável tirado sobre o vivo”. O cinema militante buscava, portanto, “convencer sobre a verdade contida nas lutas realizadas e nos documentos filmados” (CINÉMACTION, 2004: 28-29).

Tendo a perspectiva de Le Masson em mente, sabíamos da relevância de averiguar os espaços por onde *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* circulou, uma vez que poderíamos construir uma imagem sobre o tipo de público e de ambiente pelo qual o filme obteve maior aderência. De modo que consideramos, por fim, a dimensão social o qual estava inserido o documentário *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Ao explorarmos por onde o filme transitou mapeamos aspectos de receptividade e, também, de como as esquerdas naqueles anos 1970 ocuparam e disputaram territórios considerados de engajamento social (sindicatos, fábricas, igrejas, cinelcibles, bairros populares, escolas etc.), a fim de explorarmos os diálogos e disputas promovidos no campo político-ideológico por intelectuais cineastas junto ao público espectador de suas produções.

Cruzamos dados ao nos debruçarmos sobre os arquivos de época de que o filme foi exibido para mais de meio milhão de pessoas, nos três primeiros anos de sua produção, em capitais em todo o país, preferencialmente em cineclubes, igrejas, centros comunitários, sindicatos, mostras e festivais de cinema e universidades (TP, 117: pg. 40)³⁰. Durante esse período, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* ocupou páginas de jornais de grande circulação, tanto da imprensa tradicional³¹, quanto da imprensa alternativa³² e, assim como seus “jovens” realizadores, o filme foi visto pela crítica cinematográfica e intelectual³³ - não de modo unívoco³⁴, mas em boa medida, como uma obra inovadora³⁵ de primeira qualidade estética e política.

³⁰ Pesquisa Movimentos Sociais Urbanos e o documentário em São Paulo (1977-1980), acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV) – Arquivo Multimeios.

³¹ Jornal do Brasil, 3 de março de 1980, caderno B, página 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=2977

³² Revista Movimento. Caderno de cultura (cinema) 16/7/1976 pg. 5

³³ Dantas, Vinicius. A hora H da história e da estorinha in *Revista Cine Olho* ano 1979, no. 8/9, pg. 22. Arquivo ECA-USP.

³⁴ No ensaio *Ideologia do Cinema Militante*, de 1979, Arlindo Machado fará duras críticas ao cinema militante a ser produzido pelos cineastas que registraram as greves paulistas naquela década, in: *Os anos de Chumbo*: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, pg. 29-35

³⁵ Filmes de Greve, Revista Veja, no. 565, p. 74-75, 4/07/1979. In: *Cinemateca Brasileira* (org), 1979, pg.31-359

Uma vez validada a hipótese inicial sobre as continuidades e rupturas frente à tradições políticas e cinematográficas postas em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, avançamos para outras duas vertentes de análise da obra: i) uma que investigou o público “indireto”, o campo relacional de artistas-intelectuais³⁶ de esquerda que produziram filmes militantes naquele contexto, e, ii) a outra focou no universo da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM), organização a qual encomendou o filme a Gervitz e Segall, a fim de conhecermos de modo sistemático suas dinâmicas e disputas internas.

Ao retratar o ambiente dos artistas-intelectuais das esquerdas engajadas³⁷, para mapear o diálogo produzido entre obra e o público “indireto” dos filmes, situamos o debate bibliográfico e as aproximações entre projetos estéticos e ideológicos, nacionais e internacionais, no campo do cinema engajado e militante. No caso da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) recorreremos à abordagens historiográficas sobre o período e mapeamos o debate por meio de publicações da própria Oposição Sindical e de revistas especializadas que remetiam diretamente àquele debate, além de termos adquirido um acervo completo de memória da organização, cedido pelo IIEP³⁸.

Nos debruçamos, por conseguinte, por certa “batalha” pelas formas de representação travada no ambiente cinematográfico e sindical, naqueles anos 1970, para verificar como ocorreu esse jogo de tensões em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Notamos que, desse embate discursivo, o filme partiu da premissa por um cinema mais fluido, constituído sob bases orgânicas e colaborativas, em que a autoria era menos importante, pois valorizava os sujeitos e grupos sociais a partir de seu próprio referencial. Essa visão passou a encontrar maior consonância a partir de então com o modo de se compreender a arte engajada em sua relação direta com a prática política para aquela “nova” esquerda em formação.

No outro campo desta “batalha”, encontramos *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* parte de um debate de maior duração sobre a cultura “nacional-popular”. O projeto nacional-popular foi parte de uma cultura política promovida por intelectuais e artistas, que encontrou seu ápice ao final dos anos 1960 no país. Entendemos o projeto nacional-popular como uma das “roupagens” de uma mentalidade de longa duração no Brasil do século XX, caracterizada pela vontade de uma elite intelectual e artística de construir uma identidade nacional que partisse de um olhar interessado sobre o povo, de uma “ida ao povo” (GRAMSCI, 1968: 73) e aos problemas sociais da nação. O movimento modernista dos anos vinte, a literatura

³⁶ Trataremos sobre o termo na parte teórico-metodológica.

³⁷ Trataremos sobre o termo na parte teórico-metodológica.

³⁸ Intercâmbio, informações, Estudos e Pesquisas (IIEP) criou o Projeto Memória da Oposição Sindical (liderado por Waldemar Rossi), gentilmente cedido à pesquisadora.

regionalista e a pintura moderna dos anos trinta e quarenta, por exemplo, foram outros momentos em que este interesse e aproximação sobre o “popular” tomaram forma de projeto.

Tínhamos, como uma terceira hipótese inicial que o projeto nacional-popular, ao entrar em crise após o golpe de 1964, contribuiu para o deslocamento do discurso das esquerdas engajadas no campo das artes de cunho político, levando-as a buscar uma visão menos elitista, ou seja, a questionarem certo patriarcalismo na forma como “o povo” esteve representado nas artes até então. Tal deslocamento de olhar passou a valorizar o saber notório popular e uma produção artística a qual deveria estar colocada à serviço ‘do outro’, desembocando em uma nova visão de diálogo e prática entre o “povo” e o artista intelectual.

Os cineastas documentaristas os quais se aproximaram das greves paulistas fizeram parte do campo por onde transitavam essas reflexões. A problemática por uma premissa “orgânica” (GRAMSCI, 1974: 193-4) fez com que emergissem estratégias encarnadas nos filmes que, grosso modo, respondiam à crítica sobre a cultura “nacional popular”, propondo novas configurações na relação entre artista e as classes trabalhadoras daqueles anos 1970³⁹.

Dentre os fundamentos norteadores da tese, consideramos uma leitura sobre os conceitos gramscianos de “intelectual nacional-popular”, de vocação vanguardista e de intelectual “orgânico”, emanado da própria classe popular. Ambos tinham em comum a missão de colocar seu saber “à serviço” das classes populares, para contribuir com a sua emancipação.

O intelectual nacional-popular de que tratou Gramsci estava ligado ao povo por meio de uma identificação frente aos sentimentos populares. Este intelectual, de aspirações cosmopolitas, devia viver a experiência entre artista/intelectual e povo para criar, a partir dela, uma “identidade nacional popular”. Ao se apropriar desta relação, o intelectual seria capaz de produzir uma cultura nacional popular e construir uma nova hegemonia das classes subalternas. Eram intelectuais que deveriam sair do povo, ou no mínimo, sentirem-se vinculados ao povo, “às suas necessidades, aspirações e sentimentos difusos [...] desempenhando uma função “educadora nacional” (GRAMSCI, 1968: 103-7).

Por outro lado, Gramsci defendia que cada nova classe social fosse criadora de seus próprios intelectuais “orgânicos”. Esse intelectual era constituído a partir das relações sociais personificadas por estes grupos (que através deles lhes dariam homogeneidade e consciência própria). Seu papel devia ser identificado não pela função instrumental ou intrínseca da técnica-trabalho que exercia, mas pela relação que estabelecia ao misturar-se ativamente na

³⁹ Ver, também, a tese de doutorado de Reinaldo Cardenuto, sobre a perspectiva desse debate através de Leon Hirzman e o conceito de “dramaturgia de avaliação”, proposto pelo pesquisador (CARDENUTO, 2016).

vida prática, “como construtor, organizador e “persuasor permanente” [...] para atingir uma atividade técnico-científica e uma concepção histórica humanística dentro desta nova classe social”. Sua formação deveria ir além de um “especialista apenas, mas sim, do exercício da função de intelectual que, por conseguinte, seria principalmente político” (GRAMSCI, 1974: 195-6).

Entendemos cineastas como João Batista de Andrade e Leon Hirszman, por exemplo, como parte de uma categoria intelectual mais alinhada à premissa do intelectual ‘nacional popular’ de que tratou Gramsci, cada qual com seu estilo e propósito, mas ambos na vertente de uma tradição comunista⁴⁰ de relação entre o fazer intelectual e o diálogo com as classes populares. Por sua vez, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, de Gervitz e Segall, foi localizado na tese como uma produção que partia da problemática, mesmo que não tenha sido realizada plenamente na obra, da perspectiva do “intelectual orgânico” trazida por Gramsci.

As ideias gramscianas estiveram entre os fundamentos orientadores dos principais grupos retratados na trama de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Por exemplo, encontramos referências sobre a cultura “nacional popular” tanto nas teses da Oposição Sindical Metalúrgica, anunciada como fruto de uma longa tradição da “esquerda revolucionária, desde Lenin, Rosa Luxemburgo, Gramsci” (BATISTONI, 2010: 62), quanto nas falas de Roberto Gervitz sobre o fato de o filme ter uma raiz nos debates do filósofo Gramsciano. Um debate que permaneceu na memória do significado de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, Gervitz dirá anos mais tarde que aquele não foi um “filme feito “sobre” os trabalhadores, mas “com” os trabalhadores, pois incorporava o seu discurso e a sua visão, colocando-os como protagonistas de sua própria história” (2016: 44).

Para corroborar com a hipótese de que prevaleceu uma narrativa da vertente do pensamento católico cristão no filme, o debate sobre a organicidade na práxis política e cultural como estratégia mais legítima de aproximação das classes populares estava alinhada, também, aos valores da Teologia da Libertação, que compunham as reflexões da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP), por meio da ala dos católicos progressistas. Época a qual grande parte da esquerda religiosa era envolvida pelo marxismo de Gramsci (KAROL, 2000).

Tal premissa promoveu um deslocamento tático e crítico sobre a práxis do vanguardismo de uma elite política (leia-se crítica à estratégias comunistas de luta social, tanto no campo da política, quanto no campo das artes), que abraçou uma postura militante

⁴⁰ Ver o trabalho de Reinaldo Cardenuto sobre Leon Hirszman (2016).

calçada no basismo e no autonomismo popular, princípios norteadores da matriz discursiva da “nova” esquerda ainda não anunciada naquele final dos anos 1970.

Estas questões nos moveram em busca de uma análise sobre se *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* e seu papel estético e político em relação a outras produções fílmicas, esteve realmente inserido em tal contexto maior de revisão das esquerdas no final dos anos 1970. Perguntas que nos mobilizaram partiram da intenção de explorar quais foram os significados propostos no documentário, enquanto rastros e pistas sobre estas disputas de posição e revisão nos campos político-ideológico e cinematográfico.

Queríamos investigar, também, de que maneira se manifestou na diegese o debate sobre o suposto “deslocamento” promovido por uma “nova” cultura política de esquerda, mais “orgânica”. Visto sob outra ótica, como o filme tratou a ruptura com a “velha” esquerda comunista nacional-popular, portanto, sob quais pontos de vista⁴¹ o filme foi anunciado e articulou suas diferentes narrativas e ideologias? Por fim, nos interessou saber se a organicidade intencional pretendida no filme a qual tanto os diretores, quanto a Oposicao Sindical Metalúrgica, defendiam praticar foi realizada na obra e quuais inovações estéticas e estratégias político ideológicas o filme promoveu partindo desta problemática.

Algumas categorias foram mobilizadas para tratarmos as questões elencadas anteriormente, tais como: a) a institucionalidade ou não legitimidade do sindicalismo oficial; b) a mobilização via estrutura sindical *versus* a preferência pelas comissões de fábrica; c) a construção do discurso sobre autonomia popular e democracia de base; d) o modo como o filme realizou o pressuposto “orgânico” e as premissas estéticas e ideológicas que embasaram tal escolha.

As questões e categorias elencadas pretenderam reunir, ainda, uma análise sobre o campo da produção dos artistas-intelectuais envolvidos na conjuntura das greves paulistas. Autores como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Olga Futema, Leon Hirszman, Cláudio Kahns, Lauro Escorel, Aloysio Raulino, entre outros, tem trajetórias políticas e militantes distintas, tais quais suas realizações cinematográficas; produtores de filmes entendidos na tese como pertencentes a um lugar social por onde circulou um cinema engajado e militante datado àquele esse contexto.

Ao compreendermos a circulação destes filmes como um lugar de potência e fortalecimento da relação a ser estabelecida entre artista e “povo”, mapeamos parte da

⁴¹ A questão dos ‘pontos de vista’ em uma narrativa fílmica é tratada por *Lagny*. Ao partir de uma análise detalhada sobre os diferentes pontos de vista que uma obra fílmica pretende articular, podem aparecer “contradições no interior de um mesmo filme de cujas ambiguidades podem misturar as distinções. É isto que dá sentido à querelas, críticas em torno do alcance ideológico da obra” (op.cit., 2009: 122).

circulação de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, entendendo o filme como um dispositivo narrativo e de organização simbólica capaz de pautar seu público destinatário: os trabalhadores em os bairros populares e as lutas operárias e sindicais daquela década. Um campo fértil para a produção de um cinema militante.

Partimos da leitura proposta por Serge Daney o qual defende que o cinema militante é capaz de “funcionar como um organizador” pedagógico-ideológico, com o intuito de envolver o espectador “em uma causa” (2007: 72). Pretendemos investigar na tese se *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* havia realmente funcionado como um organizador de narrativas, principalmente, para a própria Oposição Sindical Metalúrgica que o encomendou. Ainda, se o trabalhador foi confirmado como o “leitor” principal do filme ou se teria sido mais “imaginado” que real⁴². Por fim, se houve uma relação “afetiva”⁴³ estabelecida entre o filme e as classes populares.

A reflexão teórico-metodológica

Esta tese é uma abordagem historiográfica localizada na interconexão entre dois campos de produção do sentido: a história e o cinema. Para compor esse quadro interpretativo, articulamos formulações e estratégias de leitura que consideraram pressupostos advindos desses dois ambientes.

Estruturamos o método da análise fílmica sob dois eixos de leitura. Consideramos as proposições do crítico de cinema Francesco Casetti, em *Como analisar um filme* (1991), que entre algumas categorias narrativas propostas dividirá o ponto de vista fílmico entre homodiegético e extradiegético. As narrativas homodiegéticas, “fazem parte do plano do relato expressado pelos personagens da trama”, as extradiegéticas “não pertencem ao plano do relato [...] são as intervenções *sobre* a história e não *na* história” (tradução nossa) (CASSETTI, 1991: 240).

O ponto de vista homodiegético “perpassa pelo narrador (emissor) e pelo narratário (receptor, encarnado no filme como espectador implícito), pode ser tanto um binóculo, quanto uma voz *over*, um testemunho no filme [...] todos funcionam como a encarnação do espectador implícito no filme”. Mas há, também, os pontos de vista extradiegéticos, ou seja,

⁴² Esta problemática coloca-se por considerar a esfera crítica de revisão sobre a função do cinema militante francês, a partir dos anos 2000. Em 2009, *Alain Bergala* tratará sobre o tema nos *Cahiers*, em que questiona não apenas a própria existência da realidade dentro dos filmes militantes franceses dos anos 1960, como afirma sua pouca apropriação por parte dos sujeitos imaginados como espectadores contemporâneos às obras produzidas (BERGALA, 2009: 223).

⁴³ Para *Ginzburg*, uma das funções do cinema será exercer um papel sobre a percepção dos afetos de uma sociedade (apud LAGNY, 2009: 107).

as “declarações de intenção, comentários do autor, moral final da história etc.” (Op. Cit., 1991: 240). Nos encaminhamos, assim como são delimitadas as bordas do filme, por essa lógica interna homodiegética para, depois, estabelecer um diálogo com o mundo histórico externo ao filme.

O hibridismo de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* nos oportunizou articular uma gama de referências estéticas aos fatos históricos. A própria característica híbrida do filme fez com que a montagem não seguisse uma linha condutora única no modo de apresentar seus argumentos. De certo modo inconstante em sua narrativa estética, a composição de linguagem heterogênea do filme de Gervitz e Segall nos fez adotar o método de, ora protagonizar a análise por uma perspectiva histórica, ora por uma perspectiva cinematográfica. Situação a qual nos conduziu a um esquema visual (figura 1) a um movimento teórico-metodológico próprio, na tentativa de garantir tanto o fluxo filmico, quanto uma coerência interna ao transitarmos pela análise da obra, construída enquanto tese.

Figure 1 - Estrutura visual de análise da tese

Desenhamos essa estrutura visual para ilustrar como, a partir da análise fílmica, construímos a lógica de diálogo entre a história e o cinema. Primeiro, focamos na análise homodiegética para articulá-la, posteriormente, ao ambiente extradiegético. Organizada por

meio de *Atos* e *Cenas*, utilizamos os símbolos $\odot$ $\boxed{xx}$ para delimitar os ‘pesos’ de cada categoria de análise, sendo o símbolo ‘.’ de menor presença, e o símbolo ‘xx’, com maior presença naquele capítulo. As partes em azul são referentes ao campo da história, as cores em amarelo, ao campo do cinema.

No cinema, partimos de uma análise das sequências filmicas⁴⁴ e exploramos os aspectos da linguagem audiovisual utilizados na homodiegeese e como essa escolha estilística se relacionou com o campo extradiegético, com o ambiente de debates e posicionamentos advindos do universo do cinema. Na história, mapeamos como a homodiegeese representa a história dentro do filme e como essa história dialoga com o campo documental e bibliográfico sobre aquele acontecimento fora do filme (extradieético).

Além da estrutura homo e extradiegeese, trabalhamos certos aspectos da faixa sonora filmica, a qual selecionamos as que consideramos ter promovido um impacto direto sobre o filme, ou por funcionar como uma categoria narrativa, seja para ilustrar a cena, ou para substituir uma voz *over*, ou ainda, para trazer dramaticidade à sequência.. A faixa sonora foi mais explorada no *Prólogo*, no *Primeiro* e *Segundo Atos* da tese momentos os quais consideramos que os diretores Gervitz e Segall abordaram o som como aspecto estilístico intrínseco à montagem.

Para compor a leitura entre teoria e método, traçaremos a seguir algumas linhas sobre a forma como promovemos uma articulação entre as distintas disciplinas, história e cinema, sem desconsiderar as suas especificidades metodológicas. Francesco Casetti em *Teorias del Cine* (1994) trata sobre o caráter do filme militante ao dizer que a representação filmica, mesmo quando se propõe registrar temas sociais, políticos e um “valor de verdade” não deixa de ser um espaço da ilusão no cinema,

porém também já conhecemos os mecanismos de sua lógica, dado que a crítica deixara impossível que a ilusão funcione plenamente, tanto no plano teórico como no artístico. Isso significa que quanto maior for a pretensão do filme de oferecer-nos uma parte da realidade, tanto mais se percebe a impotência de seu gesto, e esse sentido é útil porque assinala um erro sem pretender substituí-lo por uma ‘versão correta’. O filme representativo, em outras palavras, é como o caderno de deveres de um estudante com suas correções em caneta vermelha: o sublinhado em vermelho do caderno não representa a correção de um erro, senão sua evidência; o mesmo ocorre com os filmes (Bitomsky *apud* Casetti, 1972: 133) [...] A ideia é que a representação não tem por que ser desmantelada, basta com que ao funcionar

⁴⁴ A “Sequência”, em cinema, é um conjunto de planos e cenas que formam uma única e coerente unidade de ação dramática. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* possui trinta e uma sequências, em seus setenta e seis minutos de duração.

evidencie seu funcionamento (grifos e tradução nossa) (Casetti, 1994: 248).

Devemos explorar, portanto, o *modus operandi* da representação, a fatura fílmica, ao exibi-lo e evidenciá-lo.

Assim como a chave de leitura advinda das Teorias de Campo do cinema, o método historiográfico localiza um filme como um documento histórico e por esta razão, um “documento-monumento” (LE GOFF, 1988: 470-1)⁴⁵. Esse ponto de partida serve de base para a interpretação fílmica no campo da historiografia.

Desde os anos 1960, com a incorporação de novas abordagens e novos objetos como fontes históricas (LE GOFF: 1990: 462-3) o cinema passou a ser considerado, gradativamente, um testemunho de seu tempo, para enfim alcançar, ao final do século XX, seu “pleno estatuto de documento histórico” (LAGNY, 2009: 100). O historiador deve recusar a “crença na transparência da linguagem e a antiga certeza de encontrar nos textos o passado tal e qual”. Se a sua tarefa visava “extrair dos documentos uma explicação sobre o passado”, atualmente é vista “como o processo de identificação e do reconhecimento dos modos e formas do discurso postos em prática” (LE GOFF, 1988: 75-84).

Assim como menciona Casetti, o método das Teorias de Campo condiciona o pesquisador a partir do próprio filme, por meio de questões problemas e interrogações, para constituir um modelo interpretativo que considere os aspectos de representação que o compõe, tanto quanto sua característica de produto cultural localizado em um tempo histórico. Essa tese pretendeu, então, encontrar os “sublinhados em vermelho” de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, com o intuito de evidenciar seus “modos e formas do discurso postos em prática”.

Para as Teorias de Campo, interessam as dinâmicas que regem os filmes, seus pressupostos e seus efeitos estéticos, ideológicos e sociais. Perguntas que emergem deste modelo de abordagem questionam sobre o que é uma representação e o quanto ela se relaciona com a realidade, ou o que é uma narração e qual a sua implicação ao espectador. Os vínculos entre texto e contexto são, portanto, estudados e projetam-se sobre o devir histórico (Casetti, 1994: 201-5).

Considerados detentores de vestígios ou pistas “sobre as dinâmicas e tendências de largo alcance das correntes intelectuais, estéticas e filosóficas de sua época” (Casetti, 1993: 295), os filmes, assim como qualquer outro produto cultural,

⁴⁵Ver também (FOUCAULT, 1997: 159)

nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quando a propósito da relação entre realidade e representação, entre verdade e ficção na história (LAGNY, 2009: 100).

Isto posto, o sentido teórico metodológico dessa tese coaduna com a visão de história-problema definida por Lagny:

uma história que não esconde o trabalho de investigação, por trás de uma presumida objetividade, mas que explicita suas eleições e procedimentos. Uma história que adota múltiplos instrumentos, mas que não pretende nunca encontrar um meio definitivo. E, sobretudo, uma história que sabe que o sentido de seus feitos depende do modo de abordá-los; que aponta mais para ‘reconstruir’ a realidade que a ‘restituí-la’, ou melhor ainda à ‘construí-la’ como objeto de seu discurso (tradução e grifo nosso) (LAGNY, 1994: 321-2).

A partir da compreensão da história como uma problemática, a moldar o objeto de pesquisa como um discurso, Casetti apresentará uma vertente deste alinhamento entre historiografia e cinema através das “histórias estético-linguísticas”. Para o autor, nessa abordagem metodológica as perguntas que mobilizam a análise dos filmes centram-se em um interesse por

compreender quais são os procedimentos formais que pouco a pouco foram elegidos pelo cinema. Que tipos de materiais foram trabalhados, em que medida o resto dos elementos artísticos foram inseridos, que implicações ideológicas e culturais estão pressupostas, como estão construídas as distintas formas de representação e os modos de produção e, por fim, que vínculos se estabelecem entre as obras e o contexto em que emergiram (tradução nossa) (CASETTI, 1994: 332-3).

Para que os modos e formas do discurso fossem postos em prática, a interpretação do filme foi organizada a fim de revelar suas contradições internas, suas imagens e mensagens não controladas pela edição, em busca de percepções que acabam por se tornar trunfos na investigação das fontes. Importou menos, por exemplo, se as fontes audiovisuais foram ou não “legítimas ou fiéis” aos eventos “realmente” ocorridos. Tratamos de investigá-los a “partir dos próprios filmes, de sua significação interna, como uma das formas de evidenciar a ideologia, os posicionamentos políticos, assim como as representações que estes documentos fazem das sociedades que registram” (NAPOLITANO, 2006: 237).

A fonte-filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi, assim, decupada e sua estrutura de roteiro, imagens, discurso, *mise-en-scènes* e música foram “remontados”, para que fossem reconhecidas as práticas, aproximações afetivas, tensões e disputas internas da obra. Também, por meio desta seleção e reorganização, encontramos vestígios e pistas sobre os mecanismos de apropriação, as práticas culturais e hábitos, muitas vezes inconscientes,

manifestados no filme, os quais denotam os valores reproduzidos que transformariam a narrativa nessa “evidência-ficção”. A referência Ginzburgiana foi, ainda, fundamental para mostrar que o filme serviu, muitas vezes, como pista para uma investigação extradiegética, que continha peças da montagem de um jogo as quais precisavam ser buscadas daquele tabuleiro enquadrado.

Uma outra categoria essencial para a interpretação da tese foi adentrar ao campo das reflexões e práticas do Cinema Militante. A relação entre cineastas “militantes” e trabalhadores tem data quase tão longa quanto a da própria invenção do cinema entendido como documental. Apenas como exemplo, citamos o grupo americano *Frontier Film*, dos anos 1930, que contava com a participação ativa do documentarista comunista Joris Ivens⁴⁶. Também, na mesma década, o grupo francês *Front Populaire*, produziu filmes que não seriam militantes mas “testemunhos de um olhar que se acostumou a penetrar os lugares do trabalho e a condição difícil do trabalhador” (Gauthier, 2004: 22).

Emprestamos, ainda, de Yann Le Masson o conceito de cinema militante empregado pela tese, um cinema que produz um tipo de filme:

que não busca nem dinheiro, nem a notoriedade de uma profissão, mas que corresponde ao gosto, às ideias, às opiniões políticas e a um certo sentido sobre a vida e seus combates [...] um cinema de viés, que teria como propósito desenvolver ideias, defender ou atacar uma causa, expressar suas convicções e, finalmente, convencer porque em apoio a esses argumentos há o documento irrefutável tirado sobre o vivo. O cinema militante funcionaria também desta forma, a buscar convencer sobre a verdade contida nas lutas realizadas e nos documentos filmados⁴⁷ (grifo nosso e tradução nossa) (CINÉMACTION, 2004: 28-30).

Todo cinema militante é um cinema político. Emmanuel Barot, diferenciara o limite tênue entre o “lugar de fala” desses dois gêneros fílmicos, militantes e políticos. Para o autor, um cinema político é composto de filmes que tem a política como seu objeto explícito, em que estariam postas as “suas relações de poder, de dominação, de revolta, o relacionamento

⁴⁶ Ivens é um dos precursores dos movimentos de vanguarda do cinema de início do século XX. Considerado um cineasta impressionista, sua influência e participação como realizador no cinema experimental, tanto documentário, quanto de ficção, europeu dos anos 1920 e 1930, somado à produção de filmes que interpretamos como estritamente políticos, como *Miséria em Borinage* (1934), e nos anos 1960 já na vertente da tradição do cinema direto, como, *À Valparaíso* (1963), em parceria com Chris Marker e *O céu e a Terra* (1965), sobre a guerra do Vietnã, esse último, visto por Gervitz e Segall antes da produção de *Braços Cruzados*, o levarão a buscar por uma linguagem cinematográfica que fosse ao mesmo tempo política e prosaica.

⁴⁷ Traduzido pela pesquisadora: « qui ne cherche ni l'argent ni la notoriété dans la profession, mais qui correspond à des goûts, à des idées, à des opinions politiques, à un certain sens de la vie et de ses combats [...] un cinéma de parti-pris dont le but est de développer des idées, défendre ou attaquer une cause, exprimer des convictions, convaincre enfin, parce qu'à l'appui de ces arguments il y a le document irréfutable pris sur le vif. Le cinéma militant fonctionne lui aussi de cette manière, cherche à convaincre de la vérité contenue dans les luttes menées et dans les documents films » (2004: 28-30).

entre povos, comunidades, indivíduos e o poder do Estado ou de grupos de pressão. Neste panorama, inserem-se três tipos de produção de filmes políticos: a militante, a de propaganda e a cívico-pedagógica (2009: 29-30).

Para o autor, os filmes militantes estão “ao lado daqueles que lutam, com “seus olhos” e “sua visão” de mundo e seus anos de glória. A exemplo, filmes produzidos entre 1960 e 1970 na França, que foram “um tipo de produção cujo objetivo comum era fazer do cinema uma arma à serviço do proletariado” (BAROT, 2009: 30).

Guy Gauthier, crítico de cinema francês que trabalha com o campo do documentário, acrescenta que o filme militante trabalha “não apenas revelando suas opiniões, mas ainda proclamando-as, seja na forma de uma contestação argumentada, seja tentando conseguir a adesão do espectador de modo convincente” (2008: 211).

O posicionamento de um cinema militante se distancia, por exemplo, da proposta de um filme político de propaganda, como *Outubro* (1928), de Sergei Eisentein. Casetti explora o método de investigação dos trabalhos do trio Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars e Pierre Sorlin, em torno de *Outubro*, ao dizer que o fio condutor daquela análise se utilizou da

da revolução para demonstrar que um filme que se quer revolucionário está dividido entre a ilustração de um acontecimento, o desejo de discutir seu sentido e a vontade de colocar em questão os meios com os quais se representa [...] um gesto comum com outras obras de vanguarda, que se suspende entre o relato (de uma história, inclusão nossa) e o discurso (sobre a História e sobre a prática artística que a reflete, inclusão nossa) (tradução nossa) (CASETTI, 1994: 338).

No exemplo de *Outubro*, um filme revolucionário utiliza o acontecimento como ilustração. Abordagem usual do cinema de vanguarda de propaganda, o relato da história é suspenso para que se construa um discurso sobre o seu sentido e sobre os meios de representação que o sustentam.

Já um cinema cívico-pedagógico é composto por documentos audiovisuais criados por instituições políticas, a fim de promoverem institucionalmente uma agenda política cívica, a exemplo dos filmes de propaganda exibidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), do governo Getúlio Vargas. Nossa referência a estes filmes de arquivo se deu por razão de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* utilizá-los como contraponto à “verdade dos fatos” sobre a questão da classe operária que pretendeu imprimir ao documentário militante⁴⁸.

Portanto da leitura do campo do cinema documentário, que delimita as diferenças entre os filmes políticos de propaganda, militante e cívico-pedagógico, localizamos na obra de

⁴⁸ Tema a ser tratado no *Prólogo* da tese.

Gervitz e Segall a vertente de cinema militante, de organizador de uma agenda temática (greves e a estrutura sindical) a fim de mobilizar a classe popular em torno desta luta.

Entendemos, também, que dentro do escopo de filmes militantes *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* foi produzido por dois “artistas intelectuais”. O termo empregado na tese parte da leitura de Napolitano sobre o conceito, que expressa a ideia de um grupo social específico, “responsável pela produção e difusão de valores, formas e conhecimentos, marcados pela busca de autonomia em relação às ideologias”. Ao mesmo tempo, é marcado pela “expressão de um conjunto de atores pautado pelo pensamento crítico, antiautoritário, e pelo engajamento em causas públicas que implicam em defesa da liberdade civil e política” (NAPOLITANO, 2011: 27).

Segundo Napolitano, o plano intelectual e artístico se articularam por um engajamento público ou institucional que considerasse suas capacidades e expertises intelectuais (e artísticas) de modo a cancelar tal “intervenção pública nas questões políticas, sobretudo em épocas marcadas pelo autoritarismo e pela violência política” (Op. Cit., 2011: 28).

Contudo, há uma diferença entre arte engajada e arte militante. A arte engajada possui “caráter mais amplo e difuso, a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em um ‘imperativo moral e ético’, que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. Já a arte militante, o caso de uma produção como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, pretende “mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões” (Op. Cit. 2011: 29).

Braços Cruzados, *Máquinas Paradas* foi localizado nesta segunda categoria, como uma produção do espectro intelectual e artístico militante de sua época, tendo como limite

a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas e coerentes com aqueles princípios, delimitando seu espaço num movimento pendular entre os ideais e as ideologias vigentes (NAPOLITANO, 2001: 5).

O objeto desta pesquisa localizou-se, portanto, na vertente do cinema documentário político militante. Um recorte que implicou conhecer a dinamicidade da obra a partir da composição e do entrosamento entre as suas distintas camadas: arte, política, militância e história. A fim de explorar tal dinâmica buscamos as interferências culturais, nacionais e transnacionais, no campo da produção cinematográfica em que estavam inseridos os artistas intelectuais de esquerda na década e que entendemos ter potencialmente pautado a produção do filme.

Tanto Gervitz, quanto Segall, eram ainda estudantes universitários quando produziram *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Recém-chegados ao universo da produção audiovisual, com conhecimento ainda incipiente sobre o campo das tradições do cinema intelectual de esquerda, notamos que o filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi, também, visto como uma oportunidade dos novos diretores de promover através daquela experiência fílmica um diálogo com as referências estéticas e políticas do campo cinematográfico postas à época, em um cenário de debate sobre a arte política e engajamento artístico caloroso não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina⁴⁹.

Havia um terreno fértil de aprendizagens e trocas conceituais e estéticas entre cineastas, filmes brasileiros e o cenário da produção audiovisual internacional, especialmente realizados pela vertente do cinema político e militante latino-americano entre os anos 1960 e 1970. De modo que, inerente a este ambiente de trocas, pudemos encontrar em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* inspirações, referências e reapropriações com outras obras fílmicas para, assim, arguir sobre os vestígios das linguagens estéticas e argumentos político-ideológicos manifestados no filme, buscando estressar a lógica de montagem deste “documento-monumento”. Aspecto o qual foi vastamente tratado na tese, como parte do trabalho de análise, com o intuito de explicitar na fatura fílmica de que modo foi realizado o produto final filme, a partir dos diálogos com outras obras e referências conceituais e estéticas avindas do campo do cinema.

Ao partir de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* e de sua relação frente ao campo documental do cinema militante encontramos documentação relativamente abundante que foi analisada de modo a compor uma visão em série⁵⁰, sobre os documentos fílmicos das greves paulistas, elencando afinidades ou distanciamentos *vis-à-vis* a nossa fonte primária, não limitando-nos aos filmes, pois compreendemos “a produção audiovisual como parte

⁴⁹ Vale reforçar que o arcabouço teórico-metodológico dessa abordagem não conectou a análise fílmica a uma categoria de transferência cultural. O conceito definido por *Michel Espagne* e *Michel Werner* tem como ponto de partida a ideia de trabalhar o sentido de melhor apreender os processos de empréstimo e recepção de ideias e discursos, partindo de uma noção de cruzamento histórico, cultural. O conceito pretende reforçar as dinâmicas das conexões entre diferentes contextos geográficos, países e continentes, para se pensar sobre a circulação das ideias e do conhecimento incorporados a outros contextos nacionais (Rodrigues, Kohler, 2008: 15-17). Nesta pesquisa, o enfoque de análise não foi localizar as matizes que constituíram uma história compartilhada, ou metamorfoseada, entre diferentes linguagens e propostas estéticas que desembarcam ou foram absorvidas e reinterpretadas pelos cineastas e filmes objetos desse estudo frente a outras produções internacionais. Um recorte para tratar metodologicamente o objeto da tese como um produto conectado à transferências culturais pressuporia investigar, sistematizar e estruturar análises de como se manifestaram estas transferências geograficamente, o que fugiria do enfoque do trabalho.

⁵⁰ Como propõe Marc Ferro ao realizar a análise fílmica de *Passeatas e Manifestações de rua em Petrogrado*, em que compõe uma série de imagens fílmicas para ampliar o significado interpretativo da manifestação (FERRO, 1992: 112).

integrante do mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente” (FERRO, 1992: 87).

Para concluir, nossas referências teórico-metodológicas à luz da interpretação fílmica consideraram, ainda, a leitura proposta por Bill Nichols sobre os modos cinematográficos expositivo, observacional, interativo e reflexivo. São categorias de análise que possuem limitações, a qual seguimos a orientação do próprio autor, utilizando-as como “estruturas de afiliação frouxa, ou seja, não engessadas enquanto conceitos” (NICHOLS, 2010: 135-177).

Emprestamos de Nichols, mais uma vez, a visão esquemática de análise que parte da proposta de localizar o “argumento” fílmico (1991: 107), o qual defende haver uma lógica do documentário que pretende mobilizar o espectador a partir de seu envolvimento em um argumento chave da obra dirigido diretamente ao mundo histórico (e não a partir de uma história, como na ficção). O “argumento” é a categoria geral para representar uma situação sobre o mundo, subdividida em outras duas subcategorias: perspectiva e comentário. O argumento no cinema documentário é construído “em forma de uma ‘perspectiva’ *do* mundo e em um ‘comentário’ *sobre* o mundo” (tradução nossa) (Op. Cit., 1991: 107).

Sumariamente, a “perspectiva” oferece um ponto de vista particular sobre a representação do mundo, enquanto o “comentário” pode incluir não apenas direcionamentos endereçados, como a *voice-over* ou depoimentos de autoridades, mas também, outras táticas ou dispositivos indiretos que articulam comentários ao argumento central da obra. Independente de quais forem tais comentários, eles trarão atenção para longe da “perspectiva” do mundo, ou seja, “são figuras que partem das expectativas estilísticas previamente estabelecidas no texto” (tradução nossa) (Op. Cit., 1991: 107).

Como consideramos a subdivisão de argumento, em perspectiva e comentário, de algum modo próximas a visão de homo e extra diegese de Casetti, decidimos nos concentrar durante a análise fílmica no aspecto amplo de “argumento” proposto em Nichols, compreendendo que ora ele se dará nas “expectativas estilísticas” do filme, ora, por uma representação “sobre o mundo” que dialogou pela extradiegese.

Outras premissas metodológicas para o exercício de decupagem fílmica consideradas foram a proposta de “leitura documentarizante”, conceituada por Roger Odin, e o trabalho de Ismail Xavier⁵¹ que articula a relação entre cinema e história e, por fim, o debate, proposto por Robert Stam, sobre reflexividade e auto-reflexividade no cinema.

⁵¹ Especialmente o livro “O discurso cinematográfico, opacidade e transparência” (1995) que contribuiu de modo determinante para guiar a análise fílmica entre os conceitos de realismo crítico e sobre o cinema de vanguarda russo.

Para Pierre Nora, um dos principais desafios do historiador que estuda o contemporâneo (1988: 183) é investigar os acontecimentos⁵² produzidos no instantâneo por tamanha quantidade de significados que estes múltiplos meios (jornais, revistas, fotografias, filmes etc.) são capazes de criar. Colocado o desafio, nossa intenção foi partir da análise fílmica para reconhecer as representações⁵³ elaboradas sobre o movimento grevista e os discursos destas esquerdas, a fim de averiguar este “acontecimento testemunho” a partir dos registros das greves, compreendendo-os como “um eco, um espelho da sociedade [...] um rasgão no tecido social que o próprio sistema tem por função tecer” (op. cit. 1988: 190).

A estrutura da tese

March Bloch convocou o historiador daqueles escuros anos 1940 europeus a não perder de vista que para além dos “mecanismos históricos de erudição e investigação, a história é uma ciência poética” (BLOCH, 1949). Em um exercício de apropriação por uma escrita da história, a estrutura da tese tentou seguir esta orientação e por tal razão foi delineada a partir de um certo arranjo lúdico. Antes, por considerar seu objeto de observação e interferência uma obra fílmica, desde o princípio o objeto é parte do universo das artes e de um criar sensível. Depois, pelo desejo de trazer para o texto que narrou esta tese uma licença de linguagem capaz de dialogar com este ambiente de ludicidade, na esperança de que seus leitores possam se sentir estimulados pela forma, tanto quanto foram as seduções provocadas para nós ao acessar estes conteúdos e realizar o trabalho de interpretação historiográfica de uma obra de arte, como o *filme Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Além de Bloch, acolhemos outra provocação vinda do campo da historiografia, a que Michel de Certeau nos convida ao propor uma compreensão do “passado também como uma

⁵²Como explica Nora, “de agora em diante o acontecimento oferece-se a ele do exterior, com toda a força de um dado, antes de sua elaboração, antes do trabalho do tempo. E mesmo com mais força na medida em que os media impõem imediatamente o vivido como história, e que o presente nos impõe em maior grau o vivido” (NORA, 1988:183-4).

⁵³Utiliza-se o conceito de representação a partir de uma perspectiva da história cultural e das categorias trabalhadas por Chartier. O recorte proposto por Chartier para a história cultural pretende aproximar a representação social do ambiente formal e material pelos quais as representações seriam apropriadas, ou seja, reconhecer a recepção e apropriação por parte dos sujeitos sobre os documentos (neste caso obras fílmicas) para Chartier “significa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Assim, voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido é reconhecer que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas” (CHARTIER, 1991: 179-180). Ainda neste sentido, o autor constata ser fundamental como os documentos podem ser diversamente aprendidos, manipulados, compreendidos (CHARTIER, 1991: 181) e dá ênfase ao receptor da obra, assim como durante a construção das análises fílmicas será dada ênfase ao público receptor destas películas para compreender as formas de representação, apropriação e lugares de produção do sentido dos cineastas.

ficção do presente [...] a explicação do passado não deixaria de marcar a distinção entre o aparelho explicativo, que está presente, e o material explicado, (ou seja) documentos relativos a curiosidades que concernem aos mortos” (CERTAU, 2001: 21).

Certeau defende que do exercício racional de produção do sentido, ao lado da criação e invenção singular de cada pesquisador, reside o lugar da análise e da ciência em busca da “morte” que habita nas fontes, na tentativa de “manifestá-las a partir de uma representação das relações do presente com seu outro, e combatê-las por meio do trabalho de dominar intelectualmente um querer particular com forças atuais” (Op. Cit. 2001: 22).

De modo similar Casetti acredita que o trabalho de análise filmica depende da articulação entre duas esferas, “por um lado uma disciplina, que converte a análise em uma empreitada científica, por outro, uma criatividade, que faz da análise uma espécie de arte. Uma coisa não se dá sem a outra.” (Casetti, 1991: 31).

A tese localiza-se, assim, em um lugar da escrita própria ao campo historiográfico, porém, tendo-a como um objeto que não esquece de ser uma forma outra de ficção, tentando dominar seu querer particular, em busca da “morte” do documento que ultrapassa os desejos do tempo presente.

Destarte, entre uma “racionalização das práticas e o prazer de contar as lendas de antigamente”, esta pesquisa pretendeu recontar sua história, partindo da leitura do documento cultural *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, em um formato igualmente cultural. Nos inspiramos, então, na linguagem do teatro e do texto teatral para construir a visão da tese sobre o filme, partindo de um jogo metalinguístico que tentou articular a imagem “dos mortos” à encenação “dos vivos” (Op. Cit. 2001: 22).

Jean-Louis Comolli proporrá que as manifestações artísticas seriam *mise-en-scènes* históricas, pois as realidades não são “apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam, mas também, *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias são frequentemente definidos” (2008: 84-5). O cineasta filma, destarte, “representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (Op.Cit., 2008: 84-5).

Partindo de tal compreensão nos indagamos se a análise filmica proposta como ponto de partida desse trabalho de interpretação e investigação não seria ele mesma a releitura de uma obra transformada em tese, o palco para a reencenação de uma peça adaptada, com uma nova orquestra?

Jacques Aumont, teórico do cinema, proporrá que “a liberdade do ponto de vista comum” da *mise-en-scène* cinematográfica, assim como, da linguagem pictórica de um

quadro, afastaria ambos “do teatro, mas o teatro continua a ser o principal modelo do ‘levar para a cena’, da cena, do espaço cênico, do espaço representado” (2004: 159).

Tendo o teatro como o “principal modelo do levar a cena”, considerando o chamado pela criação, invenção, refabricação da produção do sentido advindas de Bloch, Certeau e Casetti, colocamos a tese “em cena”, por um diálogo entre a investigação historiográfica e o prazer de recontar a história entendendo-a como uma “ciência poética”.

Entendemos nosso objeto como fruto de uma narrativa híbrida entre fato e criação, entre documento e ficção, do mesmo modo vimos que a estrutura da tese não deixa de ser um exercício deste articular e que se materialmente pretendemos colocar à prova a ciência de suas evidências a fatura de seu produto é um trabalho particular, uma criação. Por esta razão a estruturamos para ser lida como uma peça teatral⁵⁴.

Primeiro por considerarmos a leitura de uma obra de teatro mais fluida que um roteiro de filme mais técnico e fragmentado, de modo que tentamos unir certo fluxo textual à uma sistematização clara e objetiva da análise filmica. A escolha foi por um formato de peça elisabetano, do teatro shakespeariano, por ser uma preferência e referência pessoal da pesquisadora⁵⁵.

Em termos concretos esta escolha implicou em estruturar a tese da seguinte forma. A cada abertura de *Cena* trabalhamos com três camadas de informação i) um ambiente, ii) a apresentação dos personagens, iii) o texto discursivo (narrativo, visual ou sonoro), para a seguir interpretar o documento referente a cada *Cena* analisada. Como apoio visual, anexamos a seguir o formato de uma cena, em uma peça de Shakespeare:

⁵⁴ Um desvio pela etimologia, Aumont nos mostraria, novamente, correlações mais tangíveis para “transplantar” as significações “não tão evidentes” entre cinema e teatro: “no início, há a *skêné*, construção sumária, de madeira, no meio da área de encenação, nesse teatro tão estanho que é o teatro grego. A cena, no sentido atual, não é senão uma sequência de deslizes metonímicos em relação a esse *étymon*: o palco, a área de encenação, o lugar imaginário onde se desenrola a ação diegética, enfim, essa própria ação, como parte de uma ação mais vasta [...] se a cena é, em primeiro lugar, uma construção, uma *skêné*, a cenografia é antes de tudo, a arte de desenhar em perspectiva essas construções [...] A *scaenographia* só chegou até nós através do teatro [...] arte de ornar o teatro, arte de instalar os cenários, mas também, logo, ‘as próprias representações, os objetos representados, a cenografia de um palácio (grifos nossos) e de seus jardins (Littré): a instalação de cenários naturais” (op.cit. 2004: 159).

⁵⁵ Sabemos que percorrer o universo do teatro é uma “questão monumental”, assim como, “a de toda a ‘teatrologia’, que “justificaria volumosos tratados” (AUMONT, 2004: 153). Enfatizamos, por esta razão, que o uso do estilo na construção da estrutura da tese teve um caráter utilitário, foi mais inspiração que aplicação metodológica.

Figure 2: Cena de Ricardo III, William Shakespeare

A decisão pela estrutura teatral partiu, também, de uma constatação de que boa parte dos trabalhos de análise fílmica por uma interpretação historiográfica a reiteração se dá, por demasiadas vezes, de modo excessivamente descritivo. De modo que acaba diminuto o espaço interpretativo dos filmes, por terem histórias recontadas para serem depois analisadas, mas também, porque a cada recontagem operam-se novos exercícios interpretativos, uma releitura opera-se portanto sobre o material bruto previamente à análise fílmica.

Por essas premissas, da licença criativa, fluidez e otimização do acesso à fonte por parte do leitor, tentamos explorar o uso do extrato fílmico como documento primário durante toda a tese, de modo que selecionamos os trechos de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* como material “bruto” à disposição do leitor.

Foi nossa intenção expor o processo da análise para que fosse validado, ou não, pelo próprio leitor. Apesar de havermos selecionado cortes e sequências específicas abarcamos praticamente toda a minutagem contendo uma hora e dezesseis minutos na tese. Em termos concretos, a proposta de uso de uma metalinguagem artística (do roteiro de cinema ao texto teatral) como fio condutor narrativo, pretendeu explorar uma nova forma de esquematizar a estrutura de organização de uma interpretação fílmica.

A investigação realizou uma decupagem de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* prosseguida da sistematização e reorganização do filme em categorias temáticas e estéticas, e condensou sequências fílmicas, a partir de cenas, por uma lógica que pretendeu garantir a sua coerência interna da narrativa.

Partimos, assim, da divisão dos Capítulos em *Atos* e dos subcapítulos em *Cenas*. A estrutura da tese foi organizada em seis capítulos, encenada por meio da organização de seis movimentos: um *Prelúdio*, *Primeiro*, *Segundo*, *Terceiro* e *Quarto Atos* e um *Epílogo*,

constituídos por meio de *Cenas*. Pelas *Cenas*, destacamos: (i) uma breve apresentação do ambiente e personagens que compuseram aquelas sequências, (ii) a descrição dos diálogos, através dos extratos do próprio filme, sejam eles, textuais, sonoros ou imagéticos; (iii) por fim, um enredo narrativo que sugere certa dramaticidade global à tese.

Cientes sobre o campo teórico-metodológico próprio de análise teatral ser mais vasto do que o cinematográfico, nosso intuito não foi seguir a linha de Ariadne à luz do universo das estruturas comunicativas da textualidade teatral. Nossa intenção foi, assim como a dos autores de *Braços Cruzados*, ao fazer do filme um “fluxo narrativo-dramático que fosse tão importante quanto o tema” (RUIZ, BRAUNS, 2016; 45), trazer para a tese uma certa dramaticidade, sendo revelada aos poucos, cena após cena, ato após ato, assim como se propôs o filme militante, ao narrar a história da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) e dos operários das fábricas da capital.

De modo que, o *Quarto Ato: O cinema Direto e a Campanha Sindical* e o ato final *Epílogo: Democracia de Base, Socialismo Cristão, Um Projeto Vencido* pretenderam ser momentos ápicos de articulação dos personagens, apresentação dos projetos ideológicos e discursos que moveram a trama fílmica.

No *Capítulo I – Prólogo: Meio Século em 4 minutos e 43 segundos*, tratamos das narrativas de enfrentamento apresentados pela Oposição Sindical Metalúrgica frente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ao “velho” sindicalismo, em um debate que fez parte do escopo de reflexão o qual emergiu a “nova” esquerda, no final dos anos 1970. Analisamos, também, neste capítulo os elementos estéticos e históricos que narraram uma perspectiva sobre o golpe militar de 1964.

Neste capítulo, em *voz over*, o filme anunciou a estrutura sindical brasileira como herança de uma política autoritária e fascista que impedia a organização coletiva dos trabalhadores. Em comentário, apresentou os representantes da *mise-en-scène* da luta operária a partir de duas visões: a de Getúlio Vargas, através do filme de arquivo do D.I.P., e a da chamada Oposição Sindical. Investigamos como no argumento fílmico foi construída a referência a uma crise contemporânea ao contexto histórico (do frentismo das esquerdas), anunciada na trama através da imagem do regime Vargas e de uma leitura crítica da obra sobre o posicionamento de comunistas frente à luta e a defesa dos direitos trabalhistas até aquela década.

No *Capítulo II - Primeiro Ato: filmando o popular*, trouxemos para primeiro plano uma análise estética do filme, a qual pretendemos mostrar como se manifestou o hibridismo entre tradições cinematográficas articuladas na obra, selecionando sequências que estavam em

sintonia com distintas correntes estilísticas do cinema. Nos concentramos em selecionar sequências que tiveram relação direta com um cinema experimental⁵⁶.

Analizamos o filme a partir de três “Cenas”: 1) um cinema prosaico, de valorização da experiência cotidiana do operário fabril; 2) a representação do filme sobre o bairro popular, em que nos debruçamos sobre a articulação entre “velhos” e “novos” ambientes de resistência e construção das narrativas das esquerdas dos anos 1970, entendendo o bairro popular e os cineclubes como protagonistas neste contexto; 3) a maneira como a diegese colocou “em quadro” o mundo do trabalho.

Incluimos neste *Ato* uma cartografia audiovisual das greves operárias entre 1977 e 1983, que registraram o contexto das mobilizações operárias, com o intuito de explorar as (des)conexões programáticas, afetivas e de produção cultural entre os cineastas conectados à temática das greves.

Por fim, tratamos sobre o circuito de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* pelos bairros populares, universidades e mostras de cinema do período. Foi nossa expectativa demonstrar os espaços de exibição e quais filmes de cunho militante, como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* circularam por estes espaços, entendidos na tese como ambientes de negociação e interesse das esquerdas nacionais, em busca da reconstrução dos seus projetos políticos.

No *Capítulo III - Segundo Ato: um olhar sobre gênero em Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* abordamos a problemática de gênero a perpassar o filme, um aspecto que não estava previsto inicialmente. Exploramos as estratégias de filmagem sobre o feminino e realizamos uma leitura crítica sobre o que consideramos certo apagamento da dimensão da resistência operária feminina no filme. A partir de bibliografia de apoio e fontes de jornais produzidos por militantes operárias e por organizações de mulheres dos bairros populares e jornais da grande imprensa, confrontamos a imagem construída no filme sobre essas operárias.

O *Capítulo IV – Terceito Ato: por um cinema militante*, foi trabalhado a partir de duas Cenas: 1) organizamos uma sequência sobre como os personagens operários das fábricas são apresentados e, em seguida, trouxemos um panorama sobre a vertente do cinema militante, a relação do Brasil com esta tendência em diálogo com cineastas europeus e o debate sobre produções de cunho militante na América Latina; 2) analisamos a inovadora sequência

⁵⁶ Usamos a expressão experimental no sentido de “explorar” os diferentes dispositivos de linguagem audiovisual.

ficcional incluída no filme da ‘parada das máquinas’, em que trouxemos a discussão sobre o cinema russo e a problemática da reflexividade no cinema de gênero documental.

O *Capítulo V- Quarto Ato: o cinema direto e a campanha sindical* tratou sobre a estética do cinema direto como estratégia de captura do filme sobre o processo das eleições sindicais dos metalúrgicos de São Paulo. Organizamos um panorama das vozes e propostas das diferentes correntes político-ideológicas apresentadas no filme. Além disso, abordamos a campanha sindical, a eclosão das greves de 1978 e uma leitura sobre a conjuntura do sindicalismo tratado na diegese, sob uma perspectiva historiográfica.

O Capítulo foi estruturado a partir de três cenas: 1) os personagens se apresentam e mostram as visões das três correntes em disputa pela diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo; 2) Uma análise sobre as diferentes matrizes que compunham o projeto da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP); 3) analisamos como o “Deus câmera” anunciou, em uma narrativa dramática, o desfecho do filme.

No capítulo final, *Epílogo: por uma democracia de base comunitária, rumo ao socialismo cristão* foram validadas as hipóteses iniciais da tese. Tratamos, por fim, sobre como foi construído em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* um sujeito histórico, emergente dos movimentos sociais de bairro e das fábricas das periferias de São Paulo como solução corolária da obra e como “personagem resposta” aos anseios da sociedade brasileira por um futuro democrático e humanista.

Capítulo I.

Prólogo: meio século em 4 minutos e 43 segundos

Havia uma estética no cinema militante nacional no período em que *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* foi produzido, que repousava em uma tradição do cinema documentário brasileiro, de usar recursos discursivos ancorados por entrevistas e conduzidos por vozes *off* ou *over*, as chamadas “vozes do saber”, em demasia. Encontramos diversos depoimentos, seja por meio de entrevistas, artigos de jornais ou revistas especializadas da década, que trataram sobre a crítica a este estilo de montagem ancorado no depoimento, para promover uma ‘chancela de autenticidade’, ou, estratégia de leitura documentarizante nestes documentários.

Jean-Claude Bernardet, um dos expoentes e uma das principais referências no campo da crítica de cinema no país alimentava muitos desses debates. Bernardet criou o conceito de cinema sociológico o qual era definido por produções audiovisuais que pretendiam “fontes de verdade” ao operar “da posição de superioridade que consistia em mostrar fatos e pessoas e falar a respeito” delas, assumindo um “papel de pretenso observador neutro” (1979-1980: 19).

Gervitz e Segall, mobilizados por tal crítica, buscaram articular em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, estratégias que introduzissem novas formas de narração e construção do discurso fílmico, que de alguma forma rompessem ou tentassem alargar as possibilidades frente à tradição. A defesa ia em direção a experimentar recursos que servissem como condutores de uma construção argumentativa que, por vezes, poderia se apoiar mais nas imagens ou na sonoridade, do que sustentada pelas falas e considerações de “vozes do saber”, consideradas pelos diretores enquanto recursos elitistas.

Nas palavras de Gervitz, a dificuldade até o final dos anos 1960, com a indisponibilidade do som direto que garantisse um registro do imediato, fazia com que o cineasta desenvolvesse

toda uma tese e cima da linguagem que muitas vezes não tinha nada a ver com a imagem [...] o cinema quando começamos era extremamente elitista, falado e muito pouco visual, muito calcado em cima da entrevista [...] o cineasta sempre chegava depois do acontecido e filmava as pessoas as contando, muito discursivo [...] a montagem era sempre articulada em função de uma análise pré-concebida, de uma teoria que o cineasta tinha a respeito da realidade (grifos nossos) (Pesquisa CCV, 1980: TR 2547, lauda 06).

A pauta crítica de revisão de um “cinema elitista”, de que trata Gervitz, querendo se distanciar da tradição do documentário sociológico de que tratava Bernardet, encontrou no projeto de “ida” ao operário - e aos movimentos grevistas da capital paulista atrelados a um

“novo” sindicalismo, boa parte de suas respostas. Uma vez que esta aproximação promoveu um campo fértil para explorar novos recursos para além do caráter discursivo, ou “sociológico”, empregados em tantas produções até então.

Este *Prólogo* tratou sobre as estratégias mobilizadas e referências históricas e estéticas, propostas por Gervitz e Segall, para introduzir o argumento inicial da obra. Ao intitularmos o *Prólogo* de “meio século em 4 minutos e 43 segundos” pretendemos anunciar de antemão uma delas, o fato de que o filme, em um curto espaço de tempo, menos de cinco minutos frente aos seus quase oitenta minutos de duração, mobilizou um panorama histórico de considerável duração sobre a questão do movimento operário e sindical brasileiro.

Por fim, analisamos de que maneira o argumento fílmico, foi narrado durante a “abertura” de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a fim de explorar as estratégias por uma leitura documentarizante e a articulação entre a estrutura sindical entre as duas ditaduras, do Estado Novo e militar de 1964, promovidas pelo filme.

Cena Um: a estrutura sindical e a crítica ao frentismo pecebista

Na sequência 1 *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, um letreiro, sem som de apoio, contextualiza a abertura do filme, a partir de uma perspectiva histórica da luta operária:

Em 1978, o Brasil completava 14 anos de ditadura militar. Os sindicatos haviam sofrido intervenção e os principais líderes operários foram afastados, dando lugar aos chamados “pelegos”. O principal foco da repressão era o movimento popular, as últimas grandes greves, ocorridas em 1968, foram fortemente reprimidas. A geração de trabalhadores formada nos anos 70, nunca havia participado de uma greve. O medo era grande e as consequências, imprevisíveis (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 44”).

A cena seguinte trouxe imagens de um filme de arquivo do cinejornal do Departamento de Informação e Propaganda (D.I.P.) do Governo Getúlio Vargas, informando sobre a inauguração de “mais um restaurante popular” para trabalhadores, no Rio de Janeiro.

O presidente Getúlio Vargas inaugura mais um restaurante popular destinado a proporcionar aos trabalhadores a preços módicos, alimentação sadia e farta. Durante o ato, uma operária saúda o chefe da nação e agradece o carinho demonstrado pela saúde e bem estar do nosso operariado. O novo restaurante tem capacidade para mil refeições por turno e pode atender 3 mil pessoas, em 2 horas. O presidente da república almoça entre os operários, indo democraticamente buscar a bandeja que contem a refeição, e tomando assento a uma das mesas rodeado pelo afeto e respeito dos 2 mil trabalhadores presentes (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1’35”).

Em narração *over*, Othon Bastos sobrepôs o discurso do filme de arquivo desconstruindo a mensagem do cinejornal:

Getúlio Vargas durante os quinze anos em que esteve no governo sempre cultivou a imagem de pai dos trabalhadores brasileiros. Cada lei, cada ato do seu governo, eram colocados como um benefício por ele concedido. Neste filme, porém, queremos que ele seja lembrado como homem que durante a ditadura do estado novo implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do operário brasileiro (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978, 3')

A cena seguinte apresentou um depoimento de Affonso Dellelis, que havia presidido o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, entre 1963 até a intervenção militar com o golpe Estado de 1964, a tratar sobre o problema da 'estrutura sindical' brasileira:

É lógico que vindo 64 [...] se modificou um bocado de lei também em clima do golpe [...] mas também não se mexeu uma vírgula na estrutura do sindicato [...] a estrutura sindical continua servindo em todos os regimes, em todas as oportunidades. Porque é uma estrutura que nós não discutimos [...] nós herdamos. É lógico que vai passar a redemocratização, vai vir golpe, se modifica tudo, se prende gente, se intervém, mas ninguém mexe na estrutura sindical porque isso serve perfeitamente pra explorar os trabalhadores, pra tirar mais valia dos trabalhadores, pra arrancar o lucro e pra até fazer milagre se quiser (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978, 3'06" – 3'43").

A seguir, anexamos quadros filmicos respectivos à sequência 1:

Figure 3: Tela de abertura. Voz over de Othon Bastos.

Figure 4: Filme de arquivo D.I.P

Figure 5: Abertura (cine jornal D.I.P.)

Figure 6: Letreiro 1º de Maio (cine jornal D.I.P.)

Figure 7: Presidente Getúlio Vargas rodeado por “dois mil trabalhadores” (cine jornal D.I.P.)

Figure 8: Presidente Getúlio Vargas almoça em novo restaurante operário (cine jornal D.I.P.)

Figure 9: Getúlio almoçando com trabalhadores no restaurante inaugurado (cine jornal D.I.P.)

Figure 10: Cartaz festa 1o de Maio

Figure 11 Faixa Salve Getúlio Vargas

Figure 12: Estádio do Pacaembu

Figure 13: Aceno Getúlio Vargas no Pacaembu

Figure 14 Público na festa do 1º de Maio

Figure 15 Depoimento Dellelis

Houve apenas dois momentos em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* da uma hora e dezesseis minutos de filmagem em que o filme exerceu um papel de anunciador na diegese. As duas passagens foram ancoradas pelo comentário em voz *over* e tiveram o intuito de localizar o espectador na questão da Estrutura Sindical brasileira. O tema foi apresentado na

sequência 1, trazido para análise neste *Prólogo* e no capítulo final, intitulado “Epílogo”, correspondente a sequência 31.

Constatamos que a escolha pelo recurso da voz *over* utilizada de modo pontual no filme foi umas das estratégias de Gervitz e Segall para responder ao cinema sociológico de Benardet, com o intuito de experimentar e formatar outras abordagens discursivas. A sequência 1 foi ancorada, por exemplo, por uma estratégia da colagem de distintos dispositivos textuais, com o filme de arquivo do DIP sobreposto à narração *over* de Othon Bastos.

Tal recurso fazia parte da tradição do cinema documentário europeu de característica militante à época. O uso de materiais de arquivo de diferentes naturezas, tais como filmes, fotos, textos e imagens extraídas de jornais impressos e noticiários televisivos, acabavam tendo a função de servir como organizadores de uma outra narrativa, que conduziram o espectador frente à outras performances de autenticidade – ou, de desautorização a depender da imagem montada, propostas por estas obras audiovisuais.

O recurso era amplamente utilizado em filmes do cineasta francês Chris Marker⁵⁷, referência na produção de um cinema documentário sobre temas políticos latino-americanos, durante os anos 1960 e 1970. Este cinema e estilo de montagem eram referência a Gervitz e Segall que realizaram *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* pela perspectiva de um cinema de propaganda, que mobilizasse a classe operária em torno da proposta da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP). A função de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* não deixava de ser mobilizar e inspirar o engajamento da classe trabalhadora em torno das greves⁵⁸.

No arquivo do DIP, Getúlio Vargas foi apresentado como Pai dos Trabalhadores durante ato da festa de Primeiro de Maio, um evento que ocorreu no estádio do Pacaembu, em São Paulo, plenamente ocupado (figura 12). Vargas saudava a multidão de trabalhadores enquanto o cine-jornal registrava a marcha de militares com faixas em apoio ao estadista, faixas de salve às empresas nacionais, como “salve à energia hidroelétrica” (figura 11), imagens da multidão, em uma massa de trabalhadores não identificável (figura 12), dentro e fora do Pacaembu.

A sequência utilizou, no entanto, o uso das imagens do cinejornal para operar uma

⁵⁷ Para conhecer mais sobre a obra de Marker veja a tese de doutorado de Carolina Amaral, “O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França” (2013). Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13082013-144044/pt-br.php>

⁵⁸ Gervitz diria em depoimento a Mocarzel que Sérgio e ele estavam conscientes sobre *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* terem como referência a tradição dos grandes documentários de propaganda produzidos na luta pela democracia e pela justiça social, em diversos países e momentos da história do século XX (MOCARZEL, 2010: 67).

leitura às avessas, em uma estratégia de desautenticar a imagem de credibilidade que outrora serviu para propagar e publicizar a persona política de Getúlio Vargas. O mecanismo de construção operou ‘certa’ reflexividade na cena, uma vez que utilizou o documento de arquivo de modo crítico, em tom irônico ao Regime Vargas, ao mesmo tempo em que articulou um exercício de metalinguagem, inserindo um filme (cine jornal) dentro de outro filme (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*).

O uso do filme de arquivo do DIP. era, naquela década de 1970, associado às estratégias de propaganda de regimes totalitários (fascistas e nazistas)⁵⁹. Findadas tanto a Primeira, quanto a Segunda Guerra Mundial, um imaginário iconográfico sobre esse tipo de registro tinha maior potencial de ser visto de modo ‘anti-ilusionista’, podendo encontrar um público espectador mais familiarizado com a linguagem e preparado para desconstruí-la enquanto verdade absoluta. A linguagem do cinejornal estava localizada em um espaço temporal em que tanto música, quanto imagem, já haviam sofrido certos desbotamentos aos olhos do espectador à medida do tempo histórico.

Tais regimes, após o final da Segunda Guerra, haviam passado pelo crivo da história como modelos políticos *non* gratos para o mundo ocidental, de modo que, um espectador destes materiais audiovisuais poderia encontrar referências para ler nessas peças mais projetos de propaganda político partidária, do que documentos autênticos que revelavam acontecimentos isônomos e factuais a serem validados. Pelo contrário, eram filmes que promoviam propagandas políticas cercados por “duplos sentidos” e intenções ocultas.

Arriscamos dizer que, naquela década de 1970, filmes como o do cine jornal do DIP já estavam imbuídos de um certo clichê. Para Tunico Amâncio, “o clichê, na terminologia específica do cinema, é pensado como ‘qualquer expressão, [...] qualquer técnica ou convenção que tenha sido usada tão frequentemente’ até perder seu “frescor e sua efetividade” (*apud* AZAMBUJA, 2013).

Pensado ou não como clichê, o uso do cinejornal promoveu uma paródia ao regime Vargas que, da ironia em forma de metacomentário⁶⁰ através da voz *over* de Othon Bastos,

⁵⁹ Renato Tapajós mencionará sobre essa tradição “de narração fascista, populista no cinema brasileiro”, ao exemplificar o cine jornal, das propagandas do DIP, de Jean Mazon, do Primo Carbonari, os cines jornais da Atlântida” (ARQUIVO CCV, TR2554, Laudas 13-4).

⁶⁰ Nichols utiliza a nomenclatura de ‘metacomentário’ para promover diálogo entre cenas, onde o comentário aparece como matéria a ser questionada, provocada, pelo “segundo” comentarista. O recurso é utilizado comumente em filmes de reportagem. O conceito de metacomentário também é uma categoria de análise para Frederic Jameson. Para Heloisa Buarque de Hollanda, metacomentário seria “uma forma de leitura essencialmente alegórica, que consiste em reinscrever um determinado texto em um código interpretativo específico, promovendo a reavaliação histórica e dialética de métodos conflitantes”. Heloisa Buarque de Hollanda. O Inconsciente Político: Jameson (2009). Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-inconsciente-politico-jameson>

propõe uma outra interpretação sobre a visão do Regime frente a um novo contexto histórico no país. Foi o primeiro filme documentário brasileiro⁶¹ que temos ciência que tratou Getúlio Vargas de modo crítico, irônico e que denunciou o caráter propagandístico tanto de Vargas, quanto de seu governo ditatorial.

Assim, a sequência 1 de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* colocou “em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico e a natureza convencional da representação como uma construção e resultado de um trabalho completamente racional” (DA-RIN, 2004: 204), e nesse sentido entendemos ter havido certa reflexividade na passagem.

Em entrevista a Mocarzel, Gervitz mencionou que a intenção explícita de uma crítica ao regime, o qual ao utilizar na montagem do filme imagens de arquivo do cinejornal pretendeu romper

logo de cara, a ideia de um documento imparcial, imagem que a mídia sempre alimentou se si mesma. Isso não existia para nós; não era possível fazer algo imparcial. Acreditávamos que a nossa honestidade estava em dizer de que lado nós estávamos (MOCARZEL, 2010; 67).

Apesar de a sequência ter adquirido um caráter reflexivo, por pretender desconstruir o significado original do uso das imagens do D.I.P., durante a análise concluímos que tal estratégia conseguiu um resultado parcial, pois mesmo o Cine Jornal a serviço de sua própria desconstrução como código de autenticidade, encontrou na voz *over* de Othon Bastos uma nova autenticidade sobre o projeto fílmico, uma nova “verdade”. Como dissemos, um recurso vastamente utilizado pela linguagem do cinema militante, filmes de arquivo eram usados à contrapelo, abrindo canais para reinterpretações comumente críticas às suas mensagens originais.

Com a sequência 1 o filme anunciou meio século de história e apresentou seu argumento basilar sobre repousar na estrutura sindical a camisa de força do trabalhador brasileiro, impedir a sua organização como classe social. O argumento evocou a ruptura com essa estrutura vigente como o modo ideal para que esses trabalhadores alcançassem um patamar de organização potente e mobilizador em torno da luta por seus direitos.

Argumento este que era, também, a tese do “Programa da Oposição Sindical

⁶¹ Dirá Bernardet que o cinema brasileiro, até então, ora exaltaria Vargas, ora o pouparia de críticas, “quando muito jogou ironias em cima de seu populismo [...] *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* abre negando a herança do sindicalismo getulista, qualificando-o de fascista” (BERNARDET, 1979: 37).

Metalúrgica”⁶² e a mensagem-chave da campanha eleitoral da Chapa 3. Contudo, apesar de suma importância enquanto retórica programática da organização, a questão da estrutura sindical aparece como argumento em apenas quatro das trinta e uma sequências do filme, dentre elas, uma única vez durante a apresentação do programa da Chapa 3 (na sequência 16).

A centralidade da tese da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) foi trazida na sequência 4, logo após a voz over anunciar que Getúlio Vargas seria lembrado no filme “como o homem que durante a ditadura do estado novo implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do operário brasileiro” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978, 3’).

A cena seguinte traria Affonso Dellelis, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo até a intervenção militar do sindicato com o golpe 1964, em depoimento (imagem 15) a corroborar esta tese. Dellelis complementa que residia na estrutura sindical brasileira, constituída durante o regime Vargas, inspirada na *Carta del Lavoro* italiana⁶³, a exploração dos trabalhadores, que esta estrutura servia “pra tirar mais valia dos trabalhadores, pra arrancar o lucro e pra até fazer milagre se quiser” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978, 3’06” - 3’43”).

Gervitz diria, posteriormente, que tanto a fala de Affonso Dellelis, quanto a de Santo Dias (seq. 30, final), foram feitas quando o filme já estava “praticamente pronto na moviola”. Ambos relatos entraram ao final como respostas à questionamentos ou situações trazidas pela diegese. No caso de Dellelis, o discurso foi inclusive elaborado por ele:

a gente falou para ele que achava importante que um sindicalista que viveu o período anterior a 1964, colocasse um pouco da experiência do que foi o sindicalismo na fase do Getúlio, o que ele achava da estrutura sindical [...] essas partes foram mais ou menos elaboradas depois da realização do filme (GERVITZ *apud* ARQUIVO CCV, 1981: TR2547, lauda 22).

Os realizadores disseram, ainda, que apesar de terem achado Dellelis “bem autoritário”, sua visão foi importante para o filme, pois o sindicalista “deu toda uma experiência”, contribuindo com ideias⁶⁴. Chamá-lo de autoritário demonstrava como a questão da democracia era um valor para os cineastas, que seguiam em busca de coerência entre as demandas que a sociedade brasileira se propunha e a forma como aquelas lideranças políticas

⁶² “Este não é um sindicato que serve ao trabalhador, [...] a atual estrutura sindical foi criada pelos patrões contra os operários, por isso é uma estrutura sindical anti-operária” (Coletânea de Documentos do I Congresso da Oposição Metalúrgica de São Paulo, 1979: 43-47) (*apud* Batistoni, op. cit. 2010: 88-9).

⁶³ Documento criado pelo Partido Nacional Fascista de Benito Mussolini, em 1927, a qual passou a orientar as relações de trabalho entre classe patronal e operários naquele país.

⁶⁴ Arquivo Multimeios CCV, Entrevista de Carlos Berriel a Roberto Gervitz e Sérgio Segall, 1981: TR2547, laudas 41-2.

conduziam sua práxis no ambiente da militância e da luta de classes sindical.

De todo modo, Dellelis afirmou na sequência 4 que o Brasil, novamente sob ditadura, “herdou” uma estrutura sindical e não parecia ter interesse em alterá-la. Essa fala do dirigente sindical acabou por construir um caminho conjuntural de maior duração, uma vez que propôs relacionar dois períodos de ditadura no país, um no passado, a Era Vargas e, outro, no presente, do novo estado de exceção, em vigor desde o golpe militar de 1964, promovendo um diálogo causal entre o fílmico e o extra-fílmico.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas ao propor a desconstrução da memória oficial institucionalizada do estadista tonificou a condição relacional entre a interpretação dos dois mundos, ‘mundo do filme e mundo real’. Elaborou, então, o diagnóstico de que havia um nexo de maior duração (Braudel, 2005) entre o período em que a estrutura sindical brasileira foi instituída à situação da realidade política e econômica do mundo do trabalho naquele contemporâneo brasileiro.

Para além de o letreiro e do depoimento de Delellis, a voz *over* de Othon Bastos sobreposta ao cinejornal do DIP, também reforçava a correlação histórica extra filme. O filme queria Vargas “lembrado como o homem que durante a ditadura do Estado Novo implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do operário brasileiro” (1978, 3’). Delellis concluiu explicitando um “ontem” conjuntural no país, indicando haver um passado a ser superado, por uma “nova” esquerda e um “novo” sindicalismo, em um tempo instituinte de ruptura.

A expectativa trazida nesta conexão entre as intenções do filme e a fala de Dellelis se relacionam com o momento de revisionismo das esquerdas nacionais do período. Em uma tentativa de avaliação conjuntural de maior duração, a questão da memória do movimento operário no país estava posta como valor por aqueles militantes sindicalistas pré golpe militar de 1964.

Neste sentido, Vera Telles dirá que “a radicalidade da experiência vivida no início dos anos 70” foi possível devido à articulação de determinados grupos e acontecimentos: de “militantes sindicais contemporâneos das grandes mobilizações do período pré-64”, à própria derrota sofrida em 1964, a ‘nova realidade sindical’ e os acontecimentos de 1968” (com a insurgência das greves de Osasco), o trabalho de base dos operários católicos e da Igreja, por meio das Comunidades Eclesiais de Base, a repressão aos movimentos sociais e aos sindicatos promovidos pela ditadura etc.

Eram diferentes experiências e grupos políticos que viam aquele presente enquanto momento em que o passado era “posto em questão. Um presente onde as práticas até então

conhecidas se tornavam impotentes” e no qual “espaços como a fábrica, o sindicato, o bairro [...] passam a ter novos significados” (KRISCHKE; MAINWARING, 1986: 52-3). A aposta política posta no filme, que entendemos resvalar na matriz discursiva da “nova esquerda”, trouxe o sentido de superação frente à opressão histórica sofrida pelos trabalhadores.

Ao associar varguismo, trabalhismo⁶⁵ e ditadura militar, como estruturas que se equivaliam na opressão e na manipulação autoritária da classe popular, mesmo que posteriormente no poder o Partido dos Trabalhadores viria a revisar esta tese (SECCO, 2011: 69), havia uma leitura avaliativa de que aquele momento era a continuidade de uma longa ditadura sobre a classe operária, que deveria ser combatida com novas abordagens e práticas no interior da luta sindical e operária, como espaços que passavam a ter “novos significados” políticos e culturais. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* introduziu, então, a agenda pela mudança da estrutura sindical brasileira como problemática chave desta superação, assim como propunha a OSM.

As críticas ao Governo Vargas, associadas à imagem de fascista e antidemocrático, pretenderam denunciar o populismo e o cupulismo como parte do funcionamento do modelo de Estrutura Sindical criadas em seu regime e, ainda, seus elos com a ditadura militar de 1964. O filme desmistificou o suposto apoio da massa de trabalhadores (imagens 11, 12 e 14), ilustrado nas imagens do cine jornal como apoiadoras de Vargas, ao propor uma reavaliação, através do distanciamento histórico, como prova de que aquele governo não era mais do que um aliado dos patrões e do capital.

Havia um contexto histórico naquele final de anos 1970 que justificava a crítica sobre a imagem de Getúlio. Ao analisarmos a bibliografia sobre o movimento operário e trabalhista, leituras críticas, realizadas por grupos sindicais e políticos conectados ao mundo do trabalho, datadas à época do filme, eram dirigidas ao Partido Comunista (PC) e a tática da alianças e pactos conduzidas pelo PC com regimes autoritários, conduzidas desde a primeira metade do século XX.

Para estes grupos, a tática do Partido Comunista de forjar diálogos e operar dentro do sistema político da situação, provaram-se ineficazes, uma vez que durante as duas ditaduras, do Estado Novo e de 1964, tais alianças não garantiram a expectativa em favor das classes trabalhadoras e populares a que inicialmente se propunham⁶⁶.

⁶⁵ Debate sobre Varguismo e período da construção do Trabalhismo ver *Multidões em Cena* (1998), de Maria Helena Capelato, e uma leitura revisionista do legado Varguista proposto na obra de Ângela de Castro Gomes, *A Invenção do Trabalhismo* (1988).

⁶⁶ Ricardo Antunes, em *A Classe Operária e os Sindicatos no Brasil* apresenta e interpreta a disputa entre projetos e ideários políticos de grupos de esquerda, socialistas, anarquistas e comunistas, e defende que a tática

Durante a primeira metade do século XX, houve uma tradição da luta operária paulista conduzida, majoritariamente, por duas correntes, que viviam em tensão entre os sindicatos oficiais e os grupos de base organizados nas fábricas⁶⁷. Um deles era a Frente Operária de São Paulo (FOSP), organização de ação direta apolítica (ANTUNES, 1990: 109), o outro, a Frente Única Sindical Comunista, que propunha uma aliança com a vanguarda revolucionária da pequena burguesia, para levar adiante uma revolução democrática pequeno-burguesa, ou seja, dois projetos ideológicos sumariamente distintos (Op. cit., 1990: 153-4).

Com a criação dos sindicatos oficiais de Vargas, as alternativas para o movimento operário foram, ou continuar “por fora”, na clandestinidade (FOSP), ou, fazer a luta “por dentro” da estrutura sindical (PC). Os comunistas seguiriam o segundo caminho e os sindicatos continuaram orientados por comunistas e trotskistas,

mas o governo penetrava cada vez mais no meio sindical, tentando anular todo o prestígio dos comunistas [...] a consequência foi que [...] os sindicatos mais importantes passaram para a orientação comunista [...] passando a agir com o rótulo de agentes do governo (ANTUNES, 1990: 114).

Portanto, em linhas gerais, a análise hegemônica, nos anos 1970, no campo da luta operária e sindical sobre a condução das correntes de esquerda na organização proletária daquele começo de século interpretou que o Partido Comunista, apesar de ter um papel proeminente na organização dos trabalhadores e de influência nas direções dos sindicatos, tinha uma avaliação e diagnóstico equivocados sobre a luta de classes no país.

Somou-se a esta crítica direcionada ao PC, o fato de haver tido uma tradição na luta sindical em São Paulo que foi organizada por uma tendência de mobilização de base, como a FOSP, de modo que encontramos delineada na conjuntura o qual *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi realizado, um panorama de disputas entre projetos ideológicos internos ao campo do sindicalismo no país que se revelou de maior duração.

De tal modo que ao voltarmos ao filme, após ter percorrido tais caminhos bibliográficos, ao nos deparamos com a tela de abertura, na sequência 1, indicando que os sindicatos tinha “sido tomados por pelegos”, pudemos alcançar a dimensão de que esse trajeto entre a era Vargas e a ditadura contemporânea à época da Oposição Sindical, estavam inseridos em um imaginário avaliativo das esquerdas, que encontrou não somente na estrutura sindical a raiz se seus problemas, mas também, no modelo de sindicalismo de matriz

aliancista em regimes de exceção não foi capaz de responder às necessidades ou superar as desigualdades e opressões vividas pela classe trabalhadora. O autor localiza uma tradição sobre a questão da estrutura sindical no país, de início do século XX, que, grosso modo, era disputado por duas principais correntes, o anarco-sindicalismo versus o Partido Comunista (1990: 103).

⁶⁷ ANTUNES, Ricardo. A formação da classe operária no Brasil, 1990: 95.

comunista, a grande questão a ser superada pela Chapa 3 (Oposição Sindical Metalúrgica de SP – OSM-SP).

Uma vez que a aposta da OSM-SP nas comissões de fábrica era um modelo de luta, supostamente, mais próximo à prática promovida pela frente anarco-sindicalista FOSP⁶⁸ de início do século XX do que a práxis de aproximação aliancista entre a burguesia industrial e comunistas para defesa dos interesses da classe trabalhadora.

Como dito, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi, até onde temos conhecimento, o primeiro filme nacional de esquerda em gênero documentário a criticar abertamente o governo Vargas. O filme, como representante das principais ideias da Oposição Sindical Metalúrgica de SP, recebeu o *input* de Affonso Dellelis para concluir um olhar sistêmico e de longa duração sobre aquele projeto cinematográfico.

Argumento filmico sustentado pela OSM-SP e por Dellelis, uma vez que os cineastas quase não conheciam aquele ambiente de disputas, como revelou Sérgio Segall em depoimento sobre o convite da OSM-SP para a realização do filme. De acordo com o cineasta, Roberto e ele não tinham “a menor ideia do que era estrutura sindical, de quem estava na Oposição Sindical”, que inclusive já tinha começado a sua campanha eleitoral, no final de 1977; “a gente não sabia o que era Oposição Sindical, o que era o Sindicato de São Paulo”, explicou Segall (ARQUIVO CCV, 1981: lauda 16-22).

Concluimos, até o momento, que a visão articulada na *Cena Um*, entre a voz *over* de Othon Bastos, o filme de arquivo do DIP e a fala de Dellelis, advinda de uma leitura da tradição do “velho” sindicalismo sobre as raízes da estrutura sindical, resvalou em uma disputa de matrizes e ideários da luta operária de maior duração no país, que via na práxis do

⁶⁸ A questão da organicidade da vanguarda junto a classe trabalhadora está posta, também, desde início daquele século, entre comunistas e correntes anarco-sindicalistas. A III Internacional Comunista avaliava, por exemplo, a classe trabalhadora como mero instrumento de “disputa antiimperialista, a qual não cabia [...] qualquer tipo de atuação devendo ser conquistada pela “pequena burguesia revolucionária” (op.cit, 1990: 158). Na avaliação de Antunes, o “surto grevista de 1932, em São Paulo”, ao tentar aproximar-se do movimento de massas que ressurgia, o PCB “tolhido por um entendimento falseado da realidade, distanciado organicamente das massas trabalhadoras não foi capaz de dirigir a luta econômica, espontânea, do proletariado, não conseguindo conduzi-la politicamente” (1990: 161-2). Ao rever a tese do social-fascismo, no congresso da IV Internacional, de 1935, e incorporar à questão de uma frente aliancista que uniria a frente popular antifascista e a frente única proletária (op. cit., 1990: 163), na proposta da Aliança Nacional Libertadora (A.N.L.), para Antunes, o PCB, “conseguiu formular um programa justo e que permitiu um novo, embora brevíssimo, avanço no movimento de massas” (op.cit. 1990: 162). Mas, apesar de a proposta aliancista da A.N.L., que chancelava à condução política às massas, “recuperando assim o papel dirigente da vanguarda” (op.cit. 1990: 164), atingir cada vez mais trabalhadores, o autor conclui que antevendo com rapidez os riscos que em pouco tempo começava a ocorrer, a ditadura Varguista, quatro meses após a criação da A.N.L., decreta a sua ilegalidade, forçando os aliancistas a uma saída insurrecional, em, novembro de 1935, que, por estar desprovida do apoio e da resistência efetiva das massas [...] foi facilmente sufocada [...] daí, há quem diga que se o programa da A.N.L. houvesse sido desencadeado pelas massas em 1930, poderia efetivamente ter mudado o curso dos acontecimentos. Em 1935 a situação era distinta (op. cit. 1990: 165-6).

Partido Comunista seu nó górdio. Para os diretores, a sequência foi uma forma de promover uma leitura conjuntural pré-golpe de 1964 ao espectador. Para a tese, os *frames* e mensagens deixadas “inconscientes” no filme, nos fizeram encontrar camadas mais profundas de uma conexão, quase secular, entre duas visões distintas sobre a classe operária, que continuariam a aparecer, tantas outras vezes, nas entrelinhas do filme.

Cena Dois: História concisa do golpe militar

A sequência 5, com duração de cerca de quarenta e cinco segundos, orquestrou uma montagem de fotografias de jornal para constuir uma história concisa do golpe militar. Generais, caminhões, soldados, armas, João Goulart e Tancredo Neves, foram dispostos como pano de fundo aos créditos iniciais do filme.

Figure 17: Cena carros de exército (zoom in)

Figure 18: mesma cena (zoom out)

Figure 19: idem (zoom in)

Figure 20: Cena soldados

Figure 21: mesma cena soldados (zoom in)

Figure 22: idem.

Figure 23: João Goulart (meio), Tancredo Neves (dir.)

Figure 24: João Goulart indo embora do país

Figure 25: Cena generais confabulam (esq. Castelo Branco, à dir. Costa e Silva)

Figure 26: Mesma cena generais (zoom in)

A sequência (5) dos créditos iniciais de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* marchava. Montada como uma orquestração entre som e montagem, cada enquadramento, cada plano, cada intertítulo, teve como compasso rítmico a montagem a seguir os altos passos de uma marcha militar. Do som dos pés do exército à cadência para o próximo quadro, o ritmo da montagem à marchar, articulado ao movimento *zoom in* da câmera, formava *closes* cada vez próximos da mesma imagem que apesar de estática, era movida de um lado ao outro pelo corte da cena, causando um efeito de movimento.

Um passo, *zoom in* (figura 17), outro passo *zoom in* (figura 18), até o enquadramento atingir um *close* (figura 19). Para a próxima imagem de arquivo, o mesmo se repete. A sonoplastia promoveu o compasso da montagem. Quanto mais *zoom in*, maior o *close*, quanto mais pixels granulados da fotografia em preto e branco, maior a opacidade e turves da tela. Assim como seguiu o destino do país, o fluxo em marcha de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* avançava rumo ao golpe militar de 1964.

As imagens usadas na sequência 5 foram extraídas de fotografias de arquivo de jornais da época. Eram compostas por fotos de generais militares, políticos, soldados com armas, soldados sem armas, uma tímida bandeira do Brasil e caminhões do exército pelas ruas do país. Apesar de o argumento central de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ter girado em torno das manifestações operárias do ambiente sindical dos metalúrgicos de São Paulo, nesta sequência, filme e extra-filme anunciaram um país rumo ao golpe militar.

A sequência pretendeu narrar o ‘antes e depois’ do golpe: primeiro, as ruas foram tomadas pelo exército (figuras 17 a 22), depois, João Goulart deixava o país, tendo, ao seu lado, no embarque, Tancredo Neves (figuras 23 e 24). Por fim, imagens dos generais Castelo Branco e Costa e Silva “confabulando” o golpe (figuras 25 a 28)⁶⁹.

⁶⁹ Entrevista presencial concedida à pesquisadora em novembro de 2017. Realizada em São Paulo, capital.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas organizou entre as sequências 1 a 4 uma leitura sobre a herança varguista e com a sequência 5 concentrou-se sobre o Golpe de estado militar de 1964. Ao relacionar o Estado Novo ao Golpe de 1964 o filme construiu sua história concisa do Brasil.

Contudo, a ditadura ainda em vigor em 1978, foi trazida como tema no filme em apenas duas sequências, possivelmente, como estratégia para escapar da eventual censura militar. O tema foi abordado na sequência 5, dos créditos iniciais, e em uma última cena (na sequência 31), durante a Assembleia do Movimento Custo de Vida (MCV) que ocorreu na Catedral da Sé, e foi analisada no capítulo final da tese.

Em ambas sequências, 5 e 31, a ditadura militar de 1964 foi tratada menos como argumento fílmico do que como uma realidade de opressão que resvalava na vida cotidiana dos trabalhadores brasileiros. Como exemplo, a cena da Assembleia do MCV com o registro dos momentos de violência explícita entre a polícia militar sobre os trabalhadores que participavam do ato (seq. 31). Na montagem, imagens da tropa de choque e da cavalaria do exército soltam bombas de gás lacrimogêneo e cachorros para conter os manifestantes em ato dentro e fora da Catedral da Sé. De modo que o argumento das sequências, 1 a 5, que “abrem” o filme narram mais de meio século da história de um país que começou o século XX e retornou, ao final do século XX, para uma ditadura.

Concentramo-nos, ainda, sobre uma abordagem cinematográfica da sequência 5, dos créditos iniciais, a leitura documentarizante proposta em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* colocou à vista nesta passagem o debate sobre a tradição do cinema de gênero documentário considerado, como defendia Bernardet, respaldado em demasia pela linguagem discursiva.

Os realizadores, atentos ao debate, ao mesmo tempo em que tinham a expectativa de superá-lo, preocupavam-se em comunicar a mensagem fílmica com qualidade às plateias populares. Conforme depoimento de Roberto Gervitz à Evaldo Mocarzel,

durante o processo de roteirização e montagem buscamos fugir do documentário chato, evitando o tom didático dos filmes educativo [...] por meio de uma montagem ágil, articulamos conflitos de forma a criar um suspense com relação ao que iria acontecer [...] nos preocupavam o grau e a qualidade da comunicação que o filme poderia estabelecer com as plateias populares (MOCARZEL, 2010: 67-8).

Essa sequência foi uma das passagens em que o filme explorou de modo intencional a tentativa do uso de outros elementos discursivos que não a narração. A proposta foi experimentar alternativas à montagem falada a fim de organizar novos suportes “fugindo do

documentário chato” mas que permanecesse uma mensagem acessível ao espectador.

A alternativa foi o uso de uma “montagem ágil” como estratégia narrativa. Ao aplicar diferentes dispositivos não discursivos à construção do filme os diretores substituíram, com a sequência 5, o formato de comentário ao filme, distanciando-se da tradição do cinema documentário.

Observamos como a sequência 5 mobilizou a intenção autoral dos diretores de articular som e imagens, para construir uma leitura encadeada que desse conta de uma compreensão da mensagem fílmica sem a ancoragem verbal, textual ou narrada, os quais eram, como dito, recursos explorados em excesso em documentários, de acordo com a crítica do campo cinematográfico daquelas décadas.

A análise sobre esta estratégia proposta no filme nos fez estabelecer um fino diálogo com o estilo de cinema do cubano Santiago Alvarez, fundador do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos). O ICAIC foi uma “revista fílmica” em formato de *noticiero* (noticiário) jornalístico que tinha

entre seus objetivos contribuir com atividade de propaganda a favor da Revolução Cubana de 1959. Graças a um estilo direto e sumariamente original, o noticiário ICAIC não só reproduziu o discurso gerado desde o poder, mas em muitos sentidos o enriqueceu [...] Esta experiência de realização cinematográfica [...] não apenas criou cátedras e fundou escolas, mas também redigiu a história de um país em revolução. Como noticiário modelo [...] em suas melhores obras desenhou uma linguagem verdadeiramente paradigmática por sua clareza e inteligência (tradução nossa) (Navarro apud Díaz y Del Río, 2017: 2).

Santiago Alvarez, diretor da maior parte dos filmes realizados pelo ICAIC, foi considerado responsável pela invenção do estilo de linguagem promovida pelos *noticieros*. O crítico de cinema Amir Labaki, ao discorrer sobre as referências as quais Alvarez era guiado para produzir seus filmes, mencionou:

o compromisso cine-jornalístico revolucionário de Ivens [...] a ênfase na montagem e intertítulos de Vertov, a combinação das mais variadas técnicas e materiais imagéticos de Marker, a recusa da narração *off* e o experimentalismo sonoro de Peleshian. O estilo Santiago Alvarez combina isso tudo e algo mais. Talvez a marca mais imediatamente reconhecível de um documentário de Santiago Alvarez seja o recurso sem preconceito ao que se poderia chamar de colagem de materiais imagéticos e sonoros (LABAKI, 1994: 11).

Em entrevista a Escorel, Gervitz tratou sobre o “impacto” do cinema de Alvarez em sua trajetória. Ao deparar-se com o estilo do cineasta, especialmente, quando assistiu o filme *Hanói, Martes 13* (1967), percebeu a potência que os filmes de Alvarez possuíam porque exploravam outros recursos narrativos. Gervitz comenta sobre *Hanói, Martes 13*:

após um breve prólogo em que discorria sobre a tradição guerreira do povo vietnamita e ironizava o presidente Lyndon Johnson, o filme abandonava o discurso calcado em narração ou entrevistas para dar lugar a uma montagem de imagens que se relacionava unicamente com a trilha musical (grifo nosso) (MOCARZEL, 2005: 39).

Foi por conta do depoimento enfático de Gervitz sobre tal influência que ao assistirmos *Hanói, Martes 13* (1967) encontramos o diálogo direto entre este filme e a sequência 5 ora tratada. Encontramos em *Hanói, Martes 13* a estratégia utilizada por Alvarez para abandonar “o discurso calcado em narração ou entrevistas para dar lugar a uma montagem de imagens” que se relacionavam “unicamente com a trilha musical” (MOCARZEL, 2010: 39) e percebemos que a sequência 5 do filme de Gervitz e Segall era uma referência direta a esta estratégia.

Deste modo, tornou-se indispensável à tese incorporar à análise fílmica trechos do filme de Alvarez, a fim de demonstrarmos a correlação e seus desdobramentos em *Braços Cruzados, Maquinas Paradas*. Seleccionamos, a seguir, quadros de *Hanói, Martes 13* os quais identificamos diálogo direto, com a sequência 5, no tom da montagem⁷⁰.

Figure 29: Soldados correm em campo de batalha

Figure 30: Mesma cena, zoom in

⁷⁰ Uma vez que a montagem das cenas está organicamente construída a partir da música, consideramos relevante ouvi-la em composição, assintindo ao vídeo. *Hanoi, Martes 13* está disponível em <https://vimeo.com/34196938>

Figure 31: Mesma cena, zoom out

Figure 32: Sequência soldados presos

Figure 33: Câmera desloca horizontal

Figure 34: Idem, zoom in

Figure 35: Mesma cena, zoom out

Figure 36: cena capacetes

Figure 37: mesma cena, zoom out

Figure 38: idem.

A sequência acima durou cerca de dois minutos do filme, precisamente, da minutagem dos 33'57" aos 35'19". O "cinema urgente" de Alvarez lançou em cena imagens de soldados americanos, a partir de uma cadência musical irônica, cantada em inglês, editada de modo a justapor barulhos de sirene de bombardeios e marcha de soldados, na mesma faixa musical, enquanto acelerava a rotação da voz na trilha sonora ("they are coming to take me away, ha ha, hi hi"). Fotografias de soldados foram enquadradas a partir de *zoom in* e *out*, ao mesmo tempo em que uma panorâmica vertical ou horizontal, alcançava o ritmo sonoro em *close* ou *zoom*, alternando cena após cena. O movimento era agressivo e provocativo.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas utilizou do mesmo estilo "urgente" e dinâmico ao apresentar seus créditos iniciais, com a sequência 5. Assim em *Hanói, Martes 13*, a trilha sonora de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* encadeou montagem, alternando as imagens de arquivo e explorando o recurso em *zoom* (imagens 18, 19, 20, 21, 26 e 27) e *close* (imagens 22, 24, 28) e explorou a movimentação horizontal também de fotografias de arquivo. Um adendo, no caso do filme de Gervitz e Segall, a trilha sonora da marcha militar foi produzida pelos diretores, em estúdio.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas foi interpretado nesta tese como um produto cultural capaz de guardar vestígios sobre o contemporâneo histórico de sua realização, de forma a conter traços de valores e práticas das esquerdas intelectuais e artísticas nacionais do período, as quais articularam política e arte através de suas obras. No campo da produção artística, especificamente a cinematográfica, a crítica balizadora bem desenvolvida naquele final de década, discorria sobre como o excesso da narração falada, através de recursos da voz *over*, voz *off* e de entrevistas em filmes documentários era latente.

A preocupação da primazia da fala no cinema, no entanto, tem data mais longa, nasceu com o filme falado, nos anos 1920, nos Estados Unidos. Não por acaso, Alvarez atestava a influência do cinema russo em suas montagens e a importância da música enquanto dispositivo ideológico para a construção do sentido de seus filmes, dada a sua explícita recusa por usar narrações explicativas em voz *off*. O Manifesto Russo escrito por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, publicado em 1928⁷¹, conduziu o debate de forma magistral. Parte desse documento estava disponível no país traduzido para o português, desde os anos 1930⁷².

Gervitz relatou a Mocarzel sobre a importância das ideias desse manifesto em sua

⁷¹ Acessível via Hemeroteca Digital <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=097187&PagFis=60>
Este documento foi encontrado a partir da leitura do artigo de Constança Hertz, *Cinema Mudo: teorias da década de 1930*, pg. 2, disponível em: www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/8.doc

⁷² Publicado pela Revista carioca Fan, em 1930.

formação audiovisual (2010: 40). Certos trechos do Manifesto apresentavam a crítica dos cineastas russos ao som sincrônico falado e propunha que as imagens e sons articulados na montagem tivessem um papel de leitura crítica, de modo consciente ou poético. Para os cineastas russos, a voz narrada suplantava no filme um viés de “exploração comercial”, criando “verdadeiros dramas de alta cultura e interpretações fotográficas de natureza teatral”, que retirava da montagem sua característica de “cinema-arte”. O som se tornava, então, utilitário, por uma “lei do menor esforço” a “satisfazer a simples curiosidade do público” (FAN, 1930: 14-5).

Para Gervitz, *Hanoi, Martes 13* (1967) reivindicava no cinema o Manifesto Russo uma vez que logrou fazer

um filme em que o discurso fosse o do cinema, da montagem de imagens em movimento que não fossem a reboque das palavras, que não dependessem exclusivamente delas para ganhar sentido, mas que este nascesse da relação entre as próprias imagens e o som. Era, em parte, o cinema reivindicado no manifesto que grandes diretores soviéticos do cinema mudo haviam escrito quando do advento do cinema sonoro, sob o receio do empobrecimento da linguagem, o que veio a ocorrer (MOCARZEL, 2010: 10-1).

Essa concepção de montagem considerando a visão de cinema mudo concebida pela vanguarda russa foi metamorfoseada no filme de modo perceptível. A relação entre o cinema sonoro (não-narrado) e a montagem diegética, mesmo que de modo menos orgânico do que pretendeu Roberto e Sérgio, teve desdobramentos concretos tanto em sua argumentação, quanto em sua comunicação. A sequência dos créditos iniciais foi analisada nesta tese como um desses momentos.

Sobre este aspecto, anos mais tarde, Gervitz confirmou algumas limitações sobre a linguagem discursiva que ainda percebia no filme. Isso se deu ao conhecer Santiago Alvarez, em novembro de 1979, no Festival Internacional de Leipzig, “então o mais importante festival de documentários políticos”, onde Sérgio e ele receberam o prêmio especial para “novos realizadores”. Alvarez, após elogiar o trabalho, “disse que o filme poderia ter uns quinze minutos a menos”, o qual o diretor disse estar totalmente de acordo (MOCARZEL, 2010: 72).

A questão da força de trilha sonora não falada, em que música e imagem criavam a relação entre os componentes cinematográficos e seus significados, fez parte das inquietações de outros integrantes da produção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Acreditamos que a linguagem do cinema e a sua produção, como uma obra produzida por diversas “mãos”, vozes e pontos de vista, deve ser analisada considerando os múltiplos interesses dos diferentes técnicos e realizadores os quais a criou. A exemplo da Sequência 4, com a entrevista de

Dellelis, em que Gervitz e Segall relataram sua influência decisiva no argumento fílmico sobre a Estrutura Sindical.

Outro exemplo contundente foi Aloysio Raulino, que assumiu a direção de fotografia do filme, um artista com vasta reflexão e experimentação no tema. Sabemos da trajetória de Raulino, não somente por termos encontrado depoimentos de Gervitz e Segall a confirmar tal orientação em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, mas porque durante o mestrado tivemos contato com o estilo de filmagem do cinegrafista⁷³ que realizou direção de fotografia no filme de João Batista de Andrade, *O Homem que Virou Suco* (1980). Há semelhanças de estilo entre enquadramento de câmera, som e fotografia diretos em ambas as obras.

No mesmo ano de lançamento de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, Aloysio produziu *Porto de Santos* (1978). O filme teve Roberto Gervitz e Hugo Gama na mixagem de som e foi uma produção curta-metragem, recebida pelo “pessoal do cinema militante” como um trabalho alienado⁷⁴. *Porto de Santos* partiu de uma montagem pela primazia de uma montagem não falada. Para Raulino, a forma como os filmes documentários eram produzidos naquela década, aquela maneira “didática de filmar e mobilizar a classe operária”, levava o cineasta intelectual a não desbundar nunca, não assumir “uma plasticidade que transcenda um pouco o discurso estrito político [...] falta ousadia”. Para ele o cineasta poderia pensar “na entidade povo um pouco diferente, inclusive como espectador de cinema” (ARQUIVO CCV, TR 2549, laudas 14-5).

Em *Jardim Nova Bahia* (1971), outra produção do cineasta, que antecedeu em quase uma década *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, não só haveriam sequências em que a música adquiriu o tom narrativo, como o cineasta estabeleceu uma relação direta entre realizador e sujeito social a ser filmado ao entregar a câmera ao entrevistado Deutruedes Carlos da Rocha para que ele capturasse, com seu próprio olhar, o filme. Baiano de 24 anos, negro, analfabeto, lavador de automóveis, que vivia em São Paulo, Deutruedes “através de seu depoimento e também empunhando a câmera, nos aproxima de sua experiência e visão do mundo [...] e ele participa da própria elaboração do filme”, diria Aloysio⁷⁵.

⁷³ Trabalhamos em nossa dissertação de mestrado com a análise historiográfica de *O Homem que Virou Suco* (1980), filme ficcional de João Batista de Andrade, também fotografado por Raulino. PAZZANESE, Regina. “Cinema e representações do Brasil nos anos 1980: o artista e a “voz popular” a partir de uma leitura de *O homem que virou suco* (1980)”. Dissertação (2010). Departamento de História Social da Universidade Estadual de Londrina.

⁷⁴ De acordo com depoimento a Iná Camargo (*apud* Raulino, 1980: 16). Pesquisa Movimentos Sociais Urbanos e o Cinema Paulista (1977-1980), in: *Centro Cultural Vergueiro (IDART)*, TR 2549, 7/12/1980

⁷⁵ O cinegrafista cita o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes que defendia um “estado de pureza do cinema”. Raulino acreditava ter cumprido esse princípio proposto por Paulo Emílio através de Deutruedes, “uma vez que o entrevistado tinha visto apenas três filmes na vida”. Disponibilizar os meios de

Entre os principais debates que tencionavam o papel do cinema, naqueles anos 1970 no Brasil, estavam a questão da narração discursiva no campo do cinema documental e a ética de como filmar “o outro” (BERNARDET, AVELLAR, MONTEIRO, 1979-1980: 16-7), este segundo, um tema que exploramos ao longo da tese. *Jardim Nova Bahia* propôs soluções e saídas para ambas questões⁷⁶.

Esta breve introdução sobre as duas obras de Raulino pretenderam demonstrar como as experiências de linguagem do cinegrafista, mobilizado pelas inquietações advindas do campo do cinema, entre sonorização e sujeito filmado, encontraram espaço para serem explorados, por meio de um “jogo” de câmera do cinegrafista, em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Entendemos que a opção de buscar por outros mecanismos de narração foi uma forma de os diretores responderem à crítica sobre o excesso de uso do dispositivo “voz do saber” empregados “*ad nauseum*” em documentários brasileiros entre os anos 1960 e 70 (BERNARDET, 2002: 16-8), a qual era parte de uma crise, de duração mais longa no campo do cinema documental brasileiro, de quase meio século.

Ao organizar a montagem em um fluxo de colagem de elementos múltiplos (recortes de jornais, imagens de arquivo fotográfico e fílmico, frames de outras obras ficcionais e documentais, animações, metacomentários, efeitos sonoros, alternados ou justapostos), trazendo pra o documentário uma aura mais ágil, operando uma alquimia em metalinguagem, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* acabou por experimentar alguns dos principais recursos que tornaram-se tradição nos filmes documentários militantes a partir dos anos 1960, não apenas na América Latina, mas nos Estados Unidos e, principalmente, na Europa. Vimos essas experimentações postas nestas sequências iniciais como consequência de tal debate.

Tentamos demonstrar no *Capítulo I – Prólogo*, que apesar de as sequências iniciais de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* terem sido respaldadas pelo depoimento de Affonso

produção ao sujeito social filmado, com o intuito de que ele mesmo pudesse vir a produzir sua leitura de mundo através da câmera (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2549, lauda 19).

⁷⁶ No caso do filme de Gervitz e Segall, Raulino diz haver uma “afinidade muito grande” onde ambos “iam sempre a sua casa”, inclusive o nome Grupo Tarumã - grupo de estudos sobre cinema que Gervitz e Segall faziam parte com Renato Tapajós e outros, era uma homenagem ao filme de Raulino, Tarumã, de 1975. O filme cujo impacto sobre Gervitz era conhecido, registrava por quase quinze minutos o depoimento de uma bóia fria da pequena cidade de Tarumã, no interior paulista, a descrever de forma bastante esclarecida sobre a realidade e sua condição de vida no campo. Corroborando com a compreensão de que o cinema é uma arte produzida por uma visão coletiva de realidade, quando indagado por Iná Camargo sobre as diferenças de pontos de vista e estilos neste tipo de cinema realizado no final de anos 1970, e como conciliar esses interesses quando Raulino se propõe a fazer parcerias com diretores, como Gervitz, Segall e, mesmo, João Batista de Andrade, o cinegrafista explica que durante as filmagens “formava-se quase que um corpo orgânico onde a câmera e quem estava com ela era um membro vivo que agia em consonância com o resto [...] existiu muito pouco problema na hora da filmagem” eram filmes que tinham “pique”, ritmo de filmar “atualidades” (op. cit., TR 2549, laudas 9-10).

Delellis e pelo uso da voz *over* de Othon Bastos em metacomentário ao filme de arquivo do D.I.P., o filme foi ancorado em outras estratégias de montagem que apenas o comentário, ou a “voz do saber”, ou, “voz de Deus”.

Como dito, o longa-metragem, rodado em bitola 16mm, com duração de uma hora e dezesseis minutos, teve a “voz de Deus” empregada em dois breves momentos: o primeiro apresentado neste capítulo e o segundo, analisado no *Epílogo, Capítulo VI*.

Destacamos anteriormente a importância, na trajetória dos realizadores, da tradição russa por um princípio de montagem calcado na premissa da conexão entre som (não falado) e imagem. Constatamos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* utilizou da trilha sonora (não falada) diversas vezes com a missão de construir uma narrativa mais intuitiva e poética ao seu argumento e mensagem fílmica. Além do Manifesto Russo, outras referências e apropriações entraram em curso nas sequências que se propuseram tal tarefa, as quais analisamos a seguir.

Capítulo II.

Primeiro Ato: filmando o Popular

No palco de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foram enquadrados três principais cenários (ou ambientes) para compor a interpretação de *mise-en-scènes* rumo ao prosaico. Vimos, por meio da análise fílmica, que houve uma intenção explícita de enquadrar o sujeito social protagonista do filme em um exercício etnográfico, o qual os operários e o(a)s trabalhadora(e)s dos bairros das periferias de São Paulo fossem os narradores ‘ordinários’ que através da construção das imagens sobre o seu cotidiano, revelassem o ‘extraordinário’ daquela realidade.

Acabamos por estruturar três “premissas” estilísticas para tal análise: a) um cinema não discursivo que ora propôs um olhar rumo ao “prosaico” e/ou utilizou recursos híbridos característicos do cinema militante daquela década; b) um cinema de tradição realista, em que o documentário é montado por uma perspectiva narrativa dramática moderna; e, c) a tradição do Cinema Direto, através do recurso de entrevistas com sujeitos sociais no filme.

No *Capítulo II - Primeiro Ato: filmando o popular*, organizamos sequências que abarcaram as duas primeiras premissas. Houve, por certo, reconhecida proeminência da tradição do Direto na montagem de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, contudo, seguindo a ordem da argumentação fílmica, as linhas a seguir se debruçaram sobre a *Cena Um* e trataram do olhar para um “outro cinema”, ou seja, para esse aspecto “rumo ao prosaico”.

O personagem principal do *Capítulo II - Primeiro Ato* foi o operário e seu cotidiano, organizado através da seguinte tríade: (*Cena Um*) a problemática da mobilidade no cotidiano popular (a ida penosa ao trabalho – seq. 6), (*Cena Dois*) os bastidores do mundo do trabalho (que chamamos de: a “fábrica insalubre” – seq. 10) e (*Cena Três*) o ambiente doméstico e o bairro idílico do trabalhador (seq. 13).

Havia, para Gervitz e Segall, a expectativa de uma captura antropológica tanto dos bairros e rotina dos operários, quanto do ambiente de trabalho desses operários dentro das fábricas. A partir dela, o filme propôs comunicar que aqueles sujeitos sociais tinham uma realidade em comum, que eram uma classe social a compartilhar as mesmas necessidades e dificuldades.

Ao ser entrevistado por nós sobre tal olhar etnográfico, Gervitz mencionou que a lógica a orientá-lo por uma etnografia, foi a pretensão de trazer uma visão orgânica àquela realidade a ser registrada no filme. O cineasta mencionou o contato com um antropólogo que conheceu na USP nos anos 1970 que o marcou neste sentido:

ele se chamava Cláudio Feiticeiro, não me lembro o sobrenome, mas era bem conhecido nos anos 1970 na USP, era um cara de origem muito humilde, a mãe dele era empregada doméstica, ele era negro e tinha uma visão totalmente avessa a essa estrutura partidária, essa visão de esquerda muito ortodoxa. Ele falava: “os comunistas veem na escola de samba alienação”, ele estudava muito a escola de samba, ele falava “não é assim, ali tem um mundo, um universo, a escola de samba existe o ano inteiro, ela é uma organização popular”. Ali começou toda essa discussão de olhar o movimento não com viés de: você chega lá, faz uma análise e é isso, mas nas ciências sociais já se discutia isso faz muito tempo. Tinham correntes (que faziam esse debate, texto nosso) José Álvaro Moisés que foi nosso professor, foi como chegamos na *História dos Ganha Pouco* (1976), ele estava fazendo uma pesquisa nos bairros sobre autonomismo [...] A ideia sempre era fazer uma coisa que voltasse para as pessoas do movimento, não se apropriar daquilo e levar para passar no museu, a gente queria fazer filmes sobre as pessoas e para as pessoas, que eram registradas ali, a gente falava muito, isso era uma coisa muito forte para nós [...] queríamos passar esses filmes no bairro, nas associações de amigos do bairro (grifos nossos) (ENTREVISTA GERVITZ, 2017: 14’-15’47”).

Os espaços de registro do filme foram organizados a partir da ‘ida ao bairro e à fábrica’ como forma de evidenciar a realidade cotidiana vivida por esses trabalhadores, um registro “sobre as pessoas e para as pessoas” filmadas, como mencionou Gervitz.

Isolamos, no *Capítulo II - Primeiro Ato: filmando o Popular*, três passagens sobre a forma como essa leitura de cotidiano foi apresentada na obra. A primeira, por meio da *Cena Um*, enquadrando a sequência 6 e a dinâmica de trabalhadores no trajeto de suas casas, localizadas em bairros populares da periferia da capital, até a Fábrica da Philco, onde homens, mulheres e jovens percorriam a cidade no transporte público, entre a madrugada e o amanhecer.

Na segunda passagem, com a *Cena Dois*, analisamos a sequência 10 sobre o registro de uma fábrica em operação. Vale ressaltar o imenso desafio de uma filmagem como esta, dada a conjuntura histórica de repressão aos movimentos sociais e sindicatos à época. Não por acaso houve uma sequência ficcional para encenar uma “parada das máquinas” no filme. Raulino tornou-se, portanto, um “observador privilegiado” ao conseguir filmar uma fábrica em operação “normal”, com operários trabalhando em um cotidiano regular.

Por fim, com a *Cena Três*, analisamos, na sequência 13, como o filme comunicou o dia a dia de um bairro popular, também na periferia da cidade. Tratamos, ainda, sobre estes territórios terem se tornado, no final dos anos 1970, espaços de fluxo de conexões e interesses políticos e ideológicos, ocupados por uma intelectualidade política e artística de esquerda a exercer um trabalho de militância com estas comunidades. De forma que, problematizamos a questão da “ida aos bairros populares” explorando o circuito de exibição e circulação de

Braços Cruzados, Máquinas Paradas.

Nenhuma dessas cenas ou sequências foi narrada, pressuposto que permeou as intenções dos diretores de apostar em outros dispositivos de comunicação no documentário, uma vez que a montagem das imagens em movimento, acompanhada da trilha sonora, não deveria “ficar a reboque das palavras” ou “depender exclusivamente delas para ganhar sentido”, mas deveria nascer “da relação entre as próprias imagens e os sons” (MOCARZEL, 2010: 39).

Consideramos que estas sequências (6, 10 e 13) intercalam na montagem o argumento do confronto de, por um lado, tratar a classe trabalhadora frente às dificuldades enfrentadas por um mundo do trabalho opressor e, por outro, traços reforçados no filme sobre a humildade, dignidade e identidade coletiva dos trabalhadores que, apesar de serem chamados à época pela grande imprensa de a “elite operária” do país, viviam em condições precárias.

Um contraste entre classe trabalhadora *versus* patrões e pelegos, acreditamos que o filme, nestas sequências, construiu um diálogo, de certa forma, maniqueísta entre a fábrica (*Cena Dois*, seq. 10) como um ambiente insalubre e o bairro popular (*Cenas Um e Três*, seq. 6 e 13) como espaço agregador de um povo simples, mas trabalhador; pobre, porém, feliz, onde imagens narraram a *mise-en-scène* de um *ethos* coletivo de inocência bucólica.

Uma nova cultura urbana emergia na conjuntura daqueles anos 1970. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* remeteu seu argumento ao passado rural recente de mudanças na paisagem das grandes cidades brasileiras. O filme trouxe uma leitura sobre o aumento vertiginoso e sem planejamento desses bairros periféricos, que devido às ondas migratórias, principalmente do Nordeste, as quais agregaram populações nas grandes cidades, em um cotidiano entre o bairro e a fábrica. Tais leituras no filme, sobre as transformações da paisagem urbana brasileira, em plena ascensão naquele final de década, não deixaram de ser formatadas a partir de certos clichês.

Por fim, importante frisar que as sequências selecionadas para este capítulo foram organizadas em uma remontagem a partir de uma mirada lírica e observacional, de modo que as *Cenas* pareceram estar em continuidade. O intuito foi facilitar o olhar em profundidade sobre tais representações, experimentações de linguagem e projetos ideológicos construídos sobre esses sujeitos sociais a partir da obra.

Cena Um: um outro olhar, em direção “ao prosaico e não ao épico”

São Paulo. Periferias. Madrugada.

A câmera de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* acompanhou, na sequência 6, o trajeto dos trabalhadores da periferia de São Paulo, de suas casas à fábrica. Capturados pela câmera de Raulino, mulheres, homens e jovens saíam de seus bairros na madrugada a caminho do transporte público, rumo ao trabalho, transportados pela cena ao embalo da música “Canto Tema”, de Maria Baiana e Luís Henrique Xavier⁷⁷.

Figure 39: Letreiro anuncia local e horário.

Figure 40: Mulher andando na rua.

Figure 41: Pessoas a caminho do trabalho passam em frente a um bar aberto.

Figure 42: Na fila do ônibus

⁷⁷ Luiz Xavier compôs trilhas, também, para Tapajós e Inês Villares, para os filmes “A Humilhação e a Dor” (1986), documentário dirigido por Renato Tapajós e “Meninas de um outro tempo” (1986), documentário dirigido por Inês Villares. Acesso em: <http://www.luizhenriquexavier.com/luiz-henrique-xavier-trilha-filme>

Figure 44: Close em homem na fila do ônibus.

Figure 45: Pessoas sobem em ônibus lotado.

Figure 46: Mesmo ônibus lotado parte, enquanto jovem olha para a câmera e sorri.

Figure 47: Trem lotado prestes a partir.

Figure 48: Menino insiste que menina entre no trem, diz "vem que cabe".

Figure 49: Menina consegue entrar no trem, menino olha a câmera e sorri.

Figure 50: Mais um vagão de trem lotado; outro menino olha para a câmera

Figure 51: Mais um vagão de trem lotado, idem, menino olha para a câmera e sorri.

Figure 52: Já amanhecendo, homens e mulheres entrando na fábrica.

Figure 53: Guardas na porta da fábrica observam a entrada do(a)s trabalhadore(a)s.

O intertítulo anunciava: São Paulo, maio de 1978, cinco horas da manhã (imagem 39). A câmera registrou na penumbra de um amanhecer em cerração diversos trabalhadores saindo de suas casas em direção às fábricas (imagens 40 e 41). O granulado preto e branco do filme dezesseis milímetros contribuiu para a poética cênica, entre cortes a encadear pessoas comuns nas filas dos ônibus (imagens 42, 45, 46), dos trens (imagens 47 a 49), amontoando-se em portas de metrô que quase não conseguiam ser fechadas (imagens 50 e 51), embolados na partida para mais um ‘árduo’ dia de trabalho.

A trilha sonora serviu de função clássica a modelar a sequência não narrada. Foi posta em diálogo costurada às imagens da madrugada de um trabalhador comum da periferia da capital. Um samba cantado sem letra, em um silábico *lalaiá*, acompanhado pela percussão de um bumbo, um pandeiro e um tamborim. A composição, chamada “Canto Tema”, foi composta por Maria Baiana e Luís Henrique Xavier, esse último, um compositor intelectual que produziu, praticamente, todas as trilhas sonoras dos filmes de Roberto Gervitz.

A dignidade do trabalhador frente à dureza da vida proposta pela sequência 6, ao registrar os operários saindo de suas casas em tempranas horas rumo ao trabalho, foi, segundo

nossa interpretação, uma estratégia do filme de construir uma visão lírica sobre o bairro e o cotidiano popular.

Situação reforçada na sequência 13, a qual analisamos como *Cena Três* desse capítulo, onde os diretores registraram o cotidiano de um bairro popular durante o dia. Conectar as duas sequências (6 e 13) nos fez percorrer as estratégias de representação que o filme promoveu sobre o bairro popular e sobre o(a)s trabalhadore(a)s que ali moravam. Em ambas sequências (6 e 13) a música adquiriu uma função que não foi meramente de apoio, mas estruturante ao argumento fílmico e, em nossa leitura, serviu como uma voz “over” a sobrepor leituras e interpretações possíveis sobre aquelas imagens.

Reconhecemos, no estilo de filmagem proposto na sequência 6, que durou cerca de dois minutos (dos 5’14’’ aos 7’34’’, precisamente), aspectos de um “cinema observacional”, termo conceituado por Bill Nichols, em que os realizadores optaram por construir a cena pautados pela premissa de uma etnografia “mais” discreta⁷⁸ sobre aquele cotidiano, razão pela qual interpretamos ter havido um lirismo ‘tirado das ruas’ nesta passagem.

Ao nos aproximarmos da tradição das escolas do documentário, encontramos traços de um certo diálogo com uma plasticidade experimentada pela vanguarda do cinema europeu de início do século XX, do “realismo continental” (ROTHA *apud* DA-RIN, 2004: 79) que era “inspirado pela *avant-garde*, privilegiando as potencialidades plásticas da imagem e da montagem”. Esse estilo de documentário, costumeiramente chamado de “filmes sinfonia”, “tinha uma estrutura análoga a um fluxo orquestrado de imagens” (DA-RIN, 2004: 80).

Destacamos *Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, o qual nos remeteu mesmo que de modo indireto às cenas mais contemplativas de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Nesse filme, o cotidiano do trabalhador comum da cidade de Berlim, de início do século XX, foi registrado “como um fluxo orquestrado em imagens [...] em uma curva rítmica de movimentos do amanhecer, dos homens nas ruas, das fábricas e das casas noturnas” (op. cit. 2004: 79-80).

Foram obras pautadas por uma poética do sensível que promoveram um exercício de etnografia audiovisual, em que o princípio sinfônico da montagem construiu uma narrativa plástica e seus efeitos dramáticos não decorreram de enredos estabelecidos previamente. Sinfonias plásticas, uma vez que esses filmes foram criados na era do cinema mudo e, nas exposições públicas, foram acompanhados por distintos arranjos sonoros, de orquestras à

⁷⁸ Termo cunhado por Ismail Xavier para tratar sobre a postura dos cineastas, a partir dos anos 1970, que começam a problematizar o mandato “em nome de” e questionar o “papel de porta-voz” e “representante dos oprimidos” (XAVIER *apud* CONTI, 2000, 12).

narrações ao vivo.

Foi por essa característica que notamos uma primeira tensão entre o olhar e direcionamento da comunicação fílmica da sequência 6 e esta abordagem etnográfica, observacional e contemplativa a qual mencionamos. Contudo, interpretamos que o lirismo da sequência 6 ao ser justaposto ao “Tema Canção” de Maria Baiana e Luiz Henrique, teve, de certo modo, retirada a tonalidade sutil sobre a plasticidade do cotidiano daqueles trabalhadores capturada em *Bracos Cruzados, Máquinas Paradas*.

Como se a atenção tivesse sido desviada das cenas e conduzido a interpretação do espectador através da música, ou seja, um pressuposto bastante distinto do pretendido com o cinema de vanguarda experimental de início do século XX, que era por sua vez “mudo”. Concluímos em *Bracos Cruzados, Máquinas Paradas* que a passagem, apesar de ter apostado em uma plasticidade das imagens dos operários e seguido seu cotidiano com a montagem fílmica, direcionou como uma voz *over* cantarolada o tom emocional da sequência, conduzido pelo “Lalaiá” sonoro daquele amanhecer granuloso.

Notamos, a seguir, que ao enquadrar as expressões dos trabalhadores a caminho das fábricas naquele amanhecer frio de São Paulo, no meio de uma multidão desinteressada com as lentes de Raulino, o filme encontrou pessoas olhando para a câmera (imagem 46), ora sorrindo (imagem 45, 48, 50), ora tímidas (imagem 40); e os trabalhadores mesmo espremidos dentro do trem tinham uma pré-disposição no olhar (imagem 49, 50).

O registro fílmico testemunhou o cotidiano “espontâneo” do trabalhador, anunciou o horário no letreiro de abertura da sequência: “5 horas da manhã”, orquestrou o “Canto Tema” de pano de fundo, denunciou o transporte público lotado, portanto, pretendeu documentar o quão duro era o cotidiano e a rotina de vida daqueles trabalhadores, no entanto, muitos destes “personagens” olharam e sorriram para a câmera de Raulino (imagens 45, 48 e 50) durante este registro.

Portanto, para além da tensão que notamos entre a expectativa da plasticidade das imagens e o modo como foi articulada a trilha sonora na sequência 6, analisamos que houve uma *mise-en-scène* dos trabalhadores sobre o seu cotidiano que desconstruiu uma provável argumentação implícita no filme. O registro dos sorrisos capturados por Raulino, por exemplo, nas imagens 45, 48 e 50, frente ao amanhecer árduo daquele bairro popular rumo ao trabalho, nos levaram a outras leituras possíveis sobre aquela realidade.

Em *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (1922), um filme encomendado para servir de “visita guiada” à Votorantim, Ismail Xavier tratou sobre a predisposição dos “corpos” no cinema, leia-se dos operários da fábrica filmados em operação, em deixarem

“dados residuais” nas imagens que “não permanecem sobre controle” do filme (20019: 18).

Assim como em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* houve uma dubiedade no sorrir e no olhar dos trabalhadores na sequência 6, os quais se mostraram descontraídos e acabaram por deslocar a atenção do argumento fílmico sobre esse cotidiano. Apesar de não havermos encontrado à época da produção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* documentação que comprovasse esta orientação sobre “o narrar” do árduo cotidiano da classe trabalhadora, Gervitz rememoraria, anos mais tarde, ao tratar sobre a sequência 6, que em:

maio de 1978, já fazia bastante frio em São Paulo e a serração das manhãs acabou dando um clima especial a certas cenas. Ali conhecemos de perto o duro cotidiano dos trabalhadores da chamada ‘elite do operariado brasileiro’ que mal parava em casa, pois gastava em média quatro horas diárias viajando em ônibus sujos, barulhentos e mal conservados (MOCARZEL, 2010: 59-60).

Aloysio Raulino, em depoimento anos mais tarde⁷⁹, também tratou sobre a surpresa ao capturar a descontração dos corpos filmados, especialmente, na tomada da fábrica em operação (sequência 13), que analisamos na *Cena Dois* seguinte.

Encontramos, assim, uma tonalidade mais complexa na comunicação fílmica. Diferente do que Gervitz, ao menos segundo o depoimento rememorado, consideramos que a sequência 6 da madrugada rumo ao trabalho foi estressada entre imagem e trilha sonora, possibilitando à tese explorar algumas tensões internas dispostas pelo filme.

Analisamos que, ao priorizar na montagem o acordo entre imagem e música promoveu-se uma sinfonia de literalidade ilustrativa que conduziu aquelas cenas rumo à memória de Gervitz e Raulino sobre aquele universo. Contudo, a trilha sonora do “Canto Tema” articulada às *mise-en-scènes* curiosas dos personagens dos bairros populares interagindo com a câmera (imagens 45, 46, 48, 49 e 50) incutiram uma visão sobre a realidade daqueles trabalhadores que conduziram a uma certa dubiedade sobre o imaginário de “duro cotidiano” proposto pelo filme.

Por que algumas mulhres e jovens estavam felizes apesar do horário e do desconforto do trem apertado, “barulhento e mal conservado”? Caso a câmera tivesse sido escondida ou posicionada de modo imperceptível, haveria uma mudança de comportamento?

Para Roberto, a música composta para *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* caminhou no sentido de buscar uma narrativa mais dinâmica, “menos chata”, que pudesse

criar tensão e sugerir climas [...] como a câmera, a música foi em busca do indivíduo e não da massa. Do prosaico e não do épico (grifo nosso). Em

⁷⁹ Conforme depoimento nos créditos extras do DVD de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, remasterizado e lançado no ano de 2008.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas, o fluxo narrativo e dramático era tão importante quanto o tema. Arrisco dizer que isso era algo novo no documentário brasileiro (MOCARZEL. 2010: 68).

O “Lalaiá” de ‘mais um árduo dia de luta’ do trabalhador paulista moldado à sequência 6 pode ter assumido a missão de orquestrar tal dimensão dramática a que se referiu Gervitz, a fim de deixar a cena com “mais clima”. De todo modo, dúvidas ou inconclusas, as performances dos corpos dos trabalhadores naquela manhã rumo ao trabalho e a música “Canto Tema” desafinaram a potência de uma sinfonia etnográfica sugerida pela sequência.

O filme encontrou, não apenas na sequência 6, mas em diversas passagens, uma disposição dos sujeitos para a *mise-en-scène* regidas por uma cumplicidade cênica. Afora as inflexões trazidas por Ismail Xavier sobre essa capacidade dos corpos filmados de reservarem surpresas a fotografia (2009: 18), atentamo-nos ao olhar trazido pelo Cinema Verdade (*Cinema Vérité*)⁸⁰, que explorava situações cotidianas filmadas com atores sociais os quais assumiam também uma dupla função, a de personagem e a de protagonista de suas próprias histórias.

Na performance interativa do *Cinéma Vérité*, os atores sociais conscientes sobre as filmagens, “reinventavam” a si próprios a partir daquele contato com a câmera: “as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente” (ROUCH *apud* DA-RIN, 2004: 157); uma encenação criada que “não só cria o filme como cria uma dimensão (de quem é filmado, comentário nosso) sobre si, que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária” (op. cit., 2004: 157).

Consideradas as leituras de Ismail sobre os corpos filmados e o desdobramento em uma dimensão real e imaginária construída pelo sujeito social o qual a câmera “enfoca” no Cinema Verdade, encontramos em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* esta relação cúmplice cênica entre os corpos dos sujeitos sociais filmados e a câmera de Raulino.

Por mais que no Cinema Verdade a primazia da fala fosse determinante para a *mise-en-scène* interativa dos personagens, situação distinta da sequência 6 de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a qual consideramos observacional, a tentativa de dramatização da aura sonora do “Canto Tema” em torno da plasticidade lírica da sequência, produziu um descompasso na passagem, contribuindo para desmistificar, de certa forma, a tentativa implícita proposta pelo filme de associar uma penosidade excessiva àquele cotidiano popular.

⁸⁰ Vertente estética do cinema, pautado por uma abordagem etnográfica e interativa, criada por Jean Rouch e Edgar Morin na década de 1960, na França.

Do ponto de vista desta análise, a escolha por uma linguagem experimental articulada à trilha sonora, foi de algum modo desconstruída através da *mise-en-scène* dos trabalhadores filmados. Acreditamos que o elemento “surpresa” dos corpos da sequência 6 poderia ter conduzido a tantos outros desenhos interpretativos e modos de apropriação e entendimento sobre o cotidiano popular em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, assim como propunham os “Filmes Sinfonia” do início do século XX, a depender da composição sonora ou silenciosa, que os guiasse.

Arriscamos concluir que a intenção de sonorizar certas passagens, “para que o filme não ficasse chato” (MOCARZEL. 2010: 67), que acompanhou o lirismo sinfônico capturado com a rotina do operário da sequência 6, manteve a expectativa do filme em torno de uma visão estereotipada sobre a realidade do trabalhador da periferia de São Paulo, do final daqueles anos 1970. De certo modo, o apelo “espontâneo” que encontramos no filme com a sequência 6 foi organizado de modo mais intuitivo que estrutural, fosse ele observacional, etnográfico ou realista continental.

Cena Dois: uma mirada observacional para o mundo fabril

Interior de uma fábrica.

Seguindo a mesma proposta narrativa da *Cena Um*, da sequência 6 que acompanhou a madrugada do operário rumo ao trabalho, a sequência 10 outra filmagem de característica observacional, que capturou o dia a dia de produção de uma pequena fábrica em operação “real”, na cidade de São Paulo.

Com menos de dois minutos de duração, precisamente, dos 13’37” aos 15’09”, a passagem não contou com a costumeira trilha sonora articulada pelas outras duas *Cenas*, *Um* e *Três*, que narraram o cotidiano popular no filme. Prevaleceu a escolha pelo som direto da própria fábrica em funcionamento e o registro “in loco” de mulheres, homens, adolescentes e crianças operando máquinas e produzindo peças para a fábrica.

Figure 54 A fábrica

Figure 55: as máquinas

Figure 57 close no maquinário

Figure 59: trabalhadores e as máquinas

Figure 61: Máquinas

Figure 62 trabalhador em close

Figure 64: a mão do trabalhador na máquina

Figure 65: rosto do trabalhador e as mãos

Figure 67: criança trabalhando na fábrica

Figure 68: Homem na fábrica e criança ao fundo.

Figure 69: Mulheres trabalhando.

Figure 70: Adolescentes encaram a câmera

Figure 72: a máquina e a fumaça da fábrica

Figure 74: Máquina em close

Figure 75: meninos encaram a câmera

Figure 77: Operário “brinca” com a placa de metal.

Figure 78: operário brinca e sorri para a câmera.

A sequência (seq. 10) capturou as atividades de uma fábrica real em plena operação. Apesar de a dificuldade, quase impossibilidade, desse tipo de registro dado o contexto histórico de repressão nas fábricas e a sensação de vigilância os quais estavam sujeitos os

operários naquele final dos anos 1970⁸¹, Aloysio Raulino e os diretores conseguiriam realizar a tomada.

Acreditamos, assim como críticas sobre o filme à época de sua exibição⁸², que Gervitz e Segall pretenderam com as filmagens internas da fábrica em funcionamento mostrar quão insalubre e fatídico era o ambiente do trabalho manual fabril. A fábrica, nesta tríade do operário: cotidiano – produção – vida privada, foi comparada como contraponto aos outros espaços de convivência dos trabalhadores, e provocou um sentimento oposto ao do bairro popular (sequência 13)⁸³.

A fábrica foi comunicada em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* como o lugar “fatídico e insalubre”, fruto de uma industrialização capitalista desumana, que não se importava com a condição de dignidade e com os direitos dos trabalhadores. As imagens ilustraram a precariedade a qual aqueles operários eram recebidos pela classe patronal, em contraponto ao bairro semi-rural que, como será apresentado, era o ambiente informal “acolhedor” do cotidiano popular.

Essa representação sobre o bairro popular encontrou ecos, conforme abordado anteriormente, em uma visão de mundo idealizada, de um passado de raízes rurais e de “um homem ainda não contaminado com o processo de modernização capitalista, pelo consumo, pelo individualismo, pela alienação e indiferença típicas das relações de convivência nas grandes metrópoles urbanizadas” (PAZZANESE, 2010: 45). O argumento fílmico da sequência 10 criou, por outro lado, uma oposição transmutada em “valor moral” entre a fábrica e o bairro.

Observamos como a fábrica enquadrada e comunicada em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* era escura, barulhenta e opressora (imagens 54, 55, 71, 76). O ambiente era perigoso, qualquer falta de atenção poderia machucar a mão de um operário (imagem 64, 66), o ambiente era insalubre, com máquinas gigantes e muita fumaça (imagens 71, 73, 74, 76). Havia crianças trabalhando e pessoas sem equipamento de proteção apropriados (imagens 66, 67, 76).

⁸¹ Gervitz comentou sobre a questão da repressão no ambiente fabril, acerca do “medo” que os trabalhadores tinham de aparecer” no filme, com “dúvidas se o trabalho dentro das fábricas deveria ser divulgado ou não” (Arquivo CCV, 1981: Lauda 20, TR 2547).

⁸² Vinicius Dantas, no artigo “A Hora H da história e da historinha” tratou sobre a sequência 10 ao dizer que ali estava revelado o “universo do trabalho mecanizado e fatigante, da produção incessante”. O crítico de cinema citou, ainda, um artigo de Ecléa Bosi sobre o mundo do trabalho que dizia: “na razão da compreensão da vida do povo está a fadiga. Não há compreensão possível do trabalho manual se a fadiga não estiver presente e a fome e a sede que dela nascem” (REVISTA CINE-OLHO, 1979, no. 8/9).

⁸³ Comunicado de modo lírico e quase pueril na trama fílmica, conforme apresentaremos na *Cena Três*, a seguir.

No entanto, as cenas alternadas entre planos médios e *closes* dos operários trabalhando nos fez notar os operários em produção de um modo mais intimista, observacional, que nos moveu por outras referências com relação à comunicação do filme e nos trouxe a possibilidade de estabelecer outros significados, para além do fato registrado de a fábrica ser um lugar escuro, barulhento e repleto de máquinas pesadas.

Ao nos debruçarmos por uma análise detalhada das imagens da sequência 10, contudo, encontramos novamente outras trajetórias propostas pela *mise-en-scène* operária, algo “fora do controle do filme” que propunha a visão decadente sobre o ambiente fabril, capturado pelas câmeras de Raulino.

Vimos pessoas comuns, realizando um trabalho braçal, próximas umas das outras, com rostos contemplativos e concentrados (imagens 59, 69), vimos uma criança, ligeiramente envergonhada com a presença da câmera (imagem 67), ao lado de um operário (imagem 68) ajudando-o com uma ferramenta, vimos uma mulher atenta, com a coluna ereta e as pernas cruzadas, enquanto posicionava uma pequena peça de metal à uma máquina pontiaguda (imagem 69), vimos jovens curiosos com a câmera, pendurados nos maquinários como quem se posiciona em uma arquibancada (imagens 71, 76), vimos um homem brincar com um objeto da fábrica enquanto encarava a câmera (imagem 77, 78).

Tal cena nos remeteu as reflexões propostas por Ismail Xavier ao analisar *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (1922) (XAVIER, 2009). O filme da empresa Votorantim, encomendado para servir de “visita guiada” ao espectador, enquadrou “operários descontraídos”, em uma cena ou outra, entre o argumento central do filme, guiado pela austeridade e imponente do maquinário da fábrica.

Para Ismail foram, talvez, “imagens não alinhadas a uma racionalidade que estaria sendo procurada pelo filme”. Uma hipótese inconclusiva na análise do crítico de cinema que deixou aberto para investigações posteriores a hipótese de um contra-discurso nos corpos “despojados” dos trabalhadores de *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (2009: 20).

De volta a *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* nos perguntamos se não teria sido melhor que os trabalhadores da sequência 10 estivessem um pouco mais cabisbaixos e com uma expressão de cansaço no olhar. De modo que teria sido mais coerente com o argumento proposto pelo filme sobre o ambiente de trabalho do operário. Assim como em *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* notamos um desalinhar entre o argumento das imagens da dura realidade do trabalhador e a sua disposição para a *mise-en-scène* filmica.

Em entrevista cerca de trinta anos após o lançamento de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, Aloysio destacou sobre o olhar que buscava um entristecimento e solidariedade à

condição indigna do trabalhador no filme e encontrou um sujeito a “saudar” a cena. O cinegrafista complementou: “para nós, da classe média, a fábrica significava o inferno, para o operário sua realidade, apenas mais um dia de trabalho” (grifos nossos) (EXTRA, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 2008).

Essa vontade dramatúrgica do trabalhador de existir diante da câmera levou a representação operada no filme às últimas consequências, pois, como conclui o cinegrafista:

esse sujeitos eram agentes de sua própria história, estavam ali se expressando, pois sabiam do seu papel naquele momento histórico [...] A câmera foi contaminada pela forma como aqueles sujeitos se posicionaram frente à proposta do registro, isso me ensinou a ter uma outra conduta posterior à realização (EXTRAS, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 2008).

Ao partimos de um exercício de olhar em camadas para o mesmo objeto, em uma dinâmica não ilusionista ou metafórica da montagem, percebemos no dispositivo filmico a operação à contrapelo do argumento proposto sobre a fábrica desumana. Assim como na *Cena Um*, deste capítulo, em que a sequência da madrugada de ida à fábrica, de certo modo, contradiz com os sorrisos endereçados à câmera a madrugada árdua do trabalhador, a poética da diegese iconográfica de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* transformou as imagens daqueles operários em uma *mise-en-scène* não calculada.

Na fábrica escura, enfumaçada, que produzia placas de metal, um olhar atento à montagem nos fez ver nestes rostos, mesmo no da criança e dos meninos mais jovens, pessoas comuns, em mais um dia comum de trabalho. Por uma escolha, ao nosso entendimento, autoreflexiva, os diretores decidiram encerrar a sequência 10 de modo ainda mais paradoxal, ao não cortar da cena um operário que brincava equilibrando uma das placas de metal prontas sobre a cabeça, enquanto sorri para a câmera (imagem 77 e 78). A sequência foi concluída com esta imagem em um silêncio interrogativo.

A cena inesperada e entretida do operário com a placa de metal (imagem 78) não foi editada ou cortada pelos realizadores, o que denotou um posicionamento ético, além de estético, do filme. Dialética transmutada na imagem em movimento, o cinema pôde, uma vez mais, desnudar a grandiosidade de sua arte e nos deixar pistas, assim como na “vida real”, sobre as contradições e múltiplos pontos de vista a enriquecer a nossa perspectiva sobre os registros.

Em um exercício de ressignificação, apostamos que essa imagem da fábrica “infernai” foi desrealizada na sequência 10. Uma outra representação, de certo modo “espontânea” do próprio operário acabou por ilustrar a sua visão sobre o mundo trabalho e sobre si, e não a

leitura de um suposto *ethos* de “classe” associada à ideia do mundo do trabalho fatídico provocado pelo projeto político do filme.

Tanto na *Cena Um*, quanto na *Cena Dois*, encontramos diretores e obra em um diálogo, ajustando interesses através do embate entre as imagens produzidas pelo filme. Assim como propôs Comolli, neste jogo com o outro, o filme realizou um movimento que posicionou o sujeito filmado em sua própria *mise-en-scène*, pois aquele que se filma vem com “seus *habitus*, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas”. O autor conclui: “todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes* que precedem e, às vezes, contrariam aquelas do filme”. Uma vez que:

as realidades não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam mas também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações (grifo nosso) (COMOLLI, 2008: 84-5).

Houve, portanto, um estereótipo sobre a perspectiva “do outro” configurado na sequência 10. Pois, entre os enquadramentos insalúbres da fábrica e os enquadramentos da dinâmica de trabalho do(a)s operário(a)s, haviam ali “atores” sociais a interpretar suas próprias vidas cotidianas, que de modo sutil, mas capturável, contrariaram as expectativas delineadas pelo filme.

Isso posto, uma segunda questão, relacionada às *mise-en-scènes* e a forma como lemos a construção narrativa da passagem 10, foi fruto de análise. Uma vez que notamos haver uma poética entre a imagem da fábrica infernal e a plasticidade estética da sequência, tal constatação convidou-nos para outros exercícios de produção do sentido.

Mesmo tendo interpretado que os gestos apreendidos naquelas *mise-en-scènes* operárias contradisseram, por vezes, o próprio argumento fílmico, nos pareceu indispensável conhecer mais o projeto estético que modelou a sequência 10. Observamos que na escolha estilística da *Cena Dois*, a opção por um cinema, novamente, em diálogo ao estilo observacional, assim como nas sequências 6 e 13, foram filmadas sem interferência direta dos cineastas.

Mas o pressuposto por construir um filme de narrativa mais fluída e menos ancorada no discurso fez os diretores adotarem um elemento além, de modo que, o respaldo da costumeira trilha sonora articulada nas *Cenas Um* e, que apresentaremos também na *Cena Três*, foi retirado na sequência 10, a qual contou com o som direto da própria fábrica em funcionamento a guiar o tom da narrativa.

Compreendemos que a proposta da sequência 10 foi documentar a forma como o interior de uma fábrica funcionava, em seu aspecto mais cotidiano e trivial, como se os espectadores do filme estivessem de certo modo “em quadro”, através das imagens e do som ambiente do barulho estridente das máquinas, em “*real time*”.

Bill Nichols, in *Representing Reality*, tratou sobre as características desse cinema, ao dizer que os “filmes observacionais se apoiam na edição para aumentar a impressão de estarem ao vivo ou em tempo real. Em sua forma “mais pura, comentários em voz *over*, música externa à cena observada, intertítulos, reencenações e até entrevistas são completamente evitados” (op. cit. 1991: 38). Este estilo de filmagem estava relacionado ao gênero do Cinema Direto, o qual o autor credita uma premissa antropológica e etnográfica:

o modo observacional de representação tem se aproveitado consideravelmente da ferramenta etnográfica, permitindo aos cineastas observarem as atividades dos outros sem recorrerem às técnicas de exposição que transformam os sons e imagens de uns em cúmplices do argumento de uma outra pessoa (grifo nosso). O filme observacional e a metodologia de abordagem etnográfica das ciências [...] tem um número de princípios em comum (tradução nossa) (1991: 41-2).

Houve, porém, uma característica em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* distinta do cinema observacional ou direto delimitado por Nichols, que considera a edição um fator importante na montagem deste olhar sem interferência do cinema observacional, em que as cenas são mais longas do que o habitual, com menos cortes de edição. A sequência 10 de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi construída, no entanto, com muitos cortes de cena, além de ter sido, uma passagem bastante breve no filme, com menos de dois minutos de duração, precisamente, dos 13’37” aos 15’09”.

Apesar de concordarmos que houve um “peso” observacional para o mundo fabril na passagem, a alternância de quadros e cortes de cena nos conduziu a explorar outros referências encontrados no estilo de montagem da “fábrica infernal” proposto pelo filme.

Nesta toada, a ideia de capturar uma fábrica em funcionamento que “falasse por si e não como cúmplice do argumento de uma outra ideia” nos indicou mais um ponto de partida para promover outra camada de interpretação sobre o filme. Sem perder de vista que nosso gatilho de análise foi observar as imagens e verificar tensões entre o argumento da fábrica insalubre e a disposição dos operários, mergulhamos por entre camadas quadro-a-quadro da sequência 10 pautados por um saber “venatório” (GINZSBURG, 1986: 1152).

Sabíamos que aquela sequência pautou-se pela dimensão observacional, mas ao mesmo tempo, a sua não identificação completa com a “norma” conceituada por Nichols

sobre os longos planos sem corte deste cinema, nos fez indagar o que mais poderíamos encontrar a partir de uma análise sobre a sua modelagem estilística.

Notamos, então, um outro nível de diálogo com o cinema observacional, uma afinidade por um certo olhar prosaico e contemplativo similar ao produzido pelo cinema do documentarista holandês Joris Ivens.

A questão da organicidade e etnografia no projeto cinematográfico de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* esteve, desde o início, colocada como pressuposto. As ideias e a visão de mundo de “Cláudio Feiticeiro”, o “estudante da USP, negro, filho de uma empregada doméstica”, balizou este olhar que pretendeu ser menos “viciado” sobre a realidade “fora dos muros da universidade”, conforme explicou Gervitz.

Segall mencionou em depoimento, ao tratar sobre o cinema de Ivens e Vertov, a pretensão destes cineastas de “filmar sobre o vivo, sobre o acontecimento”, havendo casos em que a câmera era escondida “para deixar a cena mais natural”. A matéria-prima de Ivens “era o cotidiano”, além do “compromisso com um diálogo com os personagens” para que eles não fossem tratados como “objeto de análise sociológica”. De acordo com Segall tais questões foram trazidas para *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a fim de “quebrar uma tradição discursiva e teórica do cinema brasileiro” (ARQUIVO CCV, 1981: TR2547, lauda 07).

Ao entrarmos em contato com os filmes de Ivens⁸⁴, observamos haver, particularmente em dois deles, *Pour le Mistral* (1966) e *La Seine Reencontre a Paris* (1957), os mesmos traços da dinâmica de montagem e enquadramento que percebemos na sequência 10 de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

*Pour Le Mistral*⁸⁵, filme “ode” ao vento Mistral catabático, foi a primeira tentativa do cineasta de filmar o vento: “em Provença, no Sudeste da França, no Mediterrâneo, o vento se

⁸⁴ Ao analisar filmes de Ivens como, *A Chuva* (1929), *A Ponte* (1928), *O Sena reencontra Paris* (1957) e *Para o Mistral* (1966), e apesar de toda a vocação do cineasta por um cinema político, de reportagem, que fez o diretor produzir para sindicatos e governos, tanto capitalistas, quanto ao regime socialista da U.R.S.S., na primeira metade do século XX, ao longo de sua extensa carreira como documentarista, encontramos esse estilo em diversos de seus filmes, a exemplo dos mencionados acima, que são realizados sob a forma de experimentação da linguagem audiovisual calcada na “observação da potencialidade plástica da imagem e da montagem”. Detalhes sobre essa leitura está em Joris Ivens: *The Camera and I*. International publishers New York. Printed In the German Democratic Republic: 1974.

⁸⁵ Joris Ivens, em depoimento sobre a realização de *Para o Mistral* (1966), considerado seu “filme síntese”, diz ter conseguido somente em sua “fase madura” chegar à solução de aliar ao concreto filmado “um confronto entre as formas épica e lírica”. Para o cineasta, *Mistral* (1966) expressava “ao mesmo tempo a força vital e cósmica do vento, e o que o vento significava na vida de felicidade, dificuldades, daqueles indivíduos [...] e porque não também o sopro revolucionário que perpassa tudo aquilo” (IVENS, 1974: 200).

enfurece e os habitantes resistem à sua fúria, como capturados por uma série de belos quadros congelados”⁸⁶.

Visualizar a fotografia filmica de Ivens a partir de “belos quadros congelados” foi uma referência importante para a análise da *Cena Dois*. Notamos em ambos os filmes do diretor holandês uma montagem de “corte em camadas”, que recontava por meio de enquadramentos quase fotográficos.

A partir de uma colagem quadro-a-quadro, as cenas eram compostas e arranjadas em um movimento que articulava do geral ao particular, unindo o instante às partes, em uma dança metamorfoseada, que nos remeteu à fractalidade das obras do artista plástico Maurits Cornelis Escher, também de origem holandesa e, coincidentemente, nascido no mesmo ano em que Ivens.

Selecionamos, então, extratos dos dois filmes de Ivens para tentar demonstrar o diálogo pictórico percebido, a partir da ideia da composição quadro-a-quadro, que revelava “o todo” daqueles filmes, de modo multidimensional.

Sugerimos que, ao final dessa mirada sobre as imagens dos filmes, faça-se um retorno aos quadros destacados da sequência 10, para estabelecer a comparação.

Trechos de *La Seine a Recontré Paris* (1957), de Joris Ivens:

Figure 79: Ferro velho (o “todo”).

Figure 80: A máquina que corta o ferro velho (a parte).

⁸⁶ Trecho, de tradução nossa, extraído da sinopse de Dennis Grunes sobre o filme. Disponível em <https://grunes.wordpress.com/2009/04/04/pour-le-mistral-joris-ivens-1965/>

Figure 81: Mão que usa a máquina (a menor parte).

Figure 82: O homem que usa a máquina.

Figure 83: A garra (a menor parte).

Figure 84: O homem que move a garra (a parte)

Figure 96: O homem move a garra (outro ângulo).

Figure 97: A garra solta o ferro velho (a parte).

Figure 85: o ferro velho (o todo)

Cenas de *Pour le Mistral* (1966), de Joris Ivens:

Figure 86: Uma plantação de árvores (o “todo”).

Figure 87: O homem e a cerca de bambu (a parte).

Figure 88: A mão no bambu (a parte menor).

Figure 89: Os homens fazem a cerca (a parte).

Figure 90: O homem na cerca (a parte menor).

Figure 91: a mão na cerca, (close ainda menor)

Figure 92: O bambu (a parte).

Figure 93: o bambuzal, "o todo"

Na obra autobiográfica “A Câmera e Eu” (1974), Ivens fez referência a esse modo de captura do real, que condicionava o olhar a uma mirada plural e, ao mesmo tempo, particular sobre um evento ou tema. Uma imagem revelada como testemunho de algo que devia ser “selecionado, enfatizado, apertado, colocado lá” para que esse efeito de continuidade ocorresse sob diversos ângulos. O cineasta chamou esta característica de “composição do quadro”⁸⁷. Em suas palavras:

eu aprendi que quando se filma um movimento repetitivo [...] deve-se observar isso por mais tempo e com maior atenção do que à princípio se pensaria. Aprendi com *The Bridge* (1928) que a observação prolongada e criativa é a única maneira de ter certeza de selecionar, enfatizar e apertar todo o possível da rica realidade à sua frente [...] espaço, luz, altura, vento e ar livre não aparecem em uma tomada por seu próprio acordo, devem ser colocados lá. Há muitos estágios entre a filmagem e a projeção pública - desenvolvimento, impressão, edição, comentários, efeitos sonoros, música. Em cada etapa, o efeito da filmagem pode ser alterado, mas o conteúdo básico deve estar na filmagem desde o começo (grifos e tradução nossa) (op. cit. 1974, 29-30)⁸⁸.

O corte na montagem entre o uno e o todo proposta por Ivens já havia sido percebido por nós, à priori, em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, mas de modo ainda sutil. Foi um traço de estilo que reforçamos a identidade fílmica ao comparar as obras de Ivens e este trecho do filme de Gervitz e Segall.

⁸⁷ “In order to capture the total physical feeling of what is seen in the finder the camera’s angle and movement must be controlled during shooting so as to achieve the frame composition you want” (op. cit. 1974: 30).

⁸⁸ “I learned that when you film repetitive movement [...] you have to observe this for a longer time and with greater attention than you would think. I learned from *The Bridge* (1928) that prolonged and creative observation is the only way to be sure of selecting, emphasizing, and squeezing everything possible out of the rich reality in front of you. [...] space, light, height, wind and open air does not appear in a shot of its own accord, it has to be put there (grifos nossos). There are lots of in between stages from shooting to public projection – developing, printing, editing, commentary, sound effects, music. At each stage the effect of the shot can be changed but the basic content must be in the shot to begin with” (IVENS, 1974: 29-30).

Assim como nos filmes de Ivens destacados, a sequência da fábrica começa com uma imagem em plano aberto (imagem 54), seguida de um plano médio, com outra angulação de câmera para filmar as máquinas (imagens 55, 57), seguida de um plano fechado, em *close*, do operário manuseando a máquina (imagens 63, 64) e, por fim, um super *close* na mesma cena, para as mãos do operário (imagem 66). A sequência de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* usou esse estilo de montagem como recurso algumas vezes, não de modo categórico ou absoluto, mas em um diálogo entre enquadramento aberto e fechado (*todo e uno*) presente em toda a passagem, assim como observamos nos dois filmes de Ivens.

Com o intuito de explorar outros formatos estéticos que não o do Cinema Direto, os diretores propuseram uma observação fluída no cotidiano operário no trabalho fabril. Assim como no cinema de Ivens, vimos *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* explorar na sequência 10 uma narrativa que partiu do mesmo objeto, para capturar imagens que, unidas conseguiram compor “o *todo*” maior, em uma compreensão mais larga e profunda sobre o “*uno*” filmado.

Ocorreu que, a sequência 10, ao representar como “infernai” o ambiente do trabalho fabril orquestrou uma contradição, não apenas com a *mise-en-scène* operária a desdizer a cena, mas através da própria relação entre montagem e mensagem filmica.

O filme realizou uma dupla operação opondo a fábrica (seq. 10) e o bairro popular (seq. 13, a seguir). O modo como *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* “costurou” imagem e movimento na sequência (seq. 10), pautado pelo “outro olhar” observacional, quadro a quadro, de Ivens, ao buscar referências icônicas menos demarcadas pela tradição do cinema militante ou do cinema direto, acabou por trazer uma poética para aquelas cenas que anunciaram um descompasso em sua missão reiterativa.

O olhar contemplativo buscou “uma representação exaustiva do dia-a-dia” (NICHOLS, 1991: 39), inspirado na estética Ivensiana, como uma montagem fotográfica e fluída. Promoveu rápidos cortes de cena em quadro-a-quadro, uniu a parte e o *todo* (operários e máquinas, parte das máquinas e partes dos corpos dos trabalhadores etc.), sem ancoragem discursiva, apenas com o som direto do ruir da fábrica. Com o intuito de ser o observador do “real registrado”, tornou o argumento filmico um arranjo quase fractal e nos provocou uma outra leitura interpretativa.

Acontece que esse cinema observacional, não respaldado por uma “voz do saber”, ou trilha sonora a orientar ideologicamente a mensagem, associado ao estilo de montagem descrito acima trouxe margem para uma leitura da sequência 10 mais humanizada, a qual Ivens tanto incidia em seus filmes.

A escolha estilística por uma captura etnográfica do cotidiano fabril, aparentemente, desfetichizou as iconografias pré-concebidas sobre o objeto filmado (operário) e sobre o projeto de identidade coletivo pautado pela dignidade do trabalhador, construído ao longo do filme de Gervitz e Segall.

Diríamos que, como estratégia de evidência desse documento militante, a realidade a ser provocada pelo filme ao ter escolhido uma abordagem observacional e etnográfica, trouxe leituras menos demarcadas sobre a rivalidade entre operário e fábrica. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* pretendeu, com a sequência 10, ilustrar um argumento fechado de crise e revolta da condição de trabalho dos operários mas, ao ser pautado por uma montagem humanizada sobre o sujeito social narrado, abriu margens para outras interpretações e leituras sobre o “mundo do trabalho”.

De todo modo, ao explorar a tensão entre o argumento do mundo do trabalho e a montagem fílmica, concluímos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, paradoxalmente, realizou com eficácia o que propôs, uma vez que, as sequências observacionais e etnográficas foram tão bem construídas cinematograficamente que deixaram um campo aberto para desconstruir parte do argumento determinista e idealizado dos diretores do filme.

Acreditamos que o pressuposto ético e estético de organicidade e valorização dos sujeitos sociais filmados, os quais Gervitz e Segall pautaram-se, teria sofrido maiores revezes, caso fosse integralmente construído na tradição do Cinema Direto. Assim, o projeto fílmico de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* localizado no gênero do cinema de propaganda militante encontrou dificuldades de manter-se em pilares sólidos quando colocado à prova pelo olhar exploratório da mirada etnográfica do campo cinematográfico.

Conforme apresentado, trinta anos após o lançamento do filme Raulino em depoimento demonstra a mudança de conduta sobre “filmar o outro” após o contato com a “forma como aqueles sujeitos se posicionaram frente à proposta do registro” e os percebeu enquanto “agentes de sua própria história” (EXTRA, *BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS*, 2008).

A imagem que se construiu, portanto, sobre o bairro popular e a fábrica abriu espaço para explorarmos os processos e uma diversidade de significados sobre a suposta “classe trabalhadora”, vista como o sujeito histórico pelo projeto da “nova” esquerda. O curto intervalo de menos de dois minutos da sequência 10 da fábrica fez parte de uma composição de passagens que pretenderam dar conta da expectativa dos diretores de agregar uma linguagem mais híbrida, dinâmica e “menos chata” ao filme. Avaliamos que todas as cenas que se distanciaram do formato clássico de Cinema Direto tiveram tal propósito, mesmo que

com vida curta no filme.

Cena Três: a representação do bairro popular

Dia. Periferia de São Paulo.

A ida ao bairro de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* registrou um dia comum em um bairro de periferia da capital. Na sequência 13, a trilha sonora funcionou de certa forma como voz *over*, através da música e letra “Se Segura Joaquim”, composta por Silvio Modesto:

quem é esse cara que fala e promete e não resolve nada / se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada (2x) / mas que falta de respeito, com a classe operariada / seu reinado brevemente estará foi de jogada / se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada (2x) / desse teu papo mesquinho, da sua conversa fiada, diz que está fazendo tudo, não está fazendo nada / se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada (2x) / quanta gente trabalhando sem direito de morada, ninguém mais tá embarcando, na tua canoa furada / se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada (2x) / quem é esse cara? (MODESTO, 1978: 16’18” – 17’35”)

Figure 94: Cobertura dos barracos em plano geral.

Figure 95: “Mãe” banhando o filho no balde; senhora observa.

Figure 96: Homens constroem uma laje, criança à frente, homem bebendo ao fundo.

Figure 97: Homem martela uma porta.

Figure 98: Criança olha para a câmera e sorri.

Figure 99: Crianças e jovens pulando corda.

Figure 100: Galinhas, bezerro, mato, esgoto a céu aberto.

Figure 101: Meninas olham para a câmera.

Figure 102: antenas de TV

Figure 103: antenas de TV (imagem ao fundo)

Figure 104: Mais uma casa sendo construída, criança ao fundo.

Figure 105: Casas da periferia em plano geral.

Para contrapor a exaustiva rotina do trabalhador apresentada na *Cena Um* (seq. 6) o filme construiu uma representação sobre o bairro popular (seq. 13) em tom idílico e bucólico. A trilha sonora da sequência 13 foi usada como voz *over*, encadeando o samba irônico “Se Segura Joaquim”, de Silvío Modesto, à imagens de um bairro popular na periferia da cidade de São Paulo.

A sequência 13 foi desdobramento da passagem que entrevistou o “pelego” Joaquim dos Santos Andrade (seq. 12), o Joaquinzão, apresentando o programa de campanha da Chapa 1 no filme⁸⁹. A música “Se Segura Joaquim” serviu como ilustração ao argumento do filme de posicionar-se explicitamente contra Joaquinzão. Consideramos a sequência 13, por esta razão, como uma das mais estereotipadas do filme⁹⁰.

Braços Cruzados Máquinas Paradas registrou a simplicidade do cotidiano de uma comunidade popular, de gente humilde, onde uma mãe lavava seu filho em um balde (imagem 94), uma gente batalhadora que fazia mutirão para construir suas próprias casas (imagens 96, 101), enquanto o samba de Modesto passava um recado a Joaquinzão: “desse teu papo mesquinho, da sua conversa fiada, diz que está fazendo tudo, não está fazendo nada, se segura Joaquim, cuidado com a rapaziada”.

A iconografia que demarcou o bairro popular de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* registrou galinhas e o que pareceu ser um bezerro bebendo água em um córrego a céu aberto (imagem 99), crianças pulando corda (imagem 98), um homem bebendo uma cachaça enquanto acompanha uma casa sendo construída (imagem 95), o bebê era lavado pela mãe no

⁸⁹ A sequência 12 que tratou sobre o programa da Chapa 1 apresentado por Joaquinzão foi analisada no *Capítulo V – Quarto Ato*, na *Cena Um: Os personagens se apresentam*.

⁹⁰ Gervitz, anos depois, lamentaria o uso da música na sequência, dizendo ter sido muito “populista”. “Não nos escapou o ranço populista da cena, sem falar no vazio descritivo das imagens usadas para ilustrar (outra coisa que odeio fazer) o samba. Além disso, nós não precisávamos destruir o Joaquinzão antes do espectador chegar às suas próprias conclusões. Até mesmo num filme de propaganda é melhor o público pensar por si mesmo” (MOCARZEL, 2010: 70).

balde (imagem 94), meninas andavam de mãos dadas brincando (imagem 100), homens e crianças construía suas casas (imagem 100).

A periferia do filme era um bairro pobre, semi-rural, sem estrutura sanitária, composta em sua maioria por crianças brincando às ruas, algumas donas de casa e por poucos homens construindo suas moradias, um deles “até bebia”, animado. A “modernização”, dos anos 1970 no país é anunciada somente pelas antenas de tevê instaladas no topo das casas em construção (imagens 101 e 102). O lirismo do bairro popular foi apresentado no filme como o contraponto ao ambiente árduo, opressor e extenuante da fábrica “infernai” da *Cena Dois*.

Para além da questão abordada sobre o fato de a trilha sonora, mais uma vez, ter pautado o argumento filmico, encontramos uma contradição ainda mais contundente com relação a representação sobre o bairro popular nesta sequência. Pois, a forma como a periferia de uma cidade como São Paulo foi construída iconograficamente resvalou na noção de territorialidade formatada dentro do próprio filme e, também, no extrafilme.

A tensão e o conflito interno encontrado, na sequência 13, se deu por duas principais razões: (i) a comunicação acerca da visão da classe popular desenvolvida no filme foi bastante distinta da apresentada na sequência 13 e, (ii) o bairro popular era interpretado pela literatura como um lugar de destaque, a qual endereçava a tais territórios um *ethos* crítico da sociedade brasileira capaz de mobilizar uma emergente sociedade civil, naquele final dos anos 1970.

O operário de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi enquadrado majoritariamente por meio de depoimentos, pelo uso da linguagem do Cinema Direto, com toda a atenção e intencionalidade por parte dos cineastas. Entre os registros dos dirigentes da Oposição Sindical e do(a)s trabalhadore(a)s nos portões das fábricas, o tom e estratégia narrativo foi que o outro “falasse por si”, sem intermediações ou por uma leitura de “voz do saber” sobreposta às cenas.

As sequências, que analisaremos em capítulos posteriores, que registraram a luta reivindicatória pelo aumento salarial, os espaços de campanha eleitoral das Chapas 1, 2 e 3 pelos arredores das fábricas (seq. 18) e a massa de trabalhadores contra o arrocho salarial na Assembleia do Movimento Custo de Vida, na Praça da Sé (seq. 31), capturaram um clima de engajamento popular e resistência social, a produzir um argumento no filme da experiência da classe trabalhadora sobre aqueles acontecimentos. Ou seja, nenhuma destas passagens (seq. 18, seq. 31) conectaram a classe popular a um lugar idílico como a sequência 13 de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

A contradição foi reforçada ao confrontarmos a sequência 13 do bairro popular com a realidade extrafílmica. Vasta bibliografia sobre o panorama o qual surgiu a chamada “nova”

esquerda, durante o período de final de ditadura militar, gestada no contexto histórico e político de revisionismos e críticas em um presente se repensava, tratou os bairros populares como uma “novidade”, sendo vistos como espaços capazes de aglutinar matrizes e práticas políticas e ideológicas que não estavam ali previamente.

Eder Sader, em *Quando os Novos Personagens Entram em Cena* (1988), localizou três instituições cujo cenário de avaliação de fim dos anos 1970 se tornou base para a manifestação de tais mudanças paradigmáticas no cotidiano popular: , o ambiente sindical, a Igreja Católica e o ambiente dos partidos políticos extintos pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2), em 1965. Desta tríade configurou-se a “nova” esquerda, protagonizada por movimentos populares e sociais que foram enunciados

sob a forma de imagens, narrativas e análises referindo-se a grupos populares os mais diversos que irrompiam na cena pública reivindicando seus direitos [...] o impacto dos movimentos sociais em 1978 levou uma revalorização de práticas sociais presentes no cotidiano popular [...] foram assim redescobertos movimentos sociais [...] vistos, então, pelas suas linguagens, pelos lugares de onde se manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas. Tratava-se de uma novidade no real e nas categorias de representação do real (grifos nossos) (SADER, 1998: 26-7).

O ambiente do bairro popular daquele final de anos 1970 foi, portanto, um campo fértil de experimentações de novas práticas sociais e políticas vastamente investigadas pelas ciências humanas⁹¹. Intelectuais, mais ou menos entusiastas sobre desta afirmação, encontraram argumentos o suficiente para explicar o porquê do fenômeno de engajamento e mobilização haver ocorrido a partir, e através, dos bairros naquelas décadas.

Das análises duas distintas são predominantes, a de que em razão da clandestinidade e perseguição aos grupos de esquerda, a ida aos territórios se tornou ‘a’ prática de militância possível, uma vez que sindicatos e espaços institucionais tradicionais de reivindicação foram impedidos. Outra vertente encontra uma leitura de maior duração para o fenômeno da emergência dos movimentos sociais, de que houve uma tradição advinda de outros períodos nos país, de uma cultura política de organização no cotidiano dos bairros, que impactou a forma de narrar e significar a luta coletiva popular, especialmente, a partir do mundo do trabalho⁹².

⁹¹ Para saber mais sobre o tema ver Eder Sader, Maria da Gloria Gohn, Vera Telles, Celso Frederico e Ricardo Antunes.

⁹² Vera Telles, por exemplo, questiona o papel da igreja como formulador deste novo paradigma de luta e resistência no país em ditadura a ser constituído através dos espaços de cotidiano e convívio comunitário dos bairros. De acordo com a autora, haveria uma “herança” sendo transmitida em espaços e tempos diferenciados, que tornariam o bairro naqueles anos 1970 o “receptor” desse passado recente (1986: 49). Ver também: Ricardo

Acontece que o bairro popular, da *Cena Três*, em nada se pareceu com a efervescência defendida pela bibliografia. Tensão presente não apenas no extrafilme, mas, principalmente, porque o argumento corolário de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* creditou às organizações de bairro, vinculadas aos novos movimentos sociais, entre os quais ao Movimento Custo de Vida (M.C.V.), o papel de grande força propulsora que promoveria a queda da estrutura sindical, a marcar um novo momento histórico para o país, que emitia seus primeiros sinais de esperança por uma retomada democrática.

Não estamos sugerindo que o filme construiu uma visão “de fora”, ou, que se posicionou como um arauto de sabedoria vanguardista, transformando o trabalhador-espectador do filme em um observador que precisava de um norte orientador como guia de sua luta política. Contudo, ao analisar a sequência 13 sobre o bairro popular, vimos que a identidade formatada sobre o sujeito social, o trabalhador que morava na periferia, em ambas as *Cenas Um e Três*, teve pouca proximidade do personagem empoderado que os próprios cineastas compactuaram ao registrar aqueles acontecimentos.

Não apenas compactuaram, mas encerraram a trama fílmica anunciando-o, através da sequência 31⁹³ da Assembleia do Movimento Custo de Vida. Não apenas o anunciaram, mas se encontravam permeados por um extracampo repleto de experiências que poderiam ter servido para modelar essa representação do cotidiano dos bairros em ascensão, tal era o ambiente de ‘avivamento’ desses territórios, em que cultura e política eram experimentadas sob novos paradigmas extrafilme.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas comunicou a existência de um povo inocente, “que não acreditava mais no discurso da classe patronal” (samba de Modesto), um povo unido, que construiu em conjunto suas moradias (imagens 95, 96, 103), um “migrante favelado” que acabou de chegar a São Paulo (imagem 93). Suas casas eram de madeira (imagem 93, 94), os bebês tomavam banho em baldes, cultivavam galinhas e bezerros, as crianças brincavam descalças no chão batido de terra (imagem 98, 100).

O lirismo da ida aos bairros, isoladas nas *Cenas Um e Três* deste capítulo, encontraram, ao contrário do que a bibliografia ou mensagem final do filme anunciou, quase um camponês através do obturador.

Achamos relevante gastar algumas linhas para flertar sobre o porquê as artes de cunho político em geral, mais especificamente o cinema, adquiriam um “ponto de vista” para

Antunes e o papel da FOSP, movimento anarco-sindicalista do começo do século XX, e Edilene Toledo, em *Anarquismo e Sindicalismo Revolucionário* (2004).

⁹³ A qual analisamos no capítulo VI – *Epílogo: Democracia de base, socialismo cristão, um projeto vencido*.

representar a classe popular brasileira, que grosso modo, notamos vir calcada de certo estereótipo e idealização.

Por mais que houvesse em curso, naquele final dos anos 1970, um momento de revisões e, a partir dele, a valorização de uma cultura popular que outrora não havia sido valorizada, havia um imaginário de uma intelectualidade artística do período, manifestada através de suas produções que projetava um ideal sobre essas identidades coletivas e classes populares.

Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”⁹⁴ um desses lugares de apropriação de uma classe média intelectualizada sobre a construção de um imaginário das classes populares que, para o autor, retornava à tradição do romantismo europeu de meados do século XVIII, caracterizado por uma reação ao modo de vida da sociedade capitalista, de crítica à modernidade e em busca de valores e ideais de um passado pré-capitalista.

Essas “dimensões românticas” foram metamorfoseadas por meio de movimentos nos anos 1960 e 1970, não apenas na Europa, como o maio de 1968 francês, mas também, em certos movimentos “terceiro-mundistas”, sendo a teologia da libertação um deles (*apud* RIDENTI, 2000: 24-6). No romantismo revolucionário das esquerdas brasileiras dos anos 1960 e 1970 haviam grupos

mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional – ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas. O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro [...] tratava-se de um romantismo revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (grifo nosso) (RIDENTI, 2000: 25).

Como dito, flertamos com esta visão de um romantismo revisitado, mas sem pretender enquadrá-la enquanto lugar de produção de um sentido único, capaz de englobar todos os significados das imagens registradas no filme.

Permanecemos com a percepção de que a leitura sobre o popular idealizada poderia ser uma entre outras razões possíveis pelas quais os artistas e intelectuais formatavam seu imaginário sobre o sujeito popular. Por exemplo, a dimensão da cultura do ideário comunista imbricada no projeto “nacional-popular”, ainda bastante presente em produções culturais

⁹⁴ Termo cunhado pelo cientista político que foi fundamentado via referência ao livro “Melâncolia, o romantismo na contramão da sociedade”, de Michael Löwy e Robert Sayre (1995).

naquele período, transitava pelos mesmos questionamentos.

Gervitz e Segall apresentaram o sujeito popular, tratados na *Cena Dois*, como parte de uma conjuntura da sociedade brasileira dos anos 1970, em que populações estavam recém chegadas ao capitalismo de massa nas grandes metrópoles, e por esta razão, arraigados com traços de sua cultura anterior rural, os quais ainda viviam um cotidiano quase campesino e idílico, aos olhos dos diretores.

Uma visão contrária a esta, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) acreditava que este mesmo migrante recém chegado ao capitalismo, através da práxis sindical, iria buscar por conquistas e melhorias em sua condição de vida através das comissões de fábrica, de tal modo que seria transmutado em uma força revolucionária capaz de alterar o curso da nação, rumo a uma sociedade socialista.

Havia ainda uma terceira perspectiva que capturava a identidade sobre a representação da classe popular para seu imaginário de resistência e luta política, a visão de parte da Igreja Católica progressista daquela década.

Eder Sader tratou sobre os três pilares revisionistas da política naquela contemporâneo: o sindicalismo, o campo da política institucional que se tornou clandestina e a igreja católica. Neste sentido, trouxemos o conceito da visão idealizada de sujeito popular emprestada da leitura de Ridenti, uma vez que com ela encontramos “afinidades” entre romantismos presente no cristianismo brasileiro, que justamente dialogaram com o extrafilme.

A Igreja nos anos 1970 “certamente articulava uma identidade comum aos “oprimidos” enquanto Povo de Deus e agentes de uma nova sociedade mais justa e igualitária. Do ancoramento nas experiências da vida cotidiana, as Comunidades de Base (CEBs)⁹⁵ “transformavam-se em lugares onde os sentimentos de injustiça e privação eram elaborados como experiências coletivas” (TELLES, 1986: 48).

A imagem do “povo pobre de Deus” e o bairro como o lugar da solidariedade, da dignidade, em meio à pobreza, ressoava com o discurso da matriz discursiva de parte da Igreja Católica em processo de reformulação naquelas décadas.

Discurso os quais foram estruturalmente construídos e fortalecidos pelas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que estavam localizadas em bairros periféricos das grandes

⁹⁵ As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) foram organizações civis localizadas em zonas rurais ou em bairros de periferia com escasso acesso a políticas públicas, criadas nos anos 1960 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) a partir de um processo de descentralização da Igreja Católica, que a partir do regime militar brasileiro de 1964 se posicionou em defesa dos direitos civis e das liberdades individuais no país. As CEBs foram uma estrutura organizativa que incentivava a relação entre as classes populares e a Igreja Católica Brasileira, incentivadas pela Teologia da Libertação, após o Concílio Vaticano II (1962-1965). As proposta se espalhou, principalmente, entre os anos 1970 e 1980 no Brasil e na América Latina. Referências em (KRISCHKE, MAINWARING (Orgs.), 1986), ver também (Sader, 1988).

metrópoles em função da proximidade territorial e de carências e misérias as quais aquelas populações viviam em comum. As CEBs tiveram papel fundamental em organizar demandas e experiências políticas e culturais nos bairros pobres daquelas décadas.

A mensagem final de *Braços Cruzados Máquinas Paradas* com a mobilização na Praça da Sé do Movimento Custo de Vida, o qual atuava em parceria com as CEBs, era parte deste ambiente. Enquanto comunicou a força da organização de base para a queda da Estrutura Sindical (seq. 31), o filme construiu o argumento de que aquele registro da assembleia era “um testemunho ocular” da ascensão de uma nova força social capaz de vencer “unida” as injustiças sociais brasileiras.

O bairro popular do filme foi o ambiente de encontro cotidiano deste migrante operário pobre e inocente que através da experiência de classe, com o trabalho de base das CEBs nos bairros e fazendo parte da organização das Oposições Sindicais nas fábricas, construiria sua consciência de classe.

Autonomia e ‘democracia de base estavam na ordem do projeto da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), fruto paradigmático fundador do que veio a ser a “nova esquerda”, projeto o qual até a *Cena Dois* analisada começava a tomar forma no filme.

Verdade que sindicato, igreja e movimentos sociais e políticos estiveram em pleno diálogo naquele momento de revisionismos. Este campo de articulação e mudanças foi significado no filme, de modo que a ideia de uma prática política que deveria nascer da experiência da classe popular e não dos arautos de uma vanguarda consciente, ou de um grupo privilegiado que decidiria a melhor forma de luta dos trabalhadores, mas, pelo povo “junto, com erros e acertos, a decidir” seu futuro (SADER, 1986: 64) estava posta como perspectiva na diegese e fora dela.

Nas periferias das grandes cidades, sendo uma delas São Paulo, a manifestação de novas narrativas e práticas foram vividas não somente no campo da reformulação política, mas também, no campo da cultura e da comunicação do sensível. Dos discursos políticos e ideológicos a serem produzidos no cotidiano dessas comunidades, surgiu uma vasta produção no campo da cultura, através de diversas linguagens artísticas, tais como, o teatro, a música, a poesia (principalmente o cordel), os *cartoons* e, como tratamos a seguir, o cinema.

No extracampo: o bairro popular como ambiente de circulação do corpus fílmico

Entre a produção cultural e a resistência política, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi um filme que, por vezes, no radar da censura militar, fez parte de um circuito de fruição cultural engajado e crítico, que pretendeu ter como espectador, de acordo com os

diretores, trabalhadores comuns, “aqueles que quase não iam ao sindicato, os não sindicalizados”. Eram estes os perfis de público por onde a obra filmica se propôs transitar. Os bairros tiveram papel tão proeminente na configuração de uma cultura política daquela década que consideramos de vital importância explorar o ambiente extrafílmico de circulação da obra, para apresentarmos quais foram as instituições e espaços populares onde o filme foi exibido nesse ambiente artístico de característica militante.

A aproximação de cineastas engajados, no final dos anos 1970, e consequente produção cultural “a serviço” dos movimentos grevistas pretendeu contribuir com a organização do debate sobre as greves, com sua mobilização, mas também, tinham a intenção de alertar sobre a necessidade do engajamento operário e popular no contexto de resistência à ditadura (imagem 105 e 106).

Os locais de circulação de filmes, *para além de Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, sobre as greves do ABC paulista, eram sindicatos, comissões de fábrica, cinematecas, durante os trabalhos de base nas CEBS das periferias e em centros de cultura popular, festivais e mostras (imagem 107), na expectativa de compor com o caldo crítico, como estratégia de convencimento (BERGALA, 2009: 226), de missão pedagógica⁹⁶ para a formação de um repertório cultural e político que pretendeu ampliar a consciência de operários e suas famílias.

Figure 106: Exemplo de filme apreendido: Renato Tapajós, sobre as Greves do ABC - Jornal O Estado de São Paulo 18/8/1979, pg. 18 (Acervo Cinemateca).

Figure 107: Cineastas no Festival de Brasília pediram Anistia irrestrita a filmes censurados - Jornal O Estado de São Paulo, 29/9/1979, pg. 19 (Acervo Cinemateca).

⁹⁶ Sobre o messianismo no cinema ver Gauthier (2008: 174).

Figure 108: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* anunciado em matéria "sem sociólogos" Jornal da Tarde (editorial), 13/10/1979 pg. 8 (Acervo Cinemateca).

Figure 109: Folha de São Paulo, 26-10/1979 pg. 41 (Acervo Cinemateca).

Figure 110: Continuação da matéria – FSP (Acervo Cinemateca).

O movimento cineclubista⁹⁷ foi um desses espaços reservados para a circulação de filmes militantes sobre operários⁹⁸ e não deixava de partilhar também do ambiente de disputas político-ideológicas entre instituições e grupos de esquerda por suas pautas e conteúdos (COSTA JUNIOR, 2015: 122). Para a historiadora Fátima Lisboa, “na América do Sul, o cinema foi um meio para a participação real de jovens nas lutas revolucionárias nacionais, e vemos o cineclube como um dos principais vetores de mudança da visão do cinema nos meios intelectuais”. Em outra passagem, a autora diria que o cineclube na América Latina foi um “lugar privilegiado para a circulação de ideias sobre ação social dos artistas intelectuais” (LISBOA, 2005: 362-7).

Figure 111 Jornal do Cine Clube Bauru – circulação nos bairros e escolas públicas

⁹⁷ O “Cinema de Rua” era uma vertente desta manifestação, em que propunha-se a circulação filmes “curtos” temáticos (documentários) para discussões populares dentro destes cineclubes (CAETANO; 2005: 244).

⁹⁸ A definição de cinema militante e sua influência em *Braços Cruzados* e outros filmes do contexto das greves paulistas foram abordados em detalhes no *Capítulo I*.

Figure 112: Projeção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, em 1979 (Acervo Cinemateca).

Figure 113: Projeção *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* no MIS (Acervo Cinemateca, 1979).

Figure 114: Cineclube Tarumã na PUC São Paulo (Faculdade de Psicologia) (Acervo Cinemateca).

Braços Cruzados, Máquinas Paradas fez parte desta movimentação. O filme foi exibido em cineclubes por todo o país (imagens 110 e 113), em escolas secundaristas, igrejas, CEBs, clubes de mães, sindicatos, por instituições como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em bibliotecas públicas, sindicatos (imagem 111) e museus (imagem 112).

Entre estes espaços, os bairros populares, especificamente, locais onde se fortaleciam, ao longo dos anos 1970, alternativas para a sociabilização, convivência e trocas culturais e sociais entre as classes populares e os grupos de esquerda, destituídos de seus espaços tradicionais de convivência e organização a partir do golpe de 1964, foram um ambiente privilegiado de circulação destes filmes.

Em pesquisa aos arquivos localizamos um certo padrão nos ambientes de exibição do filme, sendo mais comum encontrar *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* como parte de circuitos alternativos entre 1979 e 1981. Por diversas vezes, o filme foi exibido em conjunto, principalmente, após *Os Libertários*⁹⁹ (1976), de Lauro Scorel. Descobrimos que houve uma razão específica para a exibição casada destes dois filmes, o qual trataremos posteriormente.

Os espaços de exibição do filme dessa “primeira fase de circulação de 1979 até 1981, salvo a Terceira Mostra Internacional de Cinema (1979) (imagem 72), focou nos cineclubes,

⁹⁹ Documentário sobre a história do início do movimento operário, liderado pelos anarquistas. Mostra a transformação dos imigrantes nos primeiros operários urbanos e faz uma crônica das greves mais importantes, dos sucessos e derrotas do movimento, desde o fim do século passado até 1922. O filme resgata a história da força anarquista na luta operária e seu papel na criação deste movimento.

bairros populares e escolas. Eram eles: o cineclube Macunaíma, exibido junto com *Os Libertários!* (1976), o cineclube Cecomti, vinculado à Igreja Nossa Senhora das Dores, o Cineclube Paulo Pontes, no Rio de Janeiro, o colégio Nossa Senhora do Rosário, o Cineclube Barravento, também no Rio, exibido com o filme de Tapajós, *Acidente de Trabalho*¹⁰⁰ (1977), o Cineclube do Sesc de Ramos, exibido com *Trabalhadoras Metalúrgicas*¹⁰¹ (1978), de Olga Futema e Renato Tapajós, o Cineclube Paulo Pontes (Colégio Delta – Santa Cruz).

Havia, ainda, o cineclube Jean Renoir da Aliança Francesa, o Cineclube Barravento, também no Rio, exibido com *A História dos Ganha Pouco* (1976), também de Gervitz-Segall, o cineclube do Centro de Cultura Popular do Bangu, o cineclube Edson Luís, em Marechal Hermes e em Engenho de Dentro. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi exibido, também, no Primeiro de Maio do SESC-SP e na Cinemateca Barravento, com debate sobre a reforma partidária, com os “autênticos” do MDB (Movimento Democrático Brasileiro), em 1979.

A partir de 1982, mapeando o mesmo circuito de exibição, entendemos que houve uma “segunda fase”, em que o perfil dos espaços de projeção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* mudou.

Em consulta aos arquivos, notamos que o circuito migrou para ambientes institucionalizados, como cinematecas e universidades. Encontramos registros de exibição na Cinemateca do MAM-SP e Rio, no Auditório da UERJ, em uma Mostra de documentário político; na UFRJ em um encontro promovido pela instituição com Trabalhadores e Movimento Sindical, exibido com *Os Libertários!*, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da USP, no Largo do São Francisco, na Cinemateca de Curitiba e em um cineclube, Humberto Mauro, em Manaus, onde *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* fez parte do Ciclo de documentários intitulado “Trabalhadores no Cinema”¹⁰².

¹⁰⁰ “O cineasta procurou abordar os acidentes de trabalho sob o ponto de vista dos operários, mas deveria, igualmente, refletir a visão da diretoria. Para isso, o cineasta recorre a uma série de entrevistas: com trabalhadores que foram impossibilitados de continuar a trabalhar por causa de um acidente de trabalho; com um membro da diretoria; com Lula, na época, então presidente do sindicato; e também com um advogado, especialista em direito trabalhista [...] No documentário, de 20 minutos, a construção do ponto de vista do filme busca elaborar uma abordagem educativa, na tentativa de colocar em discussão para o espectador - através das diversas falas que se articulam - a complexidade do assunto tratado” (KRISHNA, 2011: 54-5).

¹⁰¹ “*Trabalhadoras Metalúrgicas* (1977), foi co-dirigido por Olga Futema. O filme registra a realização, em 1977, do I Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas de São Bernardo do Campo. De acordo com Kátia Paranhos, a diretoria já havia acordado, desde dezembro daquele ano, a realização de um filme de 16mm, dirigido por Renato Tapajós, sobre o tema *A Mulher e o Trabalho*. Desse modo, organizou-se um grupo de dirigentes para promover a “arregimentação das trabalhadoras metalúrgicas para a realização do primeiro Congresso” (op.cit. 2011: 64-5).

¹⁰² Informações encontram-se no acervo da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Nacional). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=207522/ 202048 / 207523 / 208635 / 210275 / 5443 / 5757 / 6086 / 8584 / 12168 / 15645 / 24208 / 41875 / 42782 / 62580 / 101118 / 148770 / 149117 / 761672 - 144414 / 170054_02 -17643.

Figure 115: Jornal O estado de São Paulo, 26/10/1979, Sobre a III Mostra Internacional de Cinema, pg. 18 (Acervo Cinemateca Brasileira).

Como dito desde a introdução da tese, o momento histórico em que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi realizado estava imerso em uma conjuntura avaliativa das esquerdas nacionais, e dela emergiram novos projetos, narrativas e práticas políticas que também estavam em disputa pelas camadas populares da sociedade.

Neste sentido, o trabalhador, “o povo” deveria ser conquistado para, assim, fazer parte da condução desses projetos, ou mesmo, contribuir diretamente para formatá-los. De modo que os bairros populares eram territórios desejados por essas matrizes, tanto igreja, quanto sindicato ou movimentos políticos.

Assim como as fábricas, os bairros, ou qualquer outro espaço de circulação coletiva desses sujeitos sociais eram vistos com a mesma vocação messiânica; até uma “pelada” no campo comunitário de futebol aos finais de semana poderia ser o ambiente de cooptar e amadurecer tais projetos políticos com o trabalhador das periferias, principalmente para a “nova esquerda” em formação.

Isso para demonstrar o quanto os espaços públicos coletivos eram estratégicos para esses grupos de esquerda, pensar que não ocorreu o mesmo no circuito de circulação das obras artísticas e culturais produzidas naquele ambiente seria, no mínimo, perder uma oportunidade de explorar mais um campo de embate e encontro destes projetos. Os bairros eram espaços políticos por onde ocorreram trocas, disputas, apropriações e experiências

sociais, ambiente onde circulavam moradores e grupos de esquerda, a formular e compartilhar “antigas tradições persistentes e novas tradições a serem criadas”¹⁰³.

Os bairros se tornaram, também uma “alternativa” para a exibição e comercialização de filmes independentes e engajados, frente ao mercado cinematográfico tradicional. O movimento cineclubista teve esse papel, a partir do início da década de 1940, de servir como uma dessas alternativas de modo mais institucionalizado e ocupar estes territórios, “fornecendo material e ajudando na infraestrutura”, e na disseminação dos projetos político-ideológicos, “uma vez que buscava uma orientação político-cultural para o movimento, respaldando-o frente ao Estado” (POUCHAIN, 2007: 83).

Diogo Gomes, produtor da Distribuidora Dina Filmes, explicou que o perfil das lideranças que encabeçavam os Cineclubes, nos anos 1970, costumava ser de pessoas que já faziam um trabalho no bairro e “dali se estabelecia um cineclubista”. Estes cineclubes promoviam cursos de projeção, exibição de filmes e todo tipo de linguagem.

De acordo com Diogo, “o cara é do cineclubista, ele é do teatro, ele é de música, ele vai conseguir o ônibus para levar as pessoas para não sei onde... para fazer um *picnic*. E às vezes o cinema termina por cair, por não ser a atividade principal” (ARQUIVO CCV, TR 2559: lauda 22).

Esse depoimento do produtor demonstrava o quanto as experiências de engajamento presentes nos bairros estavam conectadas e protagonizadas pelas próprias lideranças que viviam nestes locais, que ora faziam política, ou mobilizavam os moradores, passavam filmes e confraternizavam, ao mesmo tempo em que, debatiam sobre temas e questões sociais pertinentes à realidade vivida pelas comunidades.

A Dinafilme, era uma produtora alternativa, presidida pelo cineasta João Batista de Andrade, uma distribuidora de filmes que acompanhava de perto os movimentos sociais, por meio do chamado movimento “Cinema de Rua”¹⁰⁴, em São Paulo, o qual tinha como um de seus principais idealizadores o próprio cineasta.

¹⁰³ Empresta-se a proposta de promover um olhar atento para as tradições, tanto novas quanto persistentes, novamente de Thompson, para tentar localizar de modo mais processual o momento de revisões em que os sujeitos destas esquerdas estariam inseridos. Como dirá Thompson, “é muito frequente, visto que qualquer narrativa tem que começar de algum ponto, que vejamos apenas as coisas novas” (op. cit., 2005: 23), pretende-se desta forma tentar localizar através das narrativas e práticas algumas continuidades no meio de tantas novidades anunciadas.

¹⁰⁴ Para estes cineastas realizar um cinema de rua, “que retoma uma temática popular ausente nas telas durante muitos anos”, sobre as “condições de vida, acidentes de trabalho”, questão do transporte público etc., fazem com que o bairro e as atividades grevistas se tornassem uma oportunidade extraordinária para esses artistas, “o tom dos filmes era de reportagem” e o cineasta acabava por adotar “uma posição ativa, que assume a responsabilidade de criar situações nas quais as contradições sociais se expressam” (Bernadet, 1979: 18-9).

Em 1978, ano que marcou a retomada dos movimentos grevistas no país, a Dina montou equipes móveis que, com o apoio de alguns cineclubes sindicais, exibiu filmes que documentavam de imediato as greves do ABC e ficavam prontos em tempo de serem apresentados nas grandes assembleias sindicais a se realizarem em todo o meio operário¹⁰⁵.

De modo que, no final dos anos 1970, a maioria dos cineclubes, que já contava com cerca de 600 filiados, estava localizada em bairros das periferias das grandes cidades. A atividade de distribuição da Dinafilme chegou a atingir mais de dois mil pontos de exibição, em associações, sindicatos, igrejas e diversos movimentos populares (MACEDO, 2008).

Os cineclubes eram, também, espaços vivos de disputas ideológicas. O relato de uma das líderes do movimento cineclubista daquela década, mostra o uso dos cineclubes para fins de politização. Ao tratar sobre o grau de organização e capilaridade dos cineclubes como espaços promotores de embates de projetos políticos nos bairros, a liderança dizia que:

O movimento estava organizado... Existiam vários cineclubes no Brasil inteiro [...] (havia) várias tendências, partidos políticos, que eram clandestinos e que também militavam no movimento cineclubista. Toda a organização que existia na sociedade civil e no movimento do cineclubista era praticamente a mesma (grifo nosso) [...] eu também era de partido, era do PCB (partidão) e várias pessoas eram de partido. Aliás, o partidão sempre foi... Tinha uma influência muito grande dentro do movimento cineclubista. Então essas articulações com os partidos, que na época eram partidos clandestinos e com a sociedade civil também, porque existia cineclubista em igreja, cineclubista em universidades, em escolas, em várias instituições [...] estava em várias entidades e organizações culturais, políticas e profissionais. (grifo nosso) (LUCINHA *apud* POUCHAIN, 2007: 25)

Neste sentido, mapeamos brevemente as disputas de memória e de poder presentes no movimento cineclubista, não por acaso Lucinha havia sido do “partidão” e comentou sobre a influência “muito grande” do PCB dentro do movimento. Em outra entrevista, uma frequentadora de cineclubes, que nos anos 1980 fundou um deles na cidade de Cabo Frio, contou como ocorriam as disputas ideológicas dentro desse ambiente:

O movimento cineclubista recebia, se bem me lembro, um contingente de gente mais jovem, que substituíam os pioneiros do Cinema Novo e do CPC, desarticulado pela ditadura. Mas ainda havia remanescentes da ideologia do CPC dentro do movimento e era a clara sua disputa com outras tendências de esquerda. De um modo geral, havia uma onda mais pragmática, não tão atrelada à filiação de organizações, até porque o momento era outro. Mas a resistência à ditadura era clara em todos (grifo nosso) (*apud* POUCHAIN, 2007: 46).

Os cineclubes foram tão utilizados para atrair públicos em torno dos projetos das esquerdas, quanto para disseminar essas novas práticas e narrativas para as classes populares e

¹⁰⁵ Em especial: *Greve!*, de João Batista de Andrade, e *ABC da Greve*, de Renato Tapajós

uma classe média engajada. Mas, também, serviu para alimentar a cultura corporativa de empresas quando isso era conveniente.

Diogo, da Dina Filmes, por exemplo, disse que empresas como a Ford, a Chrysler etc. começaram a procurar a produtora para assistir a *Braços Cruzados, Máquinas Paradas, Greve de Março* (1979), de Renato Tapajós e *Trabalhadores, Presente!* (1980), de João Batista de Andrade. Queriam ver o filme “para um curso de RH (recursos humanos), de relações humanas que eles estavam dando” nas empresas (ARQUIVO CCV, TR 2559: lauda 17).

Para além dos espaços dos cineclubes, mapeamos, também, quais foram as instituições e organizações a exibir o filme de Gervitz e Segall. Descobrimos ter havido um outro espaço de circulação do filme, fora do circuito “oficial” dos cineclubes, que consideramos ter tido tanto, ou mais, impacto para divulgar o projeto político e a visão da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo.

Encontramos em arquivos informações de que a organização cristã F.A.S.E. havia “produzido” *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. De acordo com Gervitz, em entrevista posterior, quando indagado sobre essa questão, nos informaria que a organização acabou por comprar os filmes e que Roberto e Sérgio procuraram a F.A.S.E. para obter recursos, a fim de poder finalizar o filme e pagar as contas.

Descobrimos essa relação por meio do relato do cineclubista Diogo, que diria ter ficado sabendo, enquanto viajava pelo nordeste, que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* havia sido “exibido adoidado” (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2559, laudas 14-5). Aloysio Raulino tratou, também, sobre a circulação do filme, ao dizer que foi exibido em espaços públicos, em “várias capitais do nordeste, em praças públicas, com públicos que chegavam a 5 mil pessoas. Teresina, Fortaleza, Natal, Recife”.

Raulino estimou que o filme tenha sido exibido para “mais ou menos um milhão e meio de espectadores... são dezenas de cópias correndo pelo Brasil” (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2549, lauda 22).

Ainda sobre as exibições no Nordeste, Diogo da Dina Filmes diria que:

algumas exibições, eu tenho certeza que não foram pela Dina; se eu não estou errado foi pela FASE [...] que é uma das produtoras do filme, do *Braços Cruzados*, que é mantida pela igreja. Então ela pagou o mínimo pelo filme e realmente tem exibido muito esse filme, no Nordeste principalmente, mais do que a Dinafilme. (grifo nosso) (ARQUIVO CCV, TR 2559: laudas 14-5).

O cineclubista relatou que a F.A.S.E. tinha, também, um circuito de exibição próprio para o filme *Os Libertários!* (1976), de Lauro Escorel (ARQUIVO CCV, 2018: TR 2559,

lauda 28). Diversas vezes, o filme de Escorel era exibido, previamente, a *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Ao pesquisarmos os jornais de época, vimos que a CNBB exibia os dois filmes em conjunto, para depois promoverem debates nas paróquias e CEBs. Um dos encontros em que o filme foi exibido pela CNBB, por exemplo, teve como objetivo discutir o documento do Papa João Paulo II sobre o papel da igreja católica entre os espectadores¹⁰⁶.

Raulino considerava *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* um marco na história do longa metragem brasileiro¹⁰⁷ e dizia haver um “detalhe interessante” com relação à divulgação do filme porque ela “não foi feita num esquema cineclubista, da DINA etc. mas por iniciativa de base. Então a base se apropria do filme enquanto instrumento de sua própria afirmação” (grifos nossos) (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2549, lauda 23).

Entendemos que quando Raulino diz que “a base se apropriou do filme” ele tratava especificamente dos grupos vinculados à CNBB, FASE, CEBs e organizações de base da Igreja Católica que exibiam o documentário como ferramenta de politização complementar nos territórios onde atuavam.

Em resumo, corroboramos com a hipótese inicial da tese, de que o projeto da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) comunicado no filme foi endereçado pela corrente de matriz católica da organização. Ao descobrirmos o vínculo “orgânico” do circuito de exibição com a F.A.S.E., somamos mais uma pista importante para validar esta aposta.

Por isso, a identidade de longa duração, que acreditava na força da memória e da tradição do movimento operário brasileiro organizada como narrativa no filme, encontrava no extracampo espaço para conectar duas obras, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* e *Os Libertários!*, uma vez que esse último tratou sobre a história do movimento anarquista sindical e operário, de começo de século XX no país, pré-estrutura sindical estabelecida pelo governo Vargas.

De todo modo, os circuitos de exibição de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, entre a F.A.S.E. e a Igreja Católica e o movimento cineclubista provocaram outros confrontos. João Batista de Andrade, por exemplo, criticou duramente o papel da F.A.S.E. como distribuidora e produtora de filmes, o qual acabava concorrendo com nichos de mercado da Dina. O

¹⁰⁶ Dom Angélico Sandalo Berardinho anunciou a projeção do filme a partir do seguinte discurso: “há todo um sistema socioeconômico-político que não está de acordo com a palavra de Deus. Nem o capitalismo, nem o comunismo satisfazem a necessidade de participação do trabalhador.” *Jornal do Brasil* 1/6/1982. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=Captcha&PagFis=43772>

¹⁰⁷ “Ele se assume enquanto bitola, enquanto preto e branco. Abre mão de postulados de qualidade, acabamento, é uma experiência rica demais...” (op. Cit. 1981, TR2549, lauda 23).

cineasta, em tom desconfortável disse que se recusava a vender seus filmes para a F.A.S.E., ao alegar que a organização

entrega para um grupo de operários não sei de onde [...] então você dá um filme para a Dina distribuir e desdá. Que a FASE vai pegar o seu filme e exibir exatamente nos lugares onde a DINA poderia exibir, só que com a desvantagem porque a FASE, ela cria uma relação elitista, porra, do público com ela, tá? e a ideia da Dina, que mal e porcamamente funciona [...] é fazer com que haja uma ligação efetiva, porra, dos grupos, das sociedades organizadas e tal e o compromisso delas com o cinema. [...] em vez de ficar nessa dependência, a FASE dá o filme de graça, vai lá e exhibe e pronto, acabou [...] Não dou meus filmes porque é desmobilizar o trabalho, você não mostrar para o público que ele tem que ter uma relação organizada com a distribuidora, tem que discutir politicamente com essa distribuidora [...] e não ter o filme como uma dádiva, entende? (grifo nosso) (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2543, laudas 11-3).

O “desabafo” de Batista demonstrava a natureza distinta entre estas “distribuidoras”. Para o cineasta a Igreja estava criando uma relação de dependência, de “dádiva” com os grupos populares, enquanto a Dina cobrava um custo para a circulação dos filmes, criava um circuito comercial que “mal pagava as contas”, mas que de acordo com o cineasta, estabelecia uma relação de diálogo crítico com seus espectadores.

Os principais públicos que solicitavam filmes à Dina eram: cineclubes ligados à igreja, entidades de bairro, onde eles mesmos promoviam a divulgação sobre os filmes, também, sociedades de amigos do bairro, clubes de mães, igrejas e o Movimento Custo de Vida (MCV). A Dina tinha “em mãos” quase todos os endereços de amigos do bairro de São Paulo, cerca de 40 cineclubes estavam funcionando na cidade, no ano da entrevista, em 1981 (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2559, lauda 18).

Em um mundo sem internet, ou *googlemaps*, mesmo com todas as limitações que esse tipo de mapeamento poderia ter naqueles anos 1980, conseguimos vislumbrar o quanto essas distribuidoras eram, também, ferramentas poderosas de inteligência territorial para esses grupos de esquerda.

A intenção da *Cena Dois*, foi explicitar o quanto os bairros populares eram espaços efervescentes para a circulação e produção intelectual e artística, que visou fortalecer uma nova identidade e alternativa a projetos políticos em disputa e negociação no país daquela década.

O território foi visto como um espaço a ser conquistado pelas diferentes correntes e linhas ideológicas. Por essa razão, a sequência do bairro popular que isolamos para ser analisada nesse subcapítulo foi vista como descolada da conjuntura maior em que estavam inseridas as classes populares das periferias de São Paulo, dentro e fora do filme.

Ambos os diretores, Roberto e Sérgio que, diga-se, há época, tinham entre os vinte e três anos de idade, mencionaram sobre o conhecimento “ridículo” que tinham de sindicalismo ao iniciar a empreitada de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Apesar de a experiência de filmagem em um bairro de periferia com *A História dos Ganha-Pouco* (1976), realizada pouco tempo antes, constatamos que os diretores trouxeram uma visão de bairro popular, analisadas pelas *Cenas Um e Três*, por vezes ingênua, de idealização idílica ou, no mínimo, estereotipada, deslocando inclusive o argumento fílmico para uma posição de maior fragilidade.

Visão a qual acreditamos não deixou de dialogar com o ponto de vista, possivelmente, advindo daquele mesmo campo das artes, de uma classe média intelectual esclarecida, a qual ambos os cineastas costumavam criticar, com propriedade, mas que, de algum modo, ainda compartilhavam o mesmo hábito “romântico” em sua própria produção.

Vimos estas sequências como “pílulas” de experimentação estética para compor o repertório de referências do filme dos jovens cineastas Gervitz e Segall. Não por acaso, as cinco cenas que analisamos até o momento, entre o *Capítulo I - Introdução* e *Capítulo II - Primeiro Ato*, possuíram a mesma característica de ancoragem em outros formatos e referências de linguagem, que não o do Cinema Direto, uma tradição no documentário político e engajado, desde os anos 1960.

Acreditamos que as passagens que utilizaram outras experiências estéticas no filme serviram, principalmente, como respostas aos debates e inquietações provenientes do campo da crítica do cinema engajado epocal, os quais os realizadores de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* estavam inseridos. E que, através destas sequências, o projeto fílmico foi imbuído de uma marca autoral, deixando pistas na obra sobre o repertório com o qual dialogou, fez homenagem, respondeu e, ao mesmo tempo, criticou.

Capítulo III.

Segundo Ato: um olhar de gênero, do filme ao extrafilme

Analizamos, no *Segundo Ato*, o aspecto de gênero no filme. Uma perspectiva que surgiu como um saber venatório, em busca de pistas para “remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente a partir de dados aparentemente negligenciáveis” (GINZBURG, 2011: 152). Isto posto, salientamos que não nos embasamos em um método específico de análise fílmica que considerou a questão de gênero.

Construímos uma interpretação pautada, primeiro, por uma percepção sobre como as imagens de mulheres foram capturadas no filme, em comparação aos demais personagens, tanto os homens que mereceram destaque enaltecidos pela obra, quanto os personagens masculinos os quais o filme tratou como “vilões” ou com desconfiança. Comparamos a forma de captura em ambos os casos, usando o método mais antigo da ciência, que reconheceu padrões, organizou séries e as esquematizou.

A segunda base para a interpretação do aspecto de gênero na tese partiu de uma percepção de que houveram silêncios sobre a potência do femininos em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* os quais contradisseram a importância que a questão de gênero assumiu dentro e fora do filme.

Notamos, primeiro, que o mundo diegético reagiu de uma forma particular ao enquadrar operárias, tanto em momentos de entrevista (seq. 20 e 22), quanto pela vertente “stricto” do Cinema Direto, capturadas “pelo acaso” fílmico (seq. 23 e 28). Trouxemos então, circunstâncias relacionadas a este mote: a momentos de “catarse” (seq. 20, 22 e 28) e de “alegria” (seq. 23) femininas. Ambos foram organizamos com a *Cena Um* que articulou, portanto, a análise das quatro sequências 20, 22, 23 e 28.

A *Cena Dois* foi construída de outro modo particular. Novamente, ao seguirmos o chamado ginzburguiano, notamos ter havido uma referencialidade iconográfica específica conectada entre a plasticidade de uma cena de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* e uma pintura neo-impressionista. Tratava-se da obra, do início do século XX, do pintor socialista italiano Pelizza da Volpedo, a tela *Il Quarto Stato* (1901).

O que começou como um faro, ao ser investigado acabou por confirmar-se, pois quando pesquisamos a conexão entre este quadro e o filme¹⁰⁸, por meio do uso do arcabouço

¹⁰⁸ Agradecemos a profa. Maria Antônia Martins pela determinante contribuição sobre o tema, durante exposição que realizamos sobre o filme, em um encontro de História e Cinema, da Fundação Santo André, em 2015.

teórico-metodológico da intermedialidade¹⁰⁹ e construímos uma ponte com o relato da ex-liderança da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) Ângela Batistoni, validamos a problemática de gênero posta em quadro.

Por fim, o argumento e a solução política final da obra faziam, precisamente, menção direta às iniciativas de engajamento e luta femininas e feministas, dentre as quais ao Movimento Custo de Vida, pioneiramente, conduzidas por tantas mulheres envolvidas nos bairros periféricos do país, a partir dos anos 1970. No entanto, veríamos ao pesquisar os arquivos sobre o movimento sindical em São Paulo à época que o papel protagonista das mulheres estava para além dos movimentos sociais, mas especialmente dentro das próprias fábricas.

Cena um: *Frames* femininos, Catarse & Alegria

No portão de fábrica da Philco (sequência 20), a equipe de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* entrevistou diversas operárias que contaram detalhes sobre sua árdua jornada de trabalho. O momento era de tensão porque o grupo da Comissão de Fábrica da empresa estava a caminho da sede da Delegacia Regional do Trabalho para negociar o reajuste salarial com os patrões da Philco (sequência 23). A conversa entre Gervitz e as operárias foi conduzida em torno destes temas:

Operária 1: 25%, pô não tá dando pra nada! Tá tudo aumentando, condução, tudo, pô! Aonde é que nós vamos parar desse jeito? [...] Se eles não aumentar 25%, nós vamos querer 30, vai ser pior! Vai ser greve, vai ficar feio mesmo; ainda está muito bonito [...] Gente grávida aqui trabalhando que nem umas condenadas; não tem tempo de ir no banheiro [...] porque esses cães desses homens que ganham mais do que nós não tem tempo pra deixar nós ir lá foi [...] Pô, nós tamos ganhando uma miséria, não dá pra viver mais desse jeito [...] as coisas estão muito caras, viu? [...]

Roberto: se não vier os vinte e cinco?

Operária 1: Nós não trabalhamos!

Várias operárias: queremos 25, queremos 25! [...]

Operária 3 (voz off): a gente não tá perdendo nada, quem perde é eles; nós vem aí, bate o cartão, pronto! [...] Eles estão lá com os caras do sindicato, fazendo reunião pra ver o acordo que chega. A turma que foi é [...] boa, vamos ver o que eles concorda lá. Se eles concorda a gente trabalha, se não concordar fica todo mundo parado (*BRAÇOS Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 26'53"-28'52").

¹⁰⁹ Encontramos no uso da intermedialidade uma forma nova de articular metodologicamente mídias visuais, no caso a relação entre o quadro de Da Volpedo e uma imagem específica de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, com a intenção buscar “diferentes modos de analisar hibridismos e travessias entre fronteiras midiais [...] de modo a aumentar a consciência sobre a materialidade e a midialidade de práticas artísticas e culturais” (RAJEWSKY, 2005: 44).

Figure 116: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 117: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 118: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 119: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 120: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 121: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 122: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 123: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 124: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 125: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 126: Operárias em frente à fábrica da Philco.

Figure 127: Operárias em frente à fábrica da Philco.

“Hoje em dia compensa mais roubar que trabalhar”

Ainda no pátio da fábrica da Philco, Gervitz entrevistou, também, os representantes da Comissão de Fábrica da empresa (sequência 22) que estavam a caminho do DRT, um grupo voluntário que representava os 7.500 funcionários em greve.

Sérgio: Qual tem sido a atitude do sindicato com relação a greve aí na fábrica?

Ubiraci: não fomos nós que chamamos eles, porque a gente sabe que eles estão há 14 anos lá, e não tem feito nada por nós. Quem chamou eles foi a

empresa, certo? Aí veio o vice-presidente [...] começou a por medo no pessoal, que [...] a gente não podia radicalizar e tal. Só que ele não sabe, que a gente tá [...] com uma situação [...] de vida incrível, sabe [...]

Operária: Oh, uma coisa é a seguinte: hoje em dia está compensando muito mais pedir esmola na rua ou roubar que trabalhar. Por isso é que tem muito ladrão e muita gente pedindo esmolas na rua porque não compensa levantar 3 horas da madrugada para entrar na Philco pra ganhar porcaria nenhuma (aplausos, comentário nosso) (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 33'17" – 34'44").

Figure 128: Em frente à fábrica da Philco.

Figure 129: Em frente à fábrica da Philco.

Figure 130: "pra não ganhar porcaria nenhuma"

Figure 131: Em frente à fábrica da Philco.

Todos os registros os quais apareceram operárias em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foram marcados por situações em que a câmera trouxe um enquadramento emocional à cena, assim como na sequência 30 com os super *closes* em Joaquinzão no momento “hiper-realista” de posse da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos¹¹⁰.

Tal momento foi uma tentativa dos diretores de provocar a cena para mostrar “os caras” sendo “engolidos como o absurdo”, com aquela cerimônia de posse de Joaquinzão. O plano fechado no rosto das operárias nas sequências 20 e 22 remeteram-nos ao mesmo estilo de recurso utilizado naquela tomada crítica por Raulino.

¹¹⁰ Analisada no Capítulo V – Quarto Ato: Cena Três “Deus vê e prevê”.

Vimos que as cenas com as mulheres eram distintas em termos de enquadramento e posicionamento de câmera, *vis à vis* as realizadas com os homens operários no filme, quando estavam em situações similares, ou seja, capturados em depoimento em ambiente externo ou nos portões das fábricas.

Repassamos diversas vezes pelas sequências em que os operários homens foram entrevistados (seq. 9 e seq. 18) e percebemos que houve um enquadramento “padrão” nestas cenas, a câmera tinha uma respiração contínua nas imagens, sendo assim, os entrevistados tinham tempo para se colocar, a tomada os enquadrava, quase sempre, em plano médio ou fechado, mas de modo a delimitar seu rosto (imagens 151, 153, 160 a 164), as cenas são austeras, há um tom estável nas falas (imagens 160, 163).

As sequências de entrevistas com as operárias, assim como na sequência 30 de Joazeiro, foram engolidas pela câmera, em plano fechado. Os super *closes* comandaram o tom da comunicação (imagens 118 a 122, 125, 130), em boa parte das filmagens não foi possível conhecer o ambiente do entorno, na maioria das cenas, os rostos que falaram foram cortados.

A câmera muito próxima, saiu da zona da intimidade do *direct cinema* para reforçar um tom de desabafo e incomodo nas falas, que conduziu a uma leitura diegética de urgência e certa histeria, em um conjunto de cenas desorganizadas (seq. 20, imagens 115 a 126), que terminaram com um "tá legal" de Gervitz.

Histeria dupla, com a captura do desabafo da operária (imagem 129, 130) representante da Comissão de Fábrica da Philco a dizer que tinha muita gente preferindo roubar do que trabalhar “pra ganhar porcaria nenhuma” na empresa (seq. 22). O detalhe para o gestual dos braços, com o enquadramento que não mostra os dedos apontados para o problema (imagem 129, 130), o plano médio que cortou mais da metade do corpo da trabalhadora (imagem 130) e o “dedo apontado” foi parar no extracampo.

Uma associação direta à outra cena de dedos apontados, em que a ameaça de Vinícius, o Delegado Regional do Trabalho (seq. 23), direcionados a Ubiraci, foi enquadrado em sua posição de autoridade no filme. Uma tomada cujo “tom” era, inclusive, bastante enérgico, sem qualquer movimentação mais brusca de câmera, a qual permaneceu concentrada para milimetricamente nivelar os dedos de Vinicius apontados para frente (imagens 273, 274).

Como dito, os operários, especialmente quando as cenas registraram a Chapa 3, foram capturados a partir de uma estratégia de chancela de autoridade, ora em plano médio, com pouca movimentação de câmera, ora em estúdio, como nas sequências com Delellis (seq. 4), José Pedro (seq. 16) ou Santo Dias (Seq. 30), de modo a valorizar politicamente o discurso ou

projeto anunciados. Mesmo quando os homens se colocaram em relatos públicos, a forma como foram filmados, demonstrou um cuidado no enquadramento, propícios para garantir a atenção do espectador à cena. Modo bastante distinto de como foram realizadas boa parte das filmagens com as operárias.

Algumas cenas não foram enquadradas em super *close*, como o caso da sequência 20, que acompanhou, em plano americano, enquanto a voz *off* feminina reivindicava os vinte e cinco por cento, algumas mulheres mais tímidas, um pouco distantes da câmera olhando-a ou escondendo-se atrás das amigas (imagens 125, 126). As operárias riam, meio acanhadas, olhando e procurando a câmera.

“Eu sempre fiz meu trabalho até agora escondidinha”

A sequência 28 registrou o embate entre os advogados da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), Marco Aurélio e Gilda Graciano, e o apurador da Justiça do Trabalho, Osvaldo Preus durante a apuração dos votos das eleições do Sindicato dos Metalúrgicos.

Osvaldo Preus: todos os elementos que não participam queiram se retirar [...]
Gilda: eu peço reconsideração [...] para nós apurarmos as irregularidades [...] temos que estar perto das irregularidades e ouvir os nossos clientes de perto [...] eu daqui não saio e exijo a presença, então, do presidente da Ordem dos Advogados por se impedida de exercer a minha profissão aqui dentro (aplausos, comentário nosso)

Osvaldo: a Sra. está querendo aplausos doutora!

Advogada: absolutamente

Osvaldo: a Sra. está querendo aplausos e aqui não é lugar para aplausos.

Advogada: eu não pedi... eu não sou candidata a nada, não preciso me promover. Eu sempre fiz meu trabalho até agora escondidinha. A imprensa taí. Quando vieram pedir pra filmar, eu falei pode falar com o Marco Aurélio, agora, eu defendo o meu mandato (grifos nossos) (*Máquinas Paradas*, 1978: 52’55” – 53’48”).

Figure 132: Apuração dos votos.

Figure 133: Gilda Graciano advogada da Chapa 3.

Figure 134: Apuração dos votos.

Figure 135: Apuração dos votos.

A cena da advogada Gilda Graciano foi a única vez que uma mulher ‘experiente e diplomada’ apareceu no filme. Capturada à distância Gilda foi filmada enquanto auxiliava a Chapa 3 na questão das irregularidades eleitorais e protagonizou, por alguns instantes, aquele embate siudical.

Em uma fala contextualizada, Graciano se colocou contra a ordem do apurador (imagem 130, 132, 133) que queria todos os membros que não fossem fiscais fora do ambiente de contagem dos votos eleitorais. Ao se manifestar contra a ordem, a advogada recebeu de volta, em alto tom, o deboche e desconfiança do encarregado do Ministério do Trabalho a dizer: “a senhora está querendo aplausos e aqui não é lugar para aplausos”. De acordo com o apurador da Justiça do Trabalho, Gilda estava buscando seus ‘cinco minutos de fama’.

A explicação da advogada, com os holofotes da imprensa voltados para a cena, foi dizer que estava até aquele momento ‘quietinha’ fazendo seu trabalho (imagem 134) e como prova, qual foi a sua atitude se não orientar a imprensa a conversar com o advogado (homem) Marco Aurélio, também representante da Chapa 3, possivelmente, por saber de antemão o seu devido lugar nos bastidores daquela *mise-en-scène*.

Por fim, caso encerrado, Gilda que, assim como todos os outros presentes, não saiu da zona de apuração devido à validade de seu argumento, permaneceu na sala. A advogada foi filmada, uma última vez, pelas lentes de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ao lado do apurador Preus, durante a ‘solenidade’ de abertura da primeira urna, com a contagem do primeiro voto, mais uma vez, “escondidinha, fazendo seu trabalho”.

Alegria

O início da sequência 23 foi marcado por mais um breve registro de operárias sendo enquadradas em uma montagem alternada paralela, cuja função foi ironizar a fala inquieta do representante da Philco sobre “o clima” das greves:

Representante dos patrões: [...] nós temos tido há dois dias e meio de negociações intensas e amistosas e respeitosas e [...] realmente é a melhor oferta que a Companhia pode fazer. Nós temos ouvido todas as declarações, ponderações, elas são... muito boas intenções. [...] A nossa companhia oferece aos funcionários uma boa condição de trabalho. E nos temos uma certa apreensão... (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 35’38” – 36’14”).

Um corte de cena, a passagem seguinte mostrou um grupo de operárias, ao ar livre, de dia, em uma rua repleta de pessoas, sendo a maioria mulheres. Enquanto era decretada a greve, elas sorriam e brincavam para a câmera. A cena foi sonorizada pela voz *off* do representante da Philco:

porque vemos na nossa fábrica, como dissemos ontem às nossas funcionárias, um clima de alegria geral; nós achamos que isso devia ser um clima de tristeza geral. E a companhia nunca se furtou de diálogo com os seus empregados (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 36’15” – 36’31”, grifo nosso).

Figure 136: mulheres olham para a câmera

Figure 137: operária sorri para a câmera

Figure 138: mulheres celebram a greve

Figure 139: mulheres olham para a câmera

Figure 140: mulheres celebram a greve

Figure 141: Representante da Philco.

Outra vez, o modo como as mulheres foram representadas no filme adquiriu um tom emocional. Aquela greve, registrou o feminino ora como uma revolta (imagens 115, 116, 130), ora como uma festa (imagem 135). Estarem juntas, olhando para a câmera e rindo (135, 136, 137), ou tímidas, virando para trás para validar se Raulino ainda estava por lá (imagem 137, 139) foram imagens das mulheres justapostas ao apelo do representante da Philco (imagem 140) que disse estar triste com “suas” “meninas” em tom de alegria com a greve.

No extrafilme encontramos, no entanto, um cenário consideravelmente diverso a catarse e alegria transbordadas no filme. O depoimento anônimo de um representante da comissão de fábrica da Philco, por exemplo, corroborou a nossa interpretação de que havia uma leitura subjugada sobre a participação e presença das mulheres no filme.

Não apenas pelo fato do argumento final da obra trazer o Movimento Custo de Vida (MCV) como solução para o movimento operário, mas porque descobrimos, ainda, que a greve da Philco foi praticamente mobilizada e conduzida por mulheres, as quais eram unanimidade, inclusive, no momento da definição do grupo da Comissão que representou a fábrica inteira na negociação pelo reajuste salarial registrado no filme:

Na convocação da assembleia nós puxamos todas as mulheres para baixo. Quando a gente descia a escada [...] percebemos que faltavam algumas. Cinco companheiras voltaram à seção e convenceram as que ficaram de que o aumento era necessário [...] depois da argumentação [...] todas elas desceram e foram para a assembleia [...] isso é que é resultado de uma argumentação correta! Foi que nem tocar fogo em breu! [...] Ali a gente tirou os representantes das comissões, tudo democraticamente dentro da assembleia [...]. Essa comissão ia iniciar a negociação com os patrões. Da reunião participaram todos os trabalhadores do dia. Eram mais de seis mil, nem cinco por cento eram homens (grifos nossos) (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 64).

Na Philco, foram as mulheres que seguraram os fura-greve, elas que articularam e convenceram os trabalhadores a aderirem às paralizações:

Apareceram alguns companheiros que quiseram furar. Chegaram a colaborar com alguns chefes e ligaram as máquinas. Mas as companheiras foram até lá e disseram que se eles fizessem aquilo estragariam tudo. Não deu outra, foi todo mundo parando, um depois do outro (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 64).

E apesar da maioria da Comissão de Fábrica da Philco ter sido composta por mulheres, no depoimento coletivo (seq. 21) em que o grupo da comissão foi registrado em uma avaliação de conjuntura sobre a negociação com os patrões, só encontramos homens na cena (imagem 248). Destacamos o trecho abaixo do relato do operário da Philco sobre como “os melhores filhos do povo” começaram a despontar como lideranças após a definição dos representantes da Comissão, composta em sua maioria, por mulheres:

No dia seguinte ficou marcada uma reunião para às dez e meia da manhã. Nela iria toda a comissão de fábrica para debater com a direção da Philco. A maioria dos componentes eram mulheres. A comissão tinha 90 pessoas. Foi aí que começaram a aparecer as lideranças. Os operários, os melhores filhos do povo, saíram pelas seções com o intuito de esclarecer a todos os companheiros sobre as nossas reivindicações (grifos nossos) (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979, 64).

Outro relato veio de Cândido Hilário, da Chapa 2. O sindicalista, que fez parte da Comissão de Fábrica da Siemens, ao tratar sobre as paralizações da fábrica, de junho de 1978, comentou sobre a fundamental importância das mulheres na condução das greves e o quanto a força das operárias, que foram “as que mais combateram” não foi abalada, apesar de todo o assédio sofrido:

Posso dizer que a greve mostrou que nós somos capazes de nos organizar e que os companheiros possuem um alto grau de combatividade, principalmente as mulheres. Todo mundo parou junto e todo mundo saiu vitorioso. As companheiras, que todo mundo pensa que são as últimas a entrar em qualquer movimento, foram as que mais combateram. A empresa tentou furar o movimento através delas e não conseguiu (grifos nossos) (CÂNDIDO HILÁRIO, HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 45).

Se por um lado *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978) mostrou a alegria e a catarse das operárias metalúrgicas de modo pouco organizado e atento, o filme sequer pensou em captar a mesma catarse e violência a qual estas estiveram submetidas ao embarcar como maioria maciça nas fábricas de São Paulo, nas mobilizações de 1978.

Organizamos depoimentos que trouxeram testemunhos (masculinos) sobre o quão combativas, resistentes, companheiras e organizadas foram aquelas trabalhadoras. Em um contexto opressor masculino de agressão física e psicológica, elas se mantiveram firmes e unidas, postura que de acordo com os relatos foi determinante para a condução das paralizações.

Nós começamos a parar no setor 4, que não tem muita mulher. Quando as meninas entraram às sete horas, são umas seiscentas, foi a verdadeira repressão. Toda a direção da fábrica desceu: chefes, encarregados, imediatos. Chegaram a puxar a mão delas para que voltassem a trabalhar. Muitos chefes depois, em conversa com a gente, disseram que fizeram aquilo porque estavam com medo e que nós estávamos certos. Mas de imediato tentaram levar as meninas para trabalhar. Então esse momento foi bem decisivo [...] pra mim foi de grande emoção (grifos nossos) (CÂNDIDO HILÁRIO apud HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 44).

Um outro operário anônimo, membro da comissão de fábrica da Souza Cruz disse, também, como a direção da empresa foi às últimas consequências na violência contra as mulheres na greve de 1978 que, destaque, mais uma vez foram maioria na organização das mobilizações:

Na sede do sindicato estiveram reunidos numerosos grupos de grevistas [...] a grande maioria mulheres, idade média entre 20 e 25 anos, que pela primeira vez participavam de uma greve. Todos sabendo que aquela era a terceira greve da história da Souza Cruz [...] uma funcionária de muitos anos da firma é quem tinha contado a todos [...] Está havendo muita pressão dos chefes e supervisores. No primeiro dia desmaiaram mais de 50 mulheres na enfermaria. Os chefes pegaram as meninas pelo braço para que elas trabalhassem [...] tem uma creche na fábrica, mas eles não deixaram entrar ninguém com as crianças, só podia entrar quem fosse trabalhar, mas a maioria das companheiras não entrou e foi ao Sindicato com as crianças e ficou esperando. Desde às 5 da manhã até 1 da tarde ficou muita mulher com o filho no colo, sem comer nem nada (grifos nossos) (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 69).

Mais um depoimento anônimo, esse de uma funcionária “de muitos anos” da Souza Cruz, contou sobre a violência e assédio físico sofridos pelas operárias nas greves do mesmo ano:

as meninas agora estão sendo coagidas. Tem guardas na fábrica. Sacudiram a gente pra trabalhar. Jogaram no chão uma menina que estava grávida (grifos nossos) (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 70).

Por fim, um relato de Lula acerca do machismo e discriminação no movimento operário e sindical brasileiro e sobre o protagonismo das operárias nas greves do ABC, de 1978 e 1979:

A situação da mulher é das mais complicadas dentro do sindicalismo brasileiro. Existe discriminação contra a participação da mulher dentro do movimento [...] posso dizer que as empresas que tem o mesmo número de mulheres e de homens a participação no movimento de maio foi igual. Em alguns casos, foi maior (grifo nosso) (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 58).

Discurso e prática se distanciaram. O relato solidário de Lula à condição de machismo e discriminação sofridos pelas operárias não se concretizou na prática sindical do ABC. Em 1978, quando ocorreu o Primeiro Congresso das Operárias Metalúrgicas do Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, vimos a imagem de mulheres sendo conduzidas por uma solenidade masculina (imagens 141, 142), sem ao menos presidir uma mesa de abertura e encerramento do encontro. Para elas, restou o fundo do palco (imagem 142).

Figure 142: Fala de abertura do Congresso, apresentado por Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema (mulheres na fileira de trás) (2'01'') – Arquivo Cinemateca Brasileira

Figure 143: Encerramento do Congresso, mulheres na fileira de trás (15'42'') – Arquivo Cinemateca Brasileira

Uma postura que coadunava com a cultura do sindicalismo da época, que pretendeu integrar as operárias “à luta dos homens”, que com o seu discurso reivindicatório de gênero, conflitava com os interesses da classe trabalhadora e devia permanecer uma questão paralela, de segunda importância.

Um jornal do período descreve a luta das trabalhadoras com “sua maneira simples e ingênua de ver as coisas [...] demonstram seu desejo de integrarem-se à luta dos homens”¹¹¹. Postura que, de acordo com Sônia Alvarez¹¹², mostrou-se oposta ao papel que de fato cumpriram as operárias no I Congresso das Metalúrgicas do ABC (imagens 141, 142):

Enquanto a imprensa feminista tentava retratar as lutas femininas como parte de ‘uma luta unida entre homens e mulheres das classes populares por uma vida melhor’, as mulheres da classe trabalhadora que estavam no congresso e foram entrevistadas demonstraram ter plena consciência do fato de que serem mulheres constrangia as suas vidas de tal forma que elas não compartilhavam estas questões com os homens de sua classe (tradução e grifo nosso) (ALVAREZ, 1990: 101).

Souza-Lobo afirmou que, no Brasil, para tratar sobre os movimentos de mulheres dos anos 1970 deve-se abrir parênteses e explicar as subcategorias deste conceito: o movimento popular de mulheres, as feministas, os movimentos por creches, os clubes de mães, pois “os movimentos de mulheres emergiriam nos espaços e franjas do tecido social brasileiro com a heterogeneidade de um *patchwork* que combinou desenhos e cores” (1996: 222).

Para demonstrar a pluralidade e riqueza destas experiências de luta femininas, no campo dos movimentos sociais, especificamente do sindicalismo, a taxa de sindicalização entre trabalhadores que deu um grande salto no país naquela década foi “mais notável, entre as operárias” (op. cit., 1996: 27).

Os movimentos sociais de mulheres contra a carestia, pela anistia, por reivindicações democráticas, pelo custo de vida, por creches, clube de mães e grupos de mulheres organizadas por meio das CEBs, impactaram diretamente neste salto (op. cit., 1996: 38). Tal ambiente esteve no centro da pauta de filmes como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Constatamos com os relatos prestados acerca das greves das comissões, em sua maioria, por homens operários que foram personagens do filme, empregados na Souza Cruz, na fábrica da Siemens ou na Philco, as duas últimas registradas em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, o quão vital foi o protagonismo daquelas operárias no acontecimento das greves. Os depoimentos demonstraram a organização e a união das trabalhadoras, além de um poder de mobilização determinante para que as greves se sustentassem.

Para nós, o silêncio manifestado no filme sobre o papel protagonista destas mulheres fazia parte da captura de um imaginário e percepção social mais amplo, uma vez que, as reivindicações e interesses das agendas femininas, nos anos 1970 no Brasil, nunca foram

¹¹¹ Extraído do Jornal “Tribuna Metalúrgica”, de fevereiro de 1978 (apud SOUZA-LOBO, 1996: 77).

¹¹² *Engendering democracy in Brazil*, women’s movements in transition politics. Princeton: Princeton University Press, 1990.

tratadas de forma sistêmica, mas “moldadas pela conjuntura histórica da classe política e operária” (ALVAREZ, 1990: 83).

Mesmo quando o MCV se tornou a grande referência do processo de articulação e mobilização das classes populares naquele final de década, conseguindo mobilizar as maiores manifestações desde 1968 e alavancar uma petição nacional histórica¹¹³, organizando centenas de pessoas e municípios em todo o país, liderados por mulheres pertencentes aos clubes de mães ou às organizações populares de bairro, a visão dos movimentos sindicais sobre o papel das mulheres na luta popular e operária foi vista como secundária ou pequeno-burguesa (op. cit., 1990: 98-9).

A Igreja Católica poderia ter sido uma instância chanceladora das experiências de mobilização dos bairros pobres, naquela década, por meio das organizações dos Clubes de Mães e, mesmo, do movimento Custo de Vida, como agendas propulsoras de uma conscientização popular.

No entanto, fora do espaço das CEBs, as mulheres não encontravam muitos ambientes em que pudessem falar sobre suas lutas e problemas, a exemplo de questões estruturais como, a grande defasagem salarial entre homens e mulheres, ou a violência que sofriam no ambiente de trabalho, os quais apareceram de modo tangencial no filme (seq. 20):

a gente grávida aqui trabalhando que nem umas condenadas; não tem tempo de ir no banheiro [...] porque esses cães desses homens que ganham mais do que nós não tem tempo pra deixar nós ir lá foi [...] Pô, nós tamos ganhando uma miséria” (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 26’53”-28’52”).

A Igreja Católica foi, por certo, uma aliada dos movimentos feministas das periferias no início dos anos 1970, mas à medida que a demanda por pautas como direitos reprodutivos e igualdade de responsabilidade entre homens e mulheres, o suporte da Igreja começaria a diminuir.

Mas como havia uma dependência da “Igreja e da esquerda ou centro-esquerda por legitimidade e indispensável apoio financeiro” para a sobrevivência do ativismo de gênero, naqueles anos 1970, tal relação conduzia os movimentos e grupos femininos e feministas a “intencionalmente se absterem de endereçar problemas específicos mais radicais, tais como a violência contra a mulher ou a liberdade reprodutiva” que, possivelmente, acabaram por manter alienados vitais aliados da sociedade civil e da política para estas lutas (tradução nossa) (op. cit. 1990: 109).

¹¹³ O MCV coletou mais de um milhão, duzentos e cinquenta mil assinaturas, contra o aumento do custo de vida, entregues ao presidente Geisel, em agosto de 1978.

Tentamos encontrar, ainda, uma solidariedade para a questão de gênero nos grupos militantes da classe média de esquerda do período, mas, “trotskistas ou stalinistas, muito menos simpatizavam com a causa, pelo contrário, insistiam que as mulheres precisavam ser mobilizadas para a “revolução”, sem muita elaboração do que especificamente a revolução tinha a oferecer para mulheres *sendo* mulheres” (tradução nossa) (ALVAREZ, 1990: 107-8).

A conjuntura era tal que os movimentos de mulheres no Brasil não só tinham que “contestar a ideologia reacionária de um regime militar autoritário, mas, também, reivindicar as menos-que-progressistas ideologias de gênero as quais eram adeptos os setores da oposição radical ao regime” (ALVAREZ, 1990: 108). O cenário de distanciamento entre as instituições que poderiam reforçar a agenda feminina e feminista por ora apresentado, por certo, compactuou com a forma como *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* entendeu a perspectiva de gênero posta em quadro.

Como tentamos demonstrar, as mulheres das classes operárias fizeram parte da luta política e sindical durante a década de 1970 no país, fosse dentro de casa, incentivando os maridos a saírem em greve, ou nas fábricas, protagonizando as paralizações operárias. Todavia, a visão de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* que, apesar do mote inspiracional com o registro da Assembleia do MCV na Catedral da Sé, haver profetizado novos tempos para a sociedade civil brasileira, não deixou de tratar as operárias na diegese a partir de uma visão masculina da luta sindical.

Cena Dois: Pellizza da Volpedo e o apagamento de gênero em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*

Dissemos que uma mirada instintiva durante a análise de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* farejou um diálogo iconográfico entre a última cena do filme (imagem 144) e uma pintura do século XIX (imagem 143), intitulada *Il Quarto Stato* (1901), do pintor italiano Giuseppe da Volpedo. Encontramos no diálogo entre fotograma e pintura um caminho para explorar como produtos midiáticos “usam seus próprios meios específicos, para fazer referência a um específico trabalho individual produzido em outra mídia” (RAJEWSKY, 2005: 53)¹¹⁴.

¹¹⁴ Encontramos, ao construir um diálogo intercultural entre diferentes mídias, uma nova forma de articular metodologicamente mídias visuais, a fim de “resolver problemas” e encontrar “novas possibilidades de

Pretendemos, com esta comparação, analisar quais implicações *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* evocou, ao propor uma ressignificação da pintura. Acabamos por reconhecer naquela fratura fílmica, mais camadas de interpretação sobre o filme que nos conduziram a uma outra leitura de gênero. Desta busca, chegamos à conclusão de que houve não só um espaço subjugado para aquele protagonismo, mas também, um ‘não lugar’ das mulheres na obra de Gervitz e Segall.

O quadro de Volpedo é considerado um dos principais símbolos icônicos do movimento operário desde a metade do século XX, tendo circulado e sido apropriado por diversos movimentos e partidos de esquerda desde então. A tela foi usada com tamanha referencialidade, que arriscamos aplicar o termo "aumento icônico"¹¹⁵ (DAGOGNET *apud* RICOEUR, 2011: 150) para analisar a obra, dada a sua capacidade de transfiguração e transformação, operada por um vasto número de leitores, tendo sido tantas vezes resignificada¹¹⁶, assim como foi, uma vez mais, em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Figure 144: *Il Quarto Stato* (1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Il Quarto Stato é uma obra que teve suas primeiras versões realizadas nos anos 1890. O título dado por Pelizza remetia à ideia de ascensão da classe trabalhadora vista como um "quarto estado", ao lado da classe burguesa. A época escolhida por Pellizza, ligado ao

apresentar e pensar sobre eles, ou no mínimo de rastrear “diferentes modos de analisar hibridismos e travessias de fronteiras midiiais [...] de modo a aumentar a consciência sobre a materialidade e a midialidade de práticas artísticas e culturais” (RAJEWSKY, 2005: 44).

¹¹⁵ The idea of “iconic augmentation” thus expresses the “power of both condensing and expanding reality”. Opposing “iconic augmentation” to the mere reduplicative function of the shadowy image carries out Dagognet’s argument. He criticized the platonic tendency in painting to advocate the principle that the copy is always less than the original, and accordingly “writing and pictures in general impoverish reality, because they are themselves less than real, are mere shadows as compared to real things.” (Katia Ho Lenahan, 2012: 32)

¹¹⁶ A pintura quando lançada não conquistou o circuito das exposições artísticas ou foi reconhecida nesta área, mas teria sido capturada pelo imaginário socialista, através de inúmeras reproduções na imprensa e em movimentos obreiros (SCOTTI, 2001: 53). Após ter desaparecido durante a Segunda Grande Guerra, a obra ressurgiria no fim dos anos 1940 e seria considerada a pintura “monumento maior do movimento operário italiano” (MALTESSE, 1992: 268). Em 1976, dois anos antes da realização de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a imagem fora capa de *Novecento* (1976), filme de Bernardo Bertolucci

movimento socialista, para escrever as primeiras reflexões sobre a pintura, não por acaso, foram feitas em um 1º de Maio de 1892, ano da fundação do Partido Socialista dos Trabalhadores Italianos, cuja agenda do “Dia dos Trabalhadores” estava consagrada desde 1889, pela Segunda Internacional Comunista.

O quadro representa diversos personagens que foram muito próximos ao pintor, trabalhadores da própria província de Volpedo. A mulher, com o bebê no colo, em primeiro plano, ao lado da figura central do homem com a mão no bolso é, por exemplo, a esposa de Pellizza. Há outras mulheres e, também, crianças retratadas na tela, posicionadas nos eixos laterais e ao fundo do quadro, junto aos operários, os quais são vasta maioria. As duas primeiras versões da obra, do final do XIX, já foram feitas com a composição de homens e mulheres marchando. O significado para o artista ao ter colocado as mulheres “em cena” foi a de defender “que a presença feminina tanto motivava, quanto acalmava os operários”¹¹⁷.

Sobre os aspectos de movimento e tensão dinâmica da obra, as mãos abertas dos operários e operárias pretenderam demonstrar como os “homens de trabalho” faziam da luta pelo direito universal uma luta de classes. Conforme narrou Pellizza, tais homens tinham um semblante assertivo, porém, sereno, “sua jornada para o observador não era violenta, mas lenta, firme, com uma calma tal que vem à mente uma sensação inevitável de invencibilidade”¹¹⁸.

A cena que encerrou *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* enquadrava trabalhadores de frente, em um quadro fotográfico, estáticos (imagem 144). A montagem sonora da passagem mesclou a fotografia ao som de tambores e da voz *over* de Othon Bastos a encerrar o desfecho da trama filmica: “1978, a estrutura sindical começa a cair”.

¹¹⁷ SCOTTI, Aurora. “Il linguaggio universale del Quarto Stato”. Voghera (PV): Edo Edizioni Oltrepò, 2001: 28.

¹¹⁸ BuBman, Frédéric. Pellizza da Volpedo, Il Quarto Stato. [2010] década provável. Disponível em http://www.homolaicus.com/arte/pellizza/studi_critici/quarto_stato.htm

Figure 145: Cena final *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Um homem está em primeiro plano, com os olhos em direção à câmera, encarando o espectador em posição imóvel, porém afirmativa. Assim como no quadro de Volpedo, as mãos deste operário estão nos bolsos e, de modo idêntico ao quadro de Volpedo, o único olhar que mirou de frente o horizonte foi o deste personagem.

A paisagem era composta por operários que se entreolhavam e observavam o seu entorno. No plano à fundo, a movimentação de uma conversa. De modo parecido, estavam inseridos os personagens operários na tela de Volpedo, dispostos como uma massa organizada. E assim como no quadro final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* os ‘braços cruzados’, ou as mãos na cintura dos operários podiam sugerir que a jornada para o observador não era violenta, mas “firme e calma”, como propôs Volpedo.

A fotografia do filme emoldurou a cena em plano americano. Já a pintura de Volpedo comparamos ao enquadramento cinematográfico de um plano longo, que tipicamente mostra o objeto ou a figura humana por inteiro. Na pintura, os personagens foram dispostos por um cenário panorâmico a delimitar a relação entre seu espaço e um entorno mais amplo. De modo distinto, em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* temos uma perspectiva de profundidade mais turva, sem foco, apesar de o enquadramento em plano americano (imagem 144). Um diálogo final nos levou a concluir que quadro e fotograma filmico posicionaram seus personagens a partir de uma ação coletiva.

O que nos surpreendeu, contudo, ao criar a referência entre estas duas mídias visuais, foi a pista deixada como um “ponto cego” pelo filme, que nos permitiu constatar por meio do diálogo iconográfico entre pintura e fotograma, que as mulheres ou famílias operárias presentes no ambiente de início do século XX em *Il Quarto Stato* (imagem 143), não foram

enquadradas ou, sequer, consideradas na imagem (144) de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Encontramos, portanto, um ‘apagamento de gênero’¹¹⁹ promovido pelo filme, o qual compreendemos ter sido um vestígio, um ponto cego, revelado por meio da travessia de fronteira entre essas duas mídias visuais, a promover uma reflexividade em disputa, “em uma relação de respeito e rivalidade com a outra mídia” (PETHO, 54-59). Acreditamos que o desenquadramento de gênero desvelou uma tangível manifestação da rivalidade entre o quadro de Pellizza e a referencialidade operada em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Entendemos que o ponto cego que nos permitiu encontrar certa tensão ou batalha entre o quadro de Pellizza e cena final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, contribuiu para a interpretação sobre o contexto de gênero epocal, que estava para além do filme. De modo que, o termo apagamento de gênero cunhado por nós teve o caráter irônico de demonstrar a força icônica de um esquecimento ou de um apagamento, ou seja, do “não” lugar da representação feminina no filme e, de certo modo, nas lutas populares femininas daquela década.

Um aspecto que se tornou evidente na pesquisa foi o quanto a cultura política à época subrepresentou o protagonismo feminino dentro e fora do cinema. Contudo, não esperávamos encontrar um outro desdobramento sobre tal constatação, a de que houve neste apagamento de gênero um achado relacional entre a tela de Volpedo, o filme e a própria Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP).

Em conversa com a ex-militante da OSM-SP, Ângela Batistoni¹²⁰, indagamos sobre a descoberta que fizemos no filme entre o diálogo ao trabalho de Volpedo e a cena (imagem 144) de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. De acordo com Batistoni, dois anos antes da produção do filme, um grupo de militantes da OSM-SP foi à Província de Volpedo solicitar autorização junto à família do pintor para uso e reprodução da pintura *Il Quarto Stato* (1901).

Batistoni nos contou ainda que a própria logo da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) foi criada a partir de uma inspiração e leitura sobre a tela de Volpedo e encerrou nos contando que esta era, precisamente, uma reivindicação das militantes da OSM-SP nos dias atuais: a de incluir as mulheres na logo da organização (imagem 145).

¹¹⁹ Apagamento de gênero”, ou *gender brush*, foi um termo que criamos em analogia ao uso do *software* de tratamento de imagens *Photoshop*, que possui uma borracha (*brush*) tão poderosa que consegue, literalmente, apagar e maquiagem integralmente uma imagem

¹²⁰ Tivemos uma breve conversa com a antiga operária da Oposição Sindical durante a palestra presidida por ela no GMARX, em 2016.

Figure 146: Logo da OSM-SP
Caderno do 1o Congresso da OSM-SP
(Material IIEP)

Sobre o apagamento de gênero presente na cultura política da época, avaliamos que a maior parte da produção audiovisual sobre os registros das greves operárias dos anos 1970 e 1980 apresentou leituras lacunares sobre a importância e o papel da mobilização feminina, tanto em torno das greves, quanto nos movimentos de bairro populares, nos movimentos de base vinculados ao projeto das CEBs e nas próprias fábricas.

Para a socióloga Sônia Alvarez que pesquisou os movimentos feministas e femininos no Brasil durante estas décadas, o Brasil:

entre os anos 1970 e 1980 o Brasil testemunhará a emergência e desenvolvimento do que seria indiscutivelmente o maior, mais diverso, mais radical, e mais bem sucedido movimento de mulheres da América Latina contemporânea. No meio dos anos 1980, dezenas de centenas de mulheres foram politizadas por movimentos de mulheres e elementos da agenda estrutural feminista seriam inseridos de alguma forma em plataformas e programas de todos os maiores partidos políticos e nas políticas públicas da Nova República Brasileira (ALVAREZ, 2010: 3)

Constatamos, ainda, que o argumento sobre o apagamento de gênero encontrado em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi enriquecido pelo fato de que a comunicação corolária do filme remeteu à redenção da classe popular a uma assembleia do Movimento Custo de Vida (MCV) (seq. 31), o qual foi criado e protagonizado por lideranças femininas, que serviu para corroborar nossa hipótese inicial sobre tal sub-representação feminina na obra.

Encontramos, por fim, documentação que não apenas confirmou que as mulheres tiveram um papel ativo nos movimentos sociais e políticos dos anos 1970 no país, mas o quanto estas lideranças articularam a sua própria iconografia, fortalecendo um discurso sobre o empoderamento feminino nestas agendas e lutas, principalmente, dentro do Movimento Custo de Vida (MCV).

Trouxemos, deste modo, as capas de três jornais para ilustrar mais uma batalha de representação entre mídias femininas e masculinas, como as promovidas pelo filme de Gervitz e Segall (imagem 144) e pela própria OSM-SP (imagem 145).

As duas primeiras capas (imagens 146, 147) são referentes ao jornal "*Brasil Mulher*" e a última (imagem 148) do caderno Folhetim, do Jornal Folha de São Paulo.

Figure 147 Jornal Brasil Mulher 1979

Figure 148 Jornal Brasil Mulher - edição especial 1979

Figure 149 Caderno Folhetim -
Folha de São Paulo (1979)

O Jornal “Brasil Mulher”, por exemplo, realizou no mesmo ano da produção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ampla cobertura do 1o Congresso da Mulher Paulista, em 1978, organizado com o Movimento Custo de Vida e pela Oposição Sindical Metalúrgica da Sabesp/Cetesb, entre outras entidades¹²¹.

A foto de capa do Jornal “Brasil Mulher” (imagem 146) tirada durante o congresso trouxe a “dona de casa” negra com os dedos apontados para frente (enquadrados pela fotografia). Diferente das imagens do I Congresso das Metalúrgicas no ABC, de 1979 (imagem 142), apresentadas na *Cena Um* deste capítulo, a dona de casa do Jornal “Brasil Mulher” está em um palco, na plenária do evento (imagem 146).

Outro jornal feminista, “Nós Mulheres”, segunda principal referência de imprensa feminista no país ao lado do Jornal “Brasil Mulher” à época, lançou um editorial em defesa da agenda da emancipação feminina na política como “parte integral da luta por uma sociedade mais justa e democrática” (ALVAREZ, 1990: 101-2).

O caderno especial Folhetim, da Folha de São Paulo, publicou em 25 de março de 1979, uma edição especial a respeito do papel das mulheres nas greves do ABC Paulista (imagem 148). Como apresentado por Alvarez, essa foi uma das reportagens a qual a

¹²¹ Entidades organizadoras do Congresso: Associação de Mulheres, Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, Associação das Donas de Casa, Frente Nacional do Trabalho, Departamento Feminino da Casa de Cultura de Guarulhos, Movimento Custo de Vida, Clube de Mães, Oposição Sindical Sabesp/Cetesb, Serviço Orientação Familiar, Nós Mulheres, Sociedade Brasil Mulher.

imprensa feminista tentou retratar as lutas femininas como parte de ‘uma luta unida entre homens e mulheres das classes populares por uma vida melhor’.

Como apresentamos, as mulheres presentes ao I Congresso da Operária Metalúrgica do ABC disseram em entrevista que aquela visão não corroborava com a forma como se sentiam no ambiente de luta sindical, uma vez que questões fundamentais sobre a luta de classes, por uma abordagem de gênero, eram tratadas como secundárias ou, mesmo, desconsideradas pelos companheiros homens envolvidos com as greves (ALVAREZ, 1990: 101).

Foi nossa intenção contrapor as imagens destes jornais de época como forma de demonstrar a representação, que tais mídias femininos e feministas, retratavam as mulheres naquele contemporâneo: donas de casa que cruzavam os braços e encaravam o obturador (imagem 148), apontando os dedos ao horizonte enquanto falavam ao microfone (imagem 146), empunhando as mãos para cima como sinal de luta coletiva (imagem 147).

Entendemos, portanto, ter havido um descompasso na representação de mulheres ao compararmos a forma como as mídias visuais e narrativas das organizações femininas criadas por elas e sobre elas mesmas diferiam integralmente da perspectiva masculina. O reconhecimento desta condição nos orientou, de certa forma, a entender como a agenda de gênero do período foi recebida de modo conservador pela “nova” esquerda e pelo “novo” sindicalismo (op. cit., 1990: 109).

Traçamos um paralelo ao debate inicial desta tese sobre a questão de como representar e filmar “o outro”, em seu estágio mais elementar. Preocupação constante dos cineastas Gervitz e Segall a problemática de como se aproximar das classes populares, sem ser vanguardista ou paternalista, mas respeitando e valorizando o seu referencial encontrou no fio condutor da análise fílmica de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* pela abordagem de gênero algumas incongruências.

Uma vez que o filme, longe de registrar uma experiência externa à luta operária e sindical, foi orgânico a esta luta, negociado a partir da relação que se estabeleceu entre os homens cineastas e os homens operários da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), e pretendeu expressar suas ideias e representar seu projeto de futuro.

Destarte, o filme resultou, também, na expressão de contradições e tensões postas na política nacional *vis-à-vis* seu aspecto de gênero. Precisamente, por sua característica de organicidade junto ao movimento sindical pudemos encontrar em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, tanto no silêncio, quanto nas específicas passagens que registraram as

operárias das fábricas de São Paulo, oportunidades de conhecer mais sobre a condição de militância as quais as trabalhadoras estavam imbricadas naqueles anos 1970.

O historiador Paul Ricoeur propõe que a ação humana será sempre simbolicamente mediada (GEERTZ *apud* RICOEUR, 1991: 153). Neste sentido, o autor articula a ideia de “mimesis” como o ato de compor, trazer e arranjar os incidentes em uma única e completa ação capazes de produzir leituras sobre a realidade. As obras de arte, os livros, os filmes etc. produzem representações que, apesar de sempre incompletas, indicam, ao mesmo tempo, certo “ajustamento” (*fitness*) ou “adequação” à realidade que pretendem interpretar (op. cit., 1991: 153). O leitor destas obras torna-se, assim, o operador por excelência que pelo contato com tais produções é capaz de produzir novas narrativas sobre os acontecimentos, articulando-as à sua visão de mundo.

Partindo desta linha argumentativa, entendemos que o “apagamento” ou sub-representação de gênero delineado em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, contribuiu para a produção de leituras frente aos seus expectadores sobre a realidade do movimento operário e da luta de classes naqueles anos 1970 que reforçaram a imagem de um não protagonismo feminino naquelas manifestações.

Visão que se tornou indefensável à medida que articulamos na tese uma bibliografia sobre a questão, além da narrativa dos jornais femininos à época e do próprio Movimento Custo de Vida, capturado pelo filme, a demonstrar o quanto a força feminina e feminista daquelas trabalhadoras esteve imbricada e envolvida estruturalmente na luta política e sindical dos anos 1970 no Brasil.

Capítulo IV.

Terceiro Ato: por um cinema militante

Braços Cruzados, Máquinas Paradas é uma obra localizada no campo dos filmes militantes. Grosso modo, o cinema militante, dos anos 1970, esteve calcado pela intenção de interagir e tratar sobre causas sociais, mais especificamente, sobre o mundo popular, operário e sobre a condição de vida de pessoas comuns das classes vulneráveis. Foi um cinema de vocação propagandística, que funcionou como um instrumento pedagógico ou, como um documento de denúncia sobre a realidade em que estavam inseridos os protagonistas representados por aqueles registros.

Com a disponibilidade das câmeras portáteis e do som sincrônico, a partir dos anos 1960, muitas dessas produções fizeram parte de um ambiente que acabou se tornando tradição no cinema, pela vertente do Cinema Direto (*Direct Cinema*). O Direto era pautado pelo uso de câmeras portáteis e gravadores que captavam com qualidade o som ambiente das filmagens e que, por tal razão, tinha como característica uma identificação com a linguagem da reportagem jornalística, ancorada por comentários, em voz *off*, *over*, por entrevistas ou depoimentos.

Apesar de o Cinema Direto ter sido um ‘chão comum’ em termos de experimentação estética para o campo de filmes documentários militantes, muitas obras mesclaram a premissa dos comentários à uma diversidade de outros dispositivos de comunicação, assim como fez, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. A experimentação da linguagem com o uso de colagens na montagem, por fragmentos de jornais, filmes de arquivo, fotografias, trilha sonora articulada aos cortes de edição, cartoons, entre outros, contribuíram para promover dinamismo e, ao mesmo tempo, ampliar o grau de ‘evidência na autenticidade’ propostos por estes filmes, a fim de fortalecer sua vocação messiânica.

Debruçados sobre os dispositivos e estratégias de comunicação que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* articulou, notamos ter sido concentrado, no primeiro quarto da minutagem fílmica, a busca por um cinema mais experimental e ‘quase’ etnográfico. A maior parte da linguagem utilizada ficou a cargo da tradição do cinema documentário de estilo Direto. Especificamente, o filme teve cerca de 20 minutos, dos seus 76 minutos de duração, dedicados à experimentação de outras referências cinematográficas.

A escolha do título ‘Cinema militante’ para o *Terceiro Ato* se deu por razão da proposta teórico-metodológica da tese, que pretendeu extrair do próprio filme os argumentos, tensões, contradições do seu projeto político e estético e, deste modo, seguiu, também, a

lógica interna da montagem do documento fílmico enquanto estrutura narrativa.

De modo que, assim como no filme, exploramos, majoritariamente, até o capítulo anterior as sequências que utilizaram recursos de linguagem híbrida por uma vertente etnográfica, observacional, com maior apoio em imagem-som, sem comentários *off* ou *over*. Salvo a questão de gênero abordada no Capítulo III anterior pautada pelo Cinema Direto, vistos os depoimentos das operárias nos portões de fábrica.

Salvo, ainda, a *Cena Dois* desse *Terceiro Ato*, em que ainda tratamos sobre uma passagem distante da linguagem do cinema direto, com a sequência ficcional de ‘parada das máquinas’, até o Capítulo VI final, *Epílogo*, em linhas gerais, adiantamos que a análise fílmica sobre a linguagem cinematográfica teve peso certamente menor, uma vez que as próximas *Cenas* debruçam-se sobre a primazia do Cinema Direto como linguagem fílmica.

Por termos entrado no ambiente do Cinema Direto apresentamos, a seguir, um debate em torno do Cinema Militante e de como a vertente do Direto esteve localizada dentro deste campo, nos anos 1970. O cinema militante é um gênero do cinema documentário que trabalha com uma estética reiterativa, uma vez que, comumente, se apropria da tradição do debate anti-ilusionista no cinema, mas não perde de vista a intencionalidade de reforçar seu próprio argumento, mais do que de revogar sua essência de discurso construído e inventado.

A gênese do cinema militante foi marcado por uma “função dupla, muitas vezes, contraditória”: entre ser uma propaganda e, ao mesmo tempo, ter a proposta de informar o espectador sobre uma realidade social, sendo portanto, também, de caráter educativo. Filmes militantes tinham, essencialmente, a função de servir como instrumento de divulgação ou convencimento às causas as quais registravam.

Um “cinema de propaganda que mostra multidões agitadas à multidões de espectadores (desejando, por sua vez, que todas elas entrem em movimento), o cinema militante é muitas vezes reduzido, no entanto, a uma função de megafone”¹²² (tradução nossa) (PERRON, 2004). Quando cineastas e movimentos de trabalhadores se articulavam esses filmes assumiam uma extensão propagandística extraordinária,

mais imediatamente do que qualquer outra forma de arte, o cinema político é, portanto, definido pela tensão entre seu compromisso no mundo e suas lutas, e sua inevitável distância do mundo [...] como disse Chris Marker, todo o “cineMA-verdade” é “CineMINHA-verdade”, ou, onde o objetivo do cinema não é apenas o real, mas também, como afirmaria Godard, a imagem

¹²² “Dès sa genèse, le cinéma militant semble donc marqué par une double fonction, souvent contradictoire. Entre la propagande et l'éducation. Cinéma de propagande montrant les foules agissantes aux foules spectatrices (en souhaitant à leur tour qu'elles entrent en mouvement), le cinéma militant est souvent réduit, cependant, à une fonction de porte-voix”. PERRON, Tangui. *Le Cinéma Militant*, Périphérie, 2004. Disponível em <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>

do real. Jamais a pretensão militante à fidelidade do real pode ser libertado do fato de que o filme é uma construção, uma encenação, uma seleção de traços considerados pertinentes ao real, e uma escolha dentro de um ordenamento em imagens e sons (tradução nossa)¹²³ (PERRON, 2003).

Perron versava sobre o cinema político e interventivo das expressões estéticas do “maio de 1968” francês, que se aproximou de modo contundente dos movimentos operários daquele país no final dos anos 1960. O trocadilho sarcástico sobre o cineasta Chris Marker “cine‘Minha’ verdade” foi uma alusão à corrente da escola do *Cinema Vérité* (Cinema Verdade), fundada por Jean Rouch e Edgar Morin.

O *Cinema Vérité*¹²⁴ e o Cinema Direto (*Direct Cinema*) surgiram como propostas contemporâneas frente à efervescência do novo ambiente tecnológico que contribuiu para que aspirantes da arte cinematográfica pudessem explorar a captura “do real” através das câmeras portáteis, criadas nos anos 1960. Contudo, Cinema Verdade e Cinema Direto eram regidos por princípios muito distintos. O *Direct Cinema* americano de Robert Drew e Leacock primava por uma suposta objetividade da câmera, que remetia ao estilo da reportagem jornalística, a ponto de os cineastas não considerarem seus trabalhos documentários, mas “cine-reportagens ou jornalismo filmado” (DA-RIN, 2004: 137).

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas”, o Cinema Direto adotou “o princípio do ‘som sincrônico integralmente assumido’: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a ‘realidade captada ao vivo’” (op. Cit. 2004: 137). O Cinema Verdade de Rouch e Morin, pautado por uma abordagem etnográfica, interventiva e interativa, buscava extrair revelações e “verdades ocultas” de situações cotidianas filmadas com atores sociais.

Leacock achava a escola francesa “prisoneira do verbo”, enquanto os franceses questionavam, corretamente, se era possível existir uma imagem essencialmente pura, que não fosse “contaminada pela câmera” (DA-RIN, 2004: 149-154). Neste debate confrontavam-se

¹²³ Pour le mouvement ouvrier, le cinéma est le prolongement propagandiste extraordinaire de la propagande ordinaire. Plus immédiatement encore que toute autre forme d'art, le cinéma politique est donc défini par la tension entre son engagement dans le monde et ses luttes, et son inévitable distance au monde: inévitable au sens où, comme le disait Chris Marker, tout «cinéma-vérité» est «ciné-MAvérité», où donc l'objet du cinéma n'est donc pas seulement le réel, mais aussi, comme l'affirmait Godard, l'image du réel. Jamais la prétention militante à la fidélité au réel ne peut s'affranchir du fait que le film est une construction, une mise en scène, une sélection de traits jugés pertinents du réel, et un choix dans leur ordonnancement en images et sons.

¹²⁴ Considerado o pai do *Cinéma Vérité*, Jean Rouch elege Nannok (1922) como a imagem que representa o nascimento deste gênero, ao nomeá-lo como um filme de honestidade etnográfica que constrói e enaltece o parentesco humano e não a estranheza exótica e pitoresca de terras distantes (MORIN, 2003: 231), até então, tradição dos filmes de viagem das primeiras décadas do século XX, dentro “do domínio da produção cinematográfica hoje denominada documentário” (GERVAISEAU, 2012: 71-2).

visões sobre a câmera-olho ser uma “mosca na sopa” ou uma “mosca na parede” (op. cit., 2004: 166).

Jean-Louis Comolli chegou a chamar a linguagem do Cinema Verdade de “princípio de perversão” do Direto, uma vez que em alguns filmes de Rouch e Morin, como em *Jaquar* (1968), havia um “domínio que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade” (*apud* DA-RIN, 2004: 161). De todo modo, a fundação estilística do Cinema Direto¹²⁵ era definida enquanto um gênero filmico de princípio estético que pretendia capturar, sem fins didáticos ou de ilustração histórica, a “realidade” tal e qual, ao procurar "reproduzir" um fato ou acontecimento sem intervenção direta do realizador.

No Brasil, esta vertente foi incorporada, em linhas gerais, como prática do chamado “Cinema de Rua” possibilitado pelas novas tecnologias com a chegada das câmeras portáteis 16 milímetros com som sincrônico, mais acessíveis no país, a partir dos anos 1970. Tal acesso ampliou a capacidade e mobilidade dos cineastas de filmarem de modo instantâneo as camadas populares, contribuindo definitivamente para a realização do cinema de gênero documentário no país (RAMOS, 2013:330).

O Cinema Direto incorporado à cultura cinematográfica brasileira foi misturado à tradição do documentário clássico griersoniano “em sua abertura para o embate sujeito-da-câmera e mundo”. No entanto, movido por uma contradição, pois a representação “do outro” por meio da voz *off* foi plenamente explorada nestes filmes. Já o princípio do Direto negava o uso do recurso da voz do saber de modo contundente (RAMOS, 2013: 330).

Uma reflexão crítica contemporânea à época no cinema brasileiro tratou sobre a questão da transparência ou intervenção nos filmes, a partir da discussão sobre o papel das vozes que compõem o argumento destas obras, por meio das vozes dos entrevistados, do locutor que está na diegese mas não aparece (voz *off*), ou da voz extradiegética bastante usual no cinema militante (voz *over*). O tema pautava o campo, o ensaio de Jean-Claude Bernardet, de 1986, “Transparência ou Intervenção” era tido como suporte basilar a este debate.

Esta questão estava para além do debate sobre a primazia da fala no cinema. Filmes documentários utilizavam o recurso da “voz do saber” ou voz *off* como forma de empregar uma visão trazida “de fora” para a diegese. O dilema de falar “sobre” o outro, ou deixar “o outro falar por si” era um debate de valor significativo à época da produção de *Braços*

¹²⁵ Um passo anterior na historiografia do cinema, encontrará referências para este princípio estético do Direto nas raízes da proposta de “cine-olho” de Dziga Vertov (1929). O manifesto cine-olho via na câmera um dispositivo com a missão de “criar uma nova forma de cinema que despertasse a consciência adormecida do espectador, que seria conduzido a tomar uma posição diante das circunstâncias que o cercam, sendo também estimulado a participar da transformação do tempo presente da sociedade [...] tornando possível a introdução dos fatos na consciência do espectador” (GERVAISEAU, 2012: 98).

Cruzados, Máquinas Paradas. A missão do cineasta de “ida” ao operário – e aos movimentos grevistas atrelados a um “novo” sindicalismo, precedia de estratégias de aproximação e modos de representação também apoiadas em um ambiente cultural de revisões no país. Jean-Claude Bernardet, como um dos expoentes e referência no campo da crítica de cinema de esquerda desde o Cinema Novo, alimentou muitos desses debates.

No ensaio intitulado *Transparência ou Intervenção*, publicado na edição da Revista Filme Cultura, em 1986, o autor propôs que a relação do intelectual-cineasta no cinema brasileiro dos anos 1970, era parte de um “quadro de revisão mais amplo”. Até os anos 1960, era comum no país certos filmes tratarem como “inadequado o comportamento do povo para a solução dos problemas sociais”. Nos anos 1970, o cineasta, “longe de querer ensinar, se exclui diante do comportamento popular que seu filme apresenta, e se há algo a ser ensinado” era o cineasta aprendendo com o povo (*apud* FILME CULTURA, 1986: 54).

Bernardet sugeriu, ainda, que a relação fetichizada de enquadrar um “pobre sacralizado nas entrevistas, não passando de matéria prima para os filmes” deveria ser desconstruída (BERNARDET, 2003: 294-6). Relatos de Gervitz e Segall ao tratar sobre os operários entrevistados no filme tinham essa premissa posta de modo bastante intencional.

A partir deste *Terceiro Ato* nos debruçamos, em apresentar as estratégias do filme para “dar voz” aos narradores dos acontecimentos históricos e na forma como o cinema direto foi utilizado. Entendemos essas escolhas estilísticas postas no filme a partir de um diálogo muito mais denso com a política, do que referência para explorar a linguagem do campo audiovisual¹²⁶.

O período em que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi realizado perpassou o debate sobre as polaridades vividas pelas esquerdas na esfera da política institucional brasileira, em que problemáticas como a forma de se aproximar do “povo”, a relação entre produção estética e política em uma arte entendida como engajada e de esquerda, a liberdade de criação do intelectual artista frente a um certo “messianismo cultural”¹²⁷, a relação ética entre a produção de um filme e a forma de representar os sujeitos sociais filmados, fizeram parte do campo de inquietações e entregas de filmes militantes.

¹²⁶ O tipo de reflexão por onde perpassam as opções estéticas da obra relaciona-se diretamente às esferas éticas e político ideológicas que formam o campo do cinema de leitura documentarizante e, por conseguinte, dos intelectuais militantes e de esquerda daquela década, podendo ser verdadeiros espaços para a investigação sobre seus hábitos, práticas e tradições.

¹²⁷ Por ‘messianismo cultural’ Gauthier entende ser um cinema que, ao longo dos anos 1960, com a popularização do direto e depois do vídeo leve, foi esboçado um movimento, que viam a televisão e a câmera “como instrumentos incontornáveis da mudança cultural e social [...] os teóricos da câmera instrumento de democracia – ela deveria dar a palavra a todos”. De acordo com o autor, esse movimento inspiraria as utopias dos anos 1970 e 1980 (op. cit. 2011: 174).

Assim como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, as aproximações de cineastas tanto do movimento sindical do ABC Paulista, quanto das Comissões de Fábrica estariam permeadas por estes questionamentos.

Independente de o filme de Gervitz e Segall ter absorvido dinâmicas na diegese de ambas as correntes, tanto do Cinema Vérté, quanto do Cinema Direto, ele foi produzido para uma função, a de ser sobretudo, um documento militante que se pretendeu funcionar como um “índice de autenticidade e crença na evidência” respaldado pela fala da Oposição Sindical Metalúrgica e dos operários do chão de fábrica, a fim de construir uma narrativa, um “documento-verdade”, sobre a condição de vida e luta daqueles operários, mesmo quando ocultava seu caráter de manipulação da realidade.

Esse estilo de filme militante foi produzido por uma série de cineastas que se aproximara das greves paulistas dos anos 1970 e foram entendidos na pesquisa como parte de um campo de produção para “mobilizar ou engajar” o trabalhador operário daquele contexto. As diferenças entre essas produções estava na forma pela qual foi estabelecida a relação entre seus realizadores e os movimentos populares, operários e sindicais.

Cada cineasta e obra produzida era respaldada por escolhas estéticas calcadas por tradições e projetos políticos em pleno debate e enfrentamento naquela década. Por exemplo, os intelectuais artistas próximos ao ideário do Partido Comunista Brasileiro (PCB), pré golpe militar de 1964, como Leon Hirszman e João Batista de Andrade, propuseram soluções e argumentos, sumariamente, distintos a filmes como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, que veio carregado de reflexões advindos do ambiente de revisões da “Nova Esquerda”.

A partir deste *Terceiro Ato*, analisamos como foi construída em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* a preferência pelo cinema de tradição do direto e suas estratégias de filmagem e montagem. No campo histórico, o filme foi convidado, pela Oposição Sindical Metalúrgica, para registrar a disputa eleitoral entre as chapas um, dois e três do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Acontece que os cineastas Gervitz e Segall e a Oposição Sindical Metalúrgica foram “pegos de surpresa” durante as filmagens da campanha da Chapa 3, ao se verem imersos no ambiente das chamadas “Greves das Comissões” de São Paulo. Toda a movimentação em torno dos dois acontecimentos, tanto das greves, quanto da campanha eleitoral, foram registrados pela tradição do cinema direto através das lentes do filme.

Cena Um: cinema militante, uma nova linguagem popular?

Dia. Rua. Em frente à Fábrica da Sofunge.

Aos doze minutos de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* alguns operários foram enquadrados pela câmera de Raulino, na porta da fábrica da Sofunge (seq. 9), enquanto Roberto Gervitz perguntava a opinião dos trabalhadores sobre as greves que ocorriam no grande ABC e em algumas fábricas da capital.

Operário: sobre a firma aqui, eu quero dizer que aqui nós estamos trabalhando na base da terra, do pó, e o salário é naquela base aí; sofre que nem um camelo e só na base dos remédios pros nervos, pra curar os nervos aqui... eu acho que, eu gostaria, na minha opinião que o Sindicato dos Metalúrgicos, ele instalasse um posto (de saúde) perto de uma indústria que nem a Sofunge, uma firma grande que tem bastante funcionários, sabe? Que aí era mais fácil pra arrumar gente pra ser sindicalizado, né? (grifos nossos)

Roberto: o que que o senhor acha das greves que estão tendo agora em São Bernardo?

Operário: olha, eu até sou a favor, viu. Eu sou a favor de fazer greve, eu sou a favor, sim

Roberto: o senhor acha que é uma boa solução pra resolver o problema do salário?

Operário: eu acho que sim, viu. Eu gostaria que tivesse uma greve, fosse aqui na minha Sofunge também. Que todo mundo fizesse uma greve aqui, pra que resolvesse esse problema de salário, de melhorar o custo de vida da turma [...] tem quente que ganha [...] uma mixaria, por quê? Porque se mata na horaextra pra poder tirar um pouco de adicional noturno, é ou não é, pessoal?

Grupo: é, falou!

Operário: porque se ele não fizer umas horinhas extras a mais aí, pra não tirar o adicional noturno né [...] eles estão tudo, ô beleleu! O que eu tinha a dizer era isso, muito obrigado! (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 12'28" – 13'33")

Figure 150: Manchete de jornal.

Figure 151 "remédio para os nervos"

Figure 153: *Close operário.* Figure 154: *Operário falando, grupo ao fundo.* Figure 155: *Idem.* Figure 156: *Faixa de greve.*

Aos vinte e um minutos (seq. 18) o filme é montado a partir de uma cena editada da mesma sequência da fábrica da Sofunge (seq. 9) com o registro da continuidade da conversa entre Roberto Gervitz e os operários.

Operário 1: Agora em primeiro lugar [...] o sindicato precisa do povo e o povo precisa do sindicato. Quer dizer, uma mão ajudando a outra, porque não adianta o sindicato só ajudando o povo e o povo não ajudando o sindicato, não é isso? Tanto é que esse sindicato, o sindicato está há 13 anos, então ele deita e rola; faz o que quer.

Operário 2: Porque nós fica quietinhos, os patrões acha bom, então... ai esta tudo joia, mas pra nós o negócio está apertando.

Operário 3: e por isso que eu tenho falado pra todo mundo da minha seção, então nós temos que fazer reunião. Se não faz a reunião, então a força está entre nós, não faz reunião então não tem força entendeu?

Roberto Gervitz: o que você achou da greve?

Operário 1: eu acho muito importante [...] tem que comparecer, então a partir de amanhã a gente estamos aí esperando com os colegas, pra gente parar mesmo [...]

Roberto Gervitz: quer dizer, o aumento depende de vocês?

Operário 1: é, tive passando a entender um pouco mais com ele aqui, as força tem que ser da gente mesmo [...]

Operário 3: na hora de parar nós temos que fazer assim: então naquela hora marcada [...] nós temos que concordar; [...] (não tem que, texto nosso) saber

da opinião do outro [...] Às vezes depende até de um medo, que se eu parar sozinho então a gente é mandado embora sem direito. Eu [...] cheguei a essa conclusão, eu paro mesmo [...] saber dos outros, se vai ter união comigo, se eles não vai ter, me arrisco a responsabilidade [...] Agora nessa hora eu quero saber se todos os meus companheiros vai ter aquela união que eu estou pretendendo aqui (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 21' - 23').

Figure 157

Figure 159: Operários em entrevista a Gervitz.

Figure 161 operários entrevistados por Gervitz

Figure 162 operários entrevistados por Gervitz

Figure 164: Operários em entrevista a Gervitz.

Figure 165: Operários em entrevista a Gervitz.

Figure 166: *Close* operários.

Figure 167: Operário olhando para a câmera.

Figure 168: Operários olhando para a câmera.

Figure 169: Operários olhando para a câmera.

Essa foi a primeira sequência a filmar espontaneamente operários no estilo do Cinema Direto, sem a tutela ou condução da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP). As duas passagens selecionadas (seq. 9 e 18) fizeram parte de uma mesma tomada em frente à Fábrica da Sofunge, contudo, foram montadas de modo separado, uma primeira parte (seq. 9) foi inserida antes da apresentação do programa sindical da Chapas 1 (Joaquinzão) e da Chapa 3 (OSM-SP). Na sequência 18, o filme já havia filmado, tanto a Oposição Sindical Metalúrgica tratando sobre a questão da estrutura sindical, quanto os três principais projetos em disputa pela presidência do sindicato dos metalúrgicos¹²⁸.

O enquadramento de câmera conduzido por Raulino nestas cenas foi um importante elemento de análise. A maior parte da filmagem capturou os depoimentos dos operários em *close* ou, quase, um super *close*. O movimento da câmera foi quase estático, à espera do ‘timing’ das falas. Quando houve movimento, a câmera circulou lentamente, capturando

¹²⁸ Os programas da Chapa 1, de Joaquinção (presidente do Sindicato desde o golpe militar), da Chapa 2 Renovação Sindical (que tinha vínculo programático com os autênticos do ABC) e da Chapa 3, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo que era a favor da organização fabril via Comissões de Fábrica para enfrentamento da estrutura sindical.

detalhes da cena, com cortes para o rosto de um ou outro operário, ou, em plano fechado¹²⁹, um grupo de operários que se mostravam concentrados e atentos à fala do depoente. Em alguns momentos os operários pareciam quase hipnotizados, tanto pela fala dos colegas, quanto pela situação da câmera presente.

Um parênteses, foi importante observar essa escolha de enquadramento de Raulino ao filmar os trabalhadores, especialmente quando comparado ao modo de filmar as operárias, nas poucas passagens em que os cineastas fizeram o mesmo tipo de tomada com mulheres, no portão de fábrica da Philco, pois pudemos notar que houve uma forma distinta de registrar mulheres e homens no filme, conforme apresentado no *Segundo Ato* (Capítulo III).

Não pretendemos aqui reproduzir análises já realizadas de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* sobre estas duas sequências (9 e 18), pois Olga Futema publicou à época de lançamento do consistente artigo sobre tais cenas na Revista Filme Cultura (1986: 362-4)¹³⁰. Contudo, ao realizarmos a análise fílmica referente a estas duas passagens não podíamos deixar de estabelecer um diálogo com o artigo da cineasta.

Verificamos dois aspectos nas passagens (seq. 9 e seq. 18) que estressaram a coerência interna de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Primeiro, ao analisarmos os comentários dos operários que não eram da Oposição Sindical Metalúrgica capturados pelo filme, os quais eram o público-alvo que a organização e os cineastas tinham a intenção de mobilizar com aquela produção.

Notamos, na fala do operário 1 (seq. 9), a defesa de que o sindicato deveria instalar um posto médico na Sofunge para conseguir novos membros mais facilmente (imagem 153). Em seguida, o operário concluiu que “o sindicato precisa do povo e o povo precisa do sindicato” (imagem 154). Aferimos com este depoimento que na percepção do operário entrevistado o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo tinha um papel vital na promoção dos interesses da classe trabalhadora.

O que nos fez concluir que a mensagem da Oposição Sindical Metalúrgica disseminada no ambiente fabril extrafilme, calcada em uma defesa da autonomia da base operária perante o sindicato, não estava alinhada àquele depoimento. Caso contrário, um operário distante do contexto engajado das greves e do sindicato trataria minimamente sobre a importância da união dos trabalhadores nos “grupos” de fábrica, mostrando o caráter

¹²⁹ Quando a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta, é um plano de intimidade e expressão.

¹³⁰ A qual foi integralmente dedicada a publicar o resultado da pesquisa de Olga e Jean-Claude, Os movimentos Sociais Urbanos e o Documentário em São Paulo (1977-1981), promovida em parceria com o Centro Cultural Vergueiro, não por acaso, fonte primária dessa tese.

coletivista e autonomista que a Oposição Sindical Metalúrgica tanto defendia como um valor “de classe” e que pretendia publicizar como argumento em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

O segundo aspecto encontrado foi a dinâmica “moral” da parada das máquinas que se processou no discurso do operário 3 (seq. 18), que convoca os colegas para a greve, apelando por sua consciência de classe, unidos, independente do sindicato, para garantir a ‘parada das máquinas’ (imagem 164).

Encontramos uma suposta ‘vocação moral’ do operário na mensagem fílmica com este depoimento do operário 3, na expectativa de que seus “companheiros” se entendessem enquanto classe e de que através de sua autoconsciência, impactassem na forma como as reivindicações por aumento salarial e melhores condições de trabalho seriam conduzidas com os patrões e o governo, a partir do fortalecimento de sua capacidade organizativa.

Não por acaso, o primeiro ápice dramático de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi realizado pela cena ficcional de ‘cruzada dos braços, com a parada das máquinas’ (seq. 20) inserida após esta sequência.

O operário 3 (seq. 18) disse:

às vezes depende até de um medo, que se eu parar sozinho então a gente é mandado embora sem direito [...] cheguei a essa conclusão [...] se vai ter união comigo, [...] eu quero saber se todos os meus companheiros vai ter aquela união que eu estou pretendendo aqui (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 23’).

A fala do operário 3 convocava a consciência sobre a importância da união “dos companheiros” no momento de parada das máquinas, de certo modo intima o grupo e os espectadores do filme à ação. O gancho dramático deste chamado foi montado anteriormente à cena ficcional de paradas das máquinas (seq. 20) que encenou um momento “real” de paralização de uma fábrica que foi, inclusive, o título escolhido ao filme.

O apelo da parada coletiva trazido pelo operário 3 (seq. 19) reivindicou a solidariedade dos trabalhadores para que perdessem o medo das represálias que poderiam sofrer pelos patrões, caso partissem para aquela ação. O recorte de jornal do início da sequência 9, com o intertítulo “o medo está acabando nas fábricas” (imagem 149) foi o antecipador na diegese para o chamado, e indicou haver uma questão em jogo mais moral e emocional, do que política, para aqueles trabalhadores quanto a sua atitude de avançar na “parada das máquinas”.

Olga Futema avaliou que a “Greve das Comissões” foi simbólica por ser “a primeira em São Paulo desde 1964”, razão do medo da repressão dos trabalhadores frente à ditadura,

que desde 1964 havia afastado, demitido ou desaparecido com tantas lideranças operárias. A cineasta disse ainda que o desencadear da greve trouxe “à realidade circunscrita pelo filme o dado novo: a própria discussão sobre a estrutura sindical”, que com aquela greve teve “a possibilidade de sair do plano discursivo para ganhar um contorno dramático” (FILME-CULTURA, 1986: 363).

Concluimos de modo diverso que o fato de os depoimentos dos operários e da escolha temática do filme terem pairado sobre um chamado para a mobilização dos trabalhadores em torno de uma fidelidade moral, fruto da união do trabalhador frente aos impasses de sua classe, demonstrou o quão distantes aqueles sujeitos estavam de uma organização e experiência (muito menos consciência) de seu papel enquanto classe extrafilme.

Novamente, Thompson nos ajudou a delimitar as expectativas do filme com relação à construção de um suposto discurso de classe. Ao tratar sobre a experiência de classe o historiador dirá que ela é “resultado de experiências comuns”, de homens que “sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si [...] a experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente (1968: 10).

De modo distinto, a consciência de classe é a forma como “essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. “Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe”, dirá o historiador (THOMPSON, 1968: 10).

O argumento político-ideológico da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, partiu da experiência da luta sindical e se formatou como argumento no filme pela perspectiva da consciência de classe, como uma tradição a ser divulgada e fortalecida junto à classe operária. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* tentou encarnar essa consciência de classe no(a)s operário(a)s mas, ao registrar em Cinema Direto o depoimento, de certo modo, espontâneo dos trabalhadores, resvalou no acontecimento da “experiência de classe”.

Aqueles sujeitos a partir das experiências sociais de um cotidiano de trabalho em comum “tentaram articular” interesses e propósitos entre si. Os depoimentos com os trabalhadores no portão da Sofunge, colhidos pela câmera de Raulino, demonstraram o quanto permanecia no nível da sobrevivência individual a visão de luta daqueles operários não sindicalizados.

Um olhar atento para a interpretação dos comentários na obra fílmica nos mostrou, por essa razão, o desnível que havia entre uma expectativa de “consciência de classe” trazida no filme com os relatos dos operários vinculados a Oposição Sindical Metalúrgica – e pela

montagem dos argumentos sobre a organização promovidas pelos diretores, *versus* uma construção de “experiência de classe” manifestada por meio das entrevistas com os trabalhadores distantes do meio sindical, estes últimos, pautados por uma noção de cumprimento moral que chamavam para si, apesar do medo de que uma paralização gerasse mais represálias que benefícios para as suas vidas individuais¹³¹.

Também entendemos diferente do que apresentou Olga Futema sobre o filme ter conseguido tratar o tema da ‘estrutura sindical’ “de forma magistral - com plena clareza e através de um desenvolvimento que não perde em nenhum momento seu propósito central”, articulando um vínculo “permanente de todo o projeto a uma tese abstrata, trazida de fora para o filme e que se torna condutora dele” (FILME-CULTURA, 1986: 360).

Ao contrário, verificamos que o argumento base da estrutura sindical perdeu força no filme muito menos, teve esse “propósito central” ou foi a “tese condutora permanente” da obra. O argumento da estrutura sindical, uma vez que o enfoque do filme foi o registro da Campanha eleitoral e das “Greves das Comissões”, salvo a sequência analisada no *Prólogo*, apareceu *en passant* em algumas cenas e como discurso, no minuto final, com o comentário em voz *over* de Othon Bastos à dizer que “a estrutura sindical começava a cair”.

A partir da *Cenas Três* desse *Terceiro Ato* vimos que, quando o filme embarcou no registro direto da campanha sindical, da apuração de votos e no meio da campanha, e se viu imerso na greve espontânea dos funcionários da Philco por reajuste salarial, o apelo em torno do argumento sobre a importância da “união dos trabalhadores” acabou se tornando o mote orientador do filme, quase desde a sequência 9, quando apareceu com veemência nas falas dos operários pela primeira vez. A defesa em prol da união dos trabalhadores, que de acordo com a Chapa 3 já era realidade dentro da Oposição Sindical Sindical, tornou o argumento da estrutura sindical meramente retórico na obra.

Nosso ponto é que a tese que sustentou a Chapa 3, de que destruir a estrutura sindical era a saída para a consciência de classe não se realiza no filme, uma vez que a experiência de classe supõe uma práxis, que o argumento fílmico convidava a superar, inclusive, com o chamamento moral com a ficcional cena da parada das máquinas (seq. 20).

Ponderamos que caso a experiência de classe fosse uma realidade dentro da práxis operária daqueles anos 1970 encontraríamos rastros nos relatos dos trabalhadores. Ainda sobre a estrutura sindical ela seria o menor dos problemas das comissões de fábrica uma vez que, na prática, ela já estaria superada pela organização dos trabalhadores, dentro ou fora das

¹³¹ Dilema o qual será brilhantemente explorado no filme ficcional de Leon Hirszman, *Eles não Usam Black-Tie* (1981).

categorias, aspecto que não emerge, em absoluto, da diegese.

Mais uma vez, a linguagem cinematográfica com a escolha do Cinema Direto pôde estressar a estrutura argumentativa do filme. Os diretores, ao construírem uma voz plural sobre a perspectiva do mundo do trabalho mesclando entrevistas de lideranças da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo ao cotidiano dos trabalhadores naquele ambiente fabril, demonstraram o quão não determinadas estavam aquelas relações, muito menos, a leitura sobre o mundo do trabalho o qual estavam inseridos aqueles operários. De modo que o próprio filme os capturou apelando pelo assistencialismo sindical, em busca de uma união de interesses.

O uso da linguagem do Cinema Direto pretendeu servir como dispositivo de evidência no filme que, ao encaminhar a mensagem da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) demonstraria como a organização reconhecia os interesses da classe trabalhadora. Mesmo para cineastas como Olga Futema houve uma coerência interna entre um projeto abstrato proposto pela OSM-SP à lógica do filme. Mas a correlação entre história e cinema nos fez contrapor expectativas entre produto filmado e produto realizado em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Neste sentido, nos referimos à sátira fotográfica (imagem 169) da capa da revista *Cine-Olho* (1979) que ilustrou uma paródia ao usar um registro de Lula sendo ovacionado por alguns trabalhadores enquanto diz: “*Il n'existe pas le Cinema Verité*” (o *Cinema Verité* não existe, tradução nossa). Como diria Perron, sobre Marker ao referir-se ao “CineM(inh)A Verdade”.

Figure 170: Lula na Capa da Revista Cine-Olho, ed. 8/9, 1979 (Acervo ECA-USP)

Pensamos o quanto o uso das vertentes estéticas do cinema político foram capazes de desconstruir a sua própria função nos filmes quando usadas para legitimar um discurso de evidência, o qual pretendiam, de certo modo, problematizar. Acreditamos que foi esse o caso de parte da produção do cinema de gênero militante produzido no período de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Trataremos, brevemente, sobre esta questão a seguir.

No extrafilme: o cinema militante dos anos 1970 no Brasil, entre tradições, rupturas e apropriações

O período em que *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* foi realizado era composto por uma militância artística e intelectual com quase duas décadas sob ditadura militar. Os anos Geisel (1974 – 1978) foram marcados, por uma contradição intrínseca: ao mesmo tempo em que entra para a história como o presidente que iniciou o processo de abertura, o período foi de extrema violência e repressão. Esses atos, segundo Marcos Napolitano, significavam um projeto de institucionalização do regime.

Como estadista de visão estratégica, Geisel sabia que o aparato policesco de repressão era insuficiente e arriscado para tutelar o sistema político, sob o risco do governo isolar-se dele. Efetivamente, há uma agenda de abertura, quando muito, só após 1977. Até então, abertura era sinônimo da institucionalização da exceção, descompressão pontual, restrita e tática e projeto estratégico de retirada para os quartéis *sine die* (NAPOLITANO, 2014)

Dito isso, e apesar do paradoxal processo de reabertura, pretendemos demonstrar que o ambiente em que aqueles intelectuais e artistas se encontravam era um momento na história política do país em que projetos ideológicos distintos começavam, apesar da forte repressão, a sair da clandestinidade para travar disputas e embates cada vez mais públicos e abertos, em programas ainda sendo gestados e formatados, após um longo período de hibernação forçada.

Desse contexto emergiram as grandes greves paulistas. Primeiro, na capital de São Paulo, em 1978 e, a partir de 1979, no ABC Paulista, com uma força popular que, à primeira vista, pareceu ‘fora do roteiro’ daquela militância.

Não apenas Gervitz e Segall, mas diversos cineastas em busca do operário paulista naquele final dos anos 1970, especialmente com a eclosão das *Greves do ABC*, não tinham ainda clareza, enquanto construíam seus documentos filmográficos, do ícone e da importância que aqueles acontecimentos teriam para a tradição e reconfiguração das dinâmicas sociais e políticas das esquerdas no país e, muito menos, para a própria história política brasileira.

Esse ambiente de novidades e indefinições propiciou, ainda, que a aproximação de artistas e cineastas junto ao ambiente fabril, produzisse algo inédito no campo da cinematografia, o de incorporar a temática das greves aos filmes, fato até então distante no cinema brasileiro, apesar das amplas e vitais reivindicações operárias no país, ao longo de todo o século XX (BERNARDET, AVELLAR, MONTEIRO, 1980: 32).

Tal ineditismo contou, indubitavelmente, com a facilidade da chegada das novas tecnologias, em um ambiente de formação de uma indústria cultural¹³² em consolidação no país, desde os anos 1960, estruturada em grandes meios de comunicação. Um novo momento para a produção cinematográfica, o som direto sincrônico¹³³ e as câmeras portáteis 16mm tornaram-se facilidades concretas para a realização de um cinema de rua, documental, jornalístico e militante para aquela geração de cineastas. Não havia lugar e tempo mais adequados do que a efervescência das greves de final dos anos 1970 para corresponder àquela oportunidade.

O ambiente de diálogo e convergências estéticas e políticas o qual a militância intelectual e artística das esquerdas promoveu junto aos operários paulistas foram os principais responsáveis por deslocamentos e novas experimentações no campo de um cinema político, produzido a partir daquele final de anos 1970. Esse ambiente, ao mesmo tempo, serviu de terreno para elaborar respostas e críticas dos cineastas às produções do campo artístico cultural que havia precedido aquela geração, principalmente entre os anos 1950 e 1960.

Desde o final dos anos 1950, intelectuais e artistas travaram debates acalorados, entre amores e dores, sobre a legitimidade de retratar “o outro” através de um cinema politizado, engajado e militante, com suas virtudes e limitações éticas e estéticas.

Produzidos por estudantes universitários, cineastas e artistas engajados, os registros sobre as greves paulistas mesclaram um repertório de referências da sétima arte que

¹³²A indústria cultural é o universo de relações institucionais que, como condutor, organiza todo o *corpus* da produção cultural padronizada, composta por uma racionalidade técnica, que garante que esta cultura emerga e seja consumida dentro de uma indústria da cultura. Para Adorno e Horkheimer, “o fato de que milhões de pessoas participarem dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornaria inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais”. Para os autores, os meios de comunicação, como as revistas, o rádio e o cinema, por estarem relacionados com esta época da conquista técnica e de extrema especialização, se tornam setores coerentes que reproduzem dentro desta indústria cultural os valores hegemônicos do poder das economias mais fortes (ADORNO; HORKHEIMER; 1985: 114). Nesta pesquisa compreende-se que a construção do mercado audiovisual no país ora se aproximava, ora se afastava desta indústria cultural e da referência à cultura de massas americana, tendo vivido nesta constante tensão até meados dos anos 1980.

¹³³O primeiro gravador Nagra, que captaria o som direto da gravação audiovisual, desembarca no Brasil em 1962 com o documentarista sueco Arne Sucksdorff. Radicado depois no país, Sucksdorff introduziu as técnicas do cinema direto a partir de um seminário organizado pela Unesco e pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, que reuniu o núcleo autoral da geração cinemanovista no Rio de Janeiro (RAMOS, 2013: 341).

localizamos como parte do cinema documental militante. Este cinema foi experimentado e praticado a partir de uma metamorfose viva alimentada por uma esfera artística engajada e crítica, emergente em toda América Latina, a partir dos anos 1950.

A corrente estética do Cinema Novo brasileiro era um desses movimentos. Datado do início dos anos 1960, era um cinema de vocação social, composto por artistas que transitavam por movimentos culturais e políticos, muitos deles em fino diálogo como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que pretenderam refletir através de suas realizações sobre o papel da elite intelectual e artística brasileira frente ao homem comum (popular). A bibliografia categoriza os filmes do Cinema Novo dentro de uma intenção didático-revolucionária.

A contribuição basilar do Cinema Novo e da *Estétyka da Fome* (1965), tese-manifesto de Glauber Rocha, foi ser não somente um movimento estético em âmbito continental, mas também, o influenciador de uma geração de artistas que passaram a pensar sobre novos caminhos para a nação brasileira “atuando muito mais como intelectuais, militantes de uma causa, do que como profissionais de cinema” frente a uma indústria cultural (LEITE; 2005: 104).

Diversos cineastas oriundos do Cinema Novo fizeram parte, como exemplo, do projeto dos Centros Populares de Cultura (CPC) (1960-1964), da União Nacional dos Estudantes (UNE), no início dos anos 1960. Os CPC tinham como proposta unir intelectuais, artistas e estudantes para pensar e agir na construção de um projeto nacional-popular autêntico ao país “contra as consequências nefastas para a cultura brasileira do imperialismo norte-americano, fonte permanente de alienação do povo brasileiro” (LEITE; 2005: 99).

Para a historiadora Miliandre Garcia, duas ideias estavam à frente do princípio artístico do CPC: a de que os artistas deveriam produzir uma “arte popular revolucionária” e a declaração de que a qualidade essencial do artista brasileiro, “em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira”. O interesse do CPC em comunicar-se com as massas esteve sempre enunciado, no entanto, a forma de fazê-lo divergiu entre grupos e indivíduos ligados ao movimento (PAZZANESE, 2010: 50-1).

A produção cultural brasileira na década de 1960 foi marcada, portanto, por um engajamento artístico que participou dos embates políticos travados no país, por meio de uma prática que se manifestava no:

CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)
- e chegou a vários segmentos artísticos. A música, a literatura, o teatro, o cinema, a arquitetura foram atingidos pela união entre arte e política. Nesse sentido, havia na produção e no consumo cultural um grande interesse por tudo que era nacional. O cinema brasileiro da década de 1960 buscou oferecer uma outra opção de arte cinematográfica ao público, já que nossas

telas estavam praticamente monopolizadas pela linha cinematográfica *hollywoodiana*, que seguiam a linha da cultura de massa (MONTEIRO, 2005: 3-4).

O movimento do Cinema Novo fez parte de um contexto ainda maior de reflexão sobre o papel da arte cinematográfica na América Latina. Arriscamos dizer que o debate foi transnacional¹³⁴, uma vez que, o cinema sempre foi uma arte orquestrada por meio do diálogo e circularidade entre obras e realizadores, sem contar com o exilamento de diversos artistas para países na Europa e América Central, durante a ditadura militar. Por datar de pouco menos de um século naquela década, o alcance do debate intercontinental influenciou de forma definitiva a produção nacional do período.

Através, principalmente, de Glauber Rocha, o Cinema Novo brasileiro circulou pelos circuitos latino-americanos e europeus com certo prestígio. Cineastas da América do Sul, América Central e África, por exemplo, fizeram intercâmbios, assim como, correntes estéticas europeias, italianas e francesas, essas últimas, pautaram em definitivo o debate da crítica de cinema no Brasil. De suma importância para o circuito eram, ainda, as escolas do documentário Inglês de início do século XX e, no fim dos anos 1950, as escolas americanas, por estarem à frente das tradições do gênero documental.

Uma estratégia recorrente à época para que muitos desses filmes pudessem ser exibidos foram os congressos e encontros internacionais. Ocorreu, por exemplo, no final dos anos 1950, o *Primer Congreso de Cineastas Latino-americanos independientes*, em Montevideo, no Uruguai. Cinema e política tomaram conta do evento, onde temáticas como: miséria, cultura popular e condições de desigualdade socioeconômica destas regiões viraram eixos de debates. Por lá estavam o cinemanovista Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri, fundador da escola de Santa Fé (VILLAÇA *in* MORETTIN, 2012: 237-272).

Diversos encontros e debates no campo do cinema político foram promovidos entre países latino-americanos e países subdesenvolvidos naquelas décadas¹³⁵. Além dos encontros internacionais, a exibição de obras filmográficas nacionais e internacionais de cunho político e militante se tornou mais acessível em espaços de circulação via Mostras de Cinema.

¹³⁴ Reforçamos que o arcabouço teórico-metodológico dessa abordagem não conectou a análise fílmica a uma categoria de transferência cultural, justificada durante a introdução da tese.

¹³⁵ Como exemplo, outros eventos sobre o ambiente do cinema de esquerda latino americano naquelas décadas: o encontro ocorrido em Gênova, em 1965, *Cinema Latino-Americano*, onde Glauber Rocha apresentaria sua tese-ensaio *Estética da Fome*. Ver também a criação do “Comitê de Cinema do Terceiro Mundo, que reuniu em dezembro de 1973, cineastas africanos, latino-americanos, e asiáticos com o objetivo de explorar o potencial do cinema na luta pela descolonização e contra a alienação cultural” (ARAUJO, 2011: 12).

As Mostras Internacionais de Cinema de São Paulo, as Mostras do Novo Cinema no Instituto Goethe e também as mostras de filmes no Museu Lasar Segall, compunham essa estratégia de promover um “canal de entrada” de filmes críticos politizados no país, principalmente os estrangeiros, para fazer valer parte desta missão de circular nas capitais brasileiras uma pluralidade de cinemas do mundo (GERVITZ *apud* MOCARZEL, 2010: 38).

O debate transnacional na América Latina acerca da visão de libertação e engajamento que pautou o cinema continental, alcançou seu ápice em final dos anos 1960. Destacamos o controverso e heterogêneo movimento *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL)¹³⁶, estruturador de um discurso em nome de um cinema moderno de caráter subcontinental para estes países (NUÑES, 2009:12-5)¹³⁷, considerado pela literatura mais uma bandeira política do que um movimento latino-americano de organicidade histórica (RAMOS, 2013: 385).

No festival de *Vinha del Mar* no ano de 1969 o cânone do *Nuevo Cine Latinoamericano* foi estabelecido [...] (ele) nasceu e se desenvolveu dentro do marco da “filosofia da libertação”, que foi produzida na América Latina no calor dos movimentos populares, das guerrilhas e das rebeliões estudantis (grifo nosso e tradução nossa) (TRILNIK, 1958)¹³⁸.

Durante o festival, diversos manifestos foram apresentados, entre eles, *Cinema e Desenvolvimento* (1962) de Fernando Birri, *A estética da Fome* (1965) de Glauber Rocha, *Por um Terceiro Cinema* (Tercer Cine) (1968) de Octavio Getino e Fernando Solanas¹³⁹, *Por um cinema imperfeito* (1969) de Julio García Espinosa. Neste ensaio, Espinosa proporia uma arte militante

não no sentido tradicional, mas uma arte que visa se unir à luta de um povo. Os “cinemas novos” da América Latina são esse “cinema imperfeito”. Por outro lado, o público para esse cinema também já existe. São “os que lutam”, as massas revolucionárias. Então, o *Nuevo Cine Latino-americano* não necessita criar um público; pelo contrário, há mais público do que cineastas suficientes (NUNEZ, 2012: 179).

Todos estes manifestos “clamavam por um cinema que tivesse em conta a consciência do subdesenvolvimento e a responsabilidade social, os quais deveriam derivar em filmes que

¹³⁶ Vale destacar “a importância de três movimentos de ruptura, assimilados e combinados pelo NCL: o cinema soviético dos anos 1920, tanto em sua vertente ficcional quanto documental; o Neorealismo italiano, por seu papel político e pela crítica à narrativa tradicional hollywoodiana; e o “cinema de autor francês” (esse é o termo empregado, e não *Nouvelle vague*), incluindo a influência do *cinéma-vérité* e de alguns nomes do “documentário político moderno”, como Joris Ivens (1898-1989) e Chris Marker (1921-)”. (NUÑES, 2009: 30).

¹³⁷ Ver também (VILLAÇA, 2002).

¹³⁸ *Nuevo Cine Latinoamericano*, Carlos Trilnik, 1958. Disponível em <http://proyectoidis.org/nuevo-cine-latinoamericano/>

¹³⁹ No caso de Getino, dez anos mais tarde, o manifesto seria revisitado com complementos também à definição de cinema militante elaborado em 1971, com o título de *A diez años de “Hacia un Tercer Cine*, lançado em 1979.

articulariam o fazer estético ao compromisso ideológico” (tradução nossa) (TRILNIK, 1958). O *Nuevo Cine* foi, então, perpassado por “inúmeros projetos e movimentos na América Latina, com características próprias bem definidas”.

O Cinema do ICAI de Santiago Alvarez, o Cinema Novo e o *Cine Liberación*, na Argentina “seriam responsáveis por inúmeras produções entre 1966 e 1972, com ênfase em documentários voltados ao protesto e à conscientização política (VILLAÇA, 2002: 491). A autora destacou que

a comunicação existente entre esses cineastas e entre os centros de produção cinematográfica vigentes nas grandes cidades latino-americanas (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro), seja por meio de festivais de cinema, seja através da circulação de artigos em revistas especializadas, produz um debate bastante rico, no qual ideias e conceitos são difundidos e incorporados à formulação de novas propostas (VILLAÇA, 2002: 491).

O trânsito de cineastas era intenso. Não por acaso, Solanas e Getino, em *La Hora de Los Hornos* (1968) utilizou imagens de filmes de Fernando Birri, Leon Hirszman e Joris Ivens (imagem 124), sendo creditados nos minutos iniciais da película.

Figure 171: *La Hora de Los Hornos* (1968).

De modo a explicitar a riqueza cinematográfica do contexto histórico em que estavam inseridos os realizadores de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, nos arquivos do Centro Cultural Vergueiro, e décadas mais tarde, em entrevista a Evaldo Mocarzel, Gervitz mencionou sobre as pesquisas e debates aos quais Sérgio e ele tiveram contato no período de realização do filme.

O cineasta destacou o acesso a filmes de *Jean Rouch* e *Edgard Morin*, da escola francesa do *Cinema Vérité*, à aproximações ao cinema revolucionário do *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) de Santiago Alvarez e, também, à trajetória de

Fernando Birri, do cinema argentino de influência neorrealista¹⁴⁰ e da Escola Documental de Santa Fé (LIMA, 2006: 164-5), além do cinema de Fernando Solanas, em *La Hora de Los Hornos* (1968) e do trabalho de Chris Marker (op. cit., 2010: 37). Todos eles artistas inseridos nos contextos dos festivais, mostras e encontros internacionais mencionados anteriormente.

Mas os movimentos e caminhos percorridos pelo campo da produção cinematográfica entre os anos 1950 e 1960, chegavam ao final dos anos 1970 desbotados. Dentre os possíveis fatores, estão as crises que as esquerdas latino-americanas vinham acumulando desde os golpes militares em seus respectivos países. No Brasil, do momento de autocrítica e revisão, as esquerdas advindas da tradição do pensamento intelectual da primeira metade do século promoveram um deslocamento no “como” essa relação de “ida ao povo” devia ser realizada.

Enquanto a resistência política naqueles anos 1970 migrou para o bairro popular e para as fábricas, concomitante a ela, ocorreu o deslocamento de uma visão da classe artística sobre a ideia da “ida ao operário” e aos movimentos grevistas. Uma nova geração e, também uma antiga geração em processo de autoavaliação, encontrou no “novo” sindicalismo “autêntico”, nada menos do que a resposta às inquietações sobre o futuro da luta de classes e da emancipação popular rumo ao socialismo no país que, por tantas décadas foram manifestadas em suas produções.

A “ida ao povo” presente como problemática desde os filmes do Cinema Novo nacional tiveram suas estratégias transmutadas a partir das novas experimentações estéticas e políticas incorporadas pelos cineastas por meio do registro das greves paulistas; estratégias de aproximação e modos de representação sintomáticos a um ambiente cultural que perpassava pelas mesmas revisões advindas do campo da resistência política.

Entre história e cinema, o crítico Jean-Claude Bernardet¹⁴¹, conforme apresentado, no ensaio “Transparência ou Intervenção” (1986) tratou a relação do intelectual-cineasta no

¹⁴⁰ Em depoimento a biógrafa Maria do Rosário, João Batista de Andrade explica seu envolvimento com o cinema engajado latinoamericano: “A proposta de Birri, que conhecemos antes do Cinema Verité, do Jean Rouch, requeria depoimentos diretos e um mergulho poético na vida desses personagens, trazendo deles toda a beleza interior de suas vidas em contraste com a paisagem miserável de sua realidade social. Era uma proposta política para o cinema, e uma proposta latinoamericana. Como não se envolver com ela?” (Apud CAETANO; 2004: 55-6). Todavia, destaca Fernão Ramos, o cinema de Birri tinha como recorte ideológico o neorrealismo italiano e não havia contato mais denso com a produção do direto (RAMOS, 2013: 380-1).

¹⁴¹ Em ensaio décadas mais tarde, Jean-Claude ainda versaria sobre o tema, alegando que o formato dos documentários com o recurso da voz *off* e entrevista continuavam da mesma maneira há quase 40 anos. Para o crítico de cinema, uma forma de superar essa crise era colocar o entrevistado entrevistando o cineasta e trazendo-o para dentro do filme, quebrando assim a relação fetichista que há entre ambos (BERNARDET, 2005: 289-290), sugestão essa que de alguma forma Raulino, por exemplo, havia explorado em *Jardim Nova Bahia* (1971). O fato de o ensaio de Bernardet ser datado quase quarenta anos após a produção de Gerviz e Segall, demonstra que a crítica por montagens menos discursivas era um debate de alcance de duração maior no ambiente da produção audiovisual no país, posto que esse mesmo tema seria emergente naquela década de produção de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Diversos filmes pretenderão trazer respostas e dialogar com essa

cinema brasileiro dos anos 1970 como parte de um “quadro de revisão mais amplo”. Para o autor, o “olhar sociológico” de vanguarda, do artista dos anos 1960, sobre a inadequação do comportamento popular para solucionar seus próprios problemas sociais, foi deslocado para a defesa do intelectual-artista orgânico à serviço do popular que, “longe de querer ensinar se elimina diante do comportamento popular que seu filme apresenta, e se algo há de ser ensinado, é ele cineasta que quer ser ensinado pelo povo” (FILME CULTURA, 2010: 54).

Consideramos que o termo “olhar sociológico” proposto por Bernardet sobre os filmes dos anos 1960 delimitaram em demasia uma interpretação sobre aquelas produções, contudo, essa tese defendeu que houve uma “batalha” pelas formas de representação sobre “o outro”, na década de 1970, a que se referiu Bernardet. O debate sobre “o outro” é datado de longa duração.

O tema da “organicidade” entre artista e “povo” está posto em uma chave de leitura que transbordava o contexto nacional. Diz-se que sua “gênese” localizou-se no cinema militante europeu, fortemente marcado pelo maio de 1968 francês. Encontramos vestígios desse pressuposto, no entanto, em produções do documentarismo inglês desde os anos 1930, a refletir sobre o papel e a postura dos cineastas frente às classes populares.

Verificamos, destarte, que tal “hábito” esteve presente no ambiente cinematográfico com uma duração, praticamente, tão longa quanto a do próprio universo do documentário. De todo modo, essa característica do princípio ético de filmar o “sujeito social” ganhou corpo e deixou de ser mera nota de rodapé no debate cinematográfico, como talvez tenha sido até aqueles anos 1960, e se tornou reflexão basilar no campo do cinema documental político a partir da segunda metade do século XX.

Mas, como apresentado na introdução da tese, o debate sobre “transparência ou intervenção” no documentário nacional e a discussão do cinema militante sobre uma “organicidade” nos filmes perpassou inquietações que vieram do campo político e não, somente, do artístico.

A influência de Gramsci e os conceitos de “intelectual nacional-popular” e “intelectual orgânico” estavam em voga na temporalidade revisionista daquelas esquerdas nacionais, fossem elas artísticas ou não. Marcelo Ridenti aborda sobre a questão do “engajamento orgânico” de grupos artísticos com as causas de oposição ao regime e dos movimentos sociais

demanda, muitos deles de modo inovador e original, consideramos que a crítica de Bernardet não ressoa estruturalmente sobre diversas destas produções.

a formular teorias e realizar produções a partir desta perspectiva, tanto no teatro, quanto no cinema do período (2005: 335).

Igualmente, “como filmar o outro” se tornou um ponto de partida estrutural no debate e na abordagem do cinema com enfoque em construir “fotogramas” operários. Preocupações como, qual era a melhor forma de se aproximar daquela realidade sindical e operária, como um documento fílmico era elaborado para servir ao despertar ou a fortalecer a consciência crítica daqueles trabalhadores, “sem sociólogos” ou empoderado pela “voz do saber” vanguardista, eram questões que estavam entre as apostas daquelas produções.

O campo de reformulações das esquerdas, tanto artística, quanto política, era pautado pelas leituras e advertências Gramscianas, desta “nova” esquerda embrionária. Mesmo sendo pano de fundo, filmes como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* tentaram trazer respostas para tal debate, que ainda que estético, era sobretudo político.

Um filme militante que fosse mais fluido, constituído sob bases orgânicas e colaborativas, em que a autoria era menos importante, pois valorizava os sujeitos e grupos sociais a partir de seu próprio referencial, se tornaram princípios a ressoar com os valores da arte engajada expressas a partir daquela década. Um modo bastante distinto da visão construída entre os anos 1950 e 1960 com os CPCs e Manifestos Latino-americanos tratados anteriormente.

O tema da organicidade foi muito debatido no grupo de estudos de Gervitz e Segall com os cineastas Renato Tapajós, Inês Villares, Olga Futema. Gervitz disse que entre estes debates havia a leitura de que no “Cinema Novo, a classe média era o agente, o povo era figuração, até em *Terra em Transe* (1967) o povo é burro [...] a visão é da vanguarda, não orgânica¹⁴², vem de fora. Não compartilhávamos dessa visão” (MOCARZEL. 2010: 49-50).

Muitos artistas tentaram, então, traduzir essa “nova” perspectiva em suas produções, alguns conseguiriam mais do que outros. O tema foi manifestado “até no cinema ficcional”, em filmes como *Amuleto de Ogum* (1974)¹⁴³, de Nelson Pereira dos Santos, ou, ainda em *Ladrões de Cinema* (1977)¹⁴⁴, de Fernando Coni Campos. Obras que “reviam a arrogância

¹⁴² A ideia de um cinema orgânico aparecerá em diferentes momentos em textos e comentários do diretor. Gervitz, quase vinte anos após a produção de *Braços* (1978), considerará, por exemplo, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, como “o mais orgânico registro histórico das lutas operárias do ABC” (MOCARZEL., 2010: 98-9).

¹⁴³ Dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Amuleto de Ogum* (1974) é um filme sobre um violeiro cego que conta (canta) a história de um menino cujo pai e irmão foram assassinados e que, a pedido da mãe, vai a um terreiro de umbanda para “fechar o corpo” (proteger-se pelos espíritos). Crescido, envolve-se com o crime e a contravenção na Baixada Fluminense, até que se envolve com amante do bicheiro e é jurado de morte — mas conta com a proteção do amuleto de Ogum.

¹⁴⁴ Dirigido por Fernando Coni Campos, o filme registra um roubo durante o carnaval, no Rio de Janeiro. Uma equipe de cineastas norte-americanos terá seu material de filmagem furtado pelo bloco de índios os quais

vanguardista presente no Cinema Novo (grifo nosso), em que com raríssimas exceções, o elemento transformador vinha de fora” (GERVITZ *apud* MOCARZEL, 2010: 49-50). No caso, para Gervitz, dois filmes, cada qual a sua maneira, serviram como referência frente à problemática sobre como filmar “o outro”, no momento da realização de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*.

Fernando Coni que se tornou um cineasta marginal, relativamente esquecido pela crítica, com a realização de *Ladrões de Cinema* (1977), produziu um exemplo concreto de como abordar de modo estrutural o que o cinema orgânico pretendeu na teoria. Toda a produção do filme foi realizada com atores protagonistas negros, com os próprios moradores do morro do Pavãozinho, onde se passou a história. Os atores contribuíram inclusive com a construção do roteiro do filme. *Ladrões de Cinema* foi um filme antropológico, realizado pelos próprios grupos a serem filmados, ou seja, quando eles filmam para mostrar para “nós”, “os de fora”. Um cinema autoetnográfico, complementa, condicionado pela visão de “eu falo – nós falamos - de nós para você” (NICHOLS, 2010: 45).

Gervitz ao falar sobre o filme de Coni reforçou questão da problemática da “voz do saber” dizendo que

na época começava a ser questionada [...] a postura vanguardista ainda muito presente na esquerda; a ideia de que somente alguém de fora [...] poderia trazer a consciência para o povo [...] e lhe mostrar o caminho da revolução. Fortalecia-se outra visão, quem sabe fruto dos fracassos ocorridos ao longo do século XX, que relativizava o saber revolucionário, valorizando o conhecimento e o saber embutidos na cultura popular (MOCARZEL, 2010: 49).

Relatamos, na introdução da tese, que Renato Tapajós foi parte do grupo de estudos sobre cinema que transitava entre a ECA e o Museu Lasar Segall, o qual Gervitz e Segall participavam nos anos 1970. Preocupação similar sobre o tema foi expressada por Tapajós, que fez parte do PCB no final dos anos 1960.

Em autocrítica sobre a militância durante a guerrilha armada¹⁴⁵, após ser encarcerado, entre 1969 e 1974, Tapajós avaliou como fruto de um processo de reflexão “resultante de discussões coletivas na prisão” que “a redenção para a esquerda naquele momento era ligar-se às massas, voltar para o movimento operário” (*apud* RIDENTI, 2000: 341).

documentavam. Os ladrões, favelados do morro do Pavãozinho, resolvem eles mesmos fazer um filme tendo por tema à Inconfidência Mineira. Toda a população do morro adere à idéia com o mesmo espírito e a alegria da preparação de uma escola de samba, com exceção de Silvério, que preferia vender o equipamento e dividir o dinheiro.

¹⁴⁵ Parte das experiências de militância na Ala Vermelha seriam transformadas no romance *Em Câmara Lenta* (1977) produzido durante o confinamento do autor no presídio paulistano do Carandiru.

De modo que, o cineasta foi um dos mais importantes intelectuais a registrar as greves ocorridas no ABC. Entre o final dos anos 1970 a início dos anos 1980 realizou cinco filmes em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista¹⁴⁶.

João Batista de Andrade¹⁴⁷ foi outro exemplo de como a questão do ‘orgânico *versus* vanguardismo’ ressoou de modo distinto em cada realização e para cada realizador. O cineasta, que havia militado durante a faculdade no PCB, também durante a década de 1960, associava o cinema militante a algo pejorativo.

Batista preferia esquivar-se da nomenclatura e chamava o estilo de seus filmes de “cinema de intervenção”, termo cunhado por Bernardet para tratar sobre as suas obras. Em depoimento à Inimá Simões e Eliana Queiroz, Batista deixou claro que acreditava na “voz do saber” do cineasta dentro dos filmes, porque ela trazia uma visão “do todo” que não estava ao alcance do movimento grevista:

JB: O universitário usufrui da transmissão do conhecimento científico e cultural em nome da sociedade como um todo e não em nome dele. Então [...] ele tem que usar esse conhecimento para ajudar a transformar. Ele tem um papel muito grande [...] ele manipula sim (os filmes, comentário nosso) [...] Se for o caso, ele tem de ir para uma assembleia de operário e dizer: “olha vocês estão fazendo uma greve errada, ou uma luta errada” (grifo nosso). [...] qualquer consciência a respeito de um processo revolucionário geralmente vem de foi, não vem do próprio processo [...].

EQ: Você incluiria aí o movimento do ABC, por exemplo?

JB: Claro. O movimento do ABC nunca teve consciência do papel revolucionário dele (grifo nosso). Eu filmei isso e coloquei no meu filme *Greve!* (1979), por exemplo, coisas que a direção sindical não ‘colocou nunca, então eu tinha aquilo para filmar (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2542, lauda 05).

Mapeamos brevemente como o debate reverberou em outros cineastas do período. Em depoimento, Cláudio Kahns que foi corealizador com Adrian Cooper de *Chapeleiros* (1983), disse que sempre achou o cinema militante “a melhor coisa e que nada mais era bom”, contudo, quando conheceu o trabalho de Chris Marker e pode vê-lo “colocar a versão pessoal dele na história”, percebeu a potência de “misturar documentário e ficção”, algo que pretendia fazer em seu próximo filme (O Caso Alfa).

¹⁴⁶ Ver filmografia do cineasta no desenho de ‘mapa mental’, item a seguir.

¹⁴⁷ João Batista de Andrade veio para São Paulo no fim dos anos 1950, cursou engenharia na escola politécnica da USP e foi militante no PCB durante os anos 1960. O artista descobriu o cinema na época da faculdade quando já militava no PCB e era diretor da UEE-SP (União Estadual de Estudantes) (BATISTA apud CAETANO, 2004: 13). Durante a universidade, em 1963, João Batista e Renato Tapajós formariam juntos o grupo Quatro de cinema, também se envolveriam posteriormente neste projeto Vladimir Herzog e Maurice Capovilla (PAZZANESE, 2010: 66). Nos anos setenta Batista iniciava a carreira de documentarista na televisão brasileira e esta experiência com o jornalismo televisivo viria a contribuir em definitivo para delinear a estética e forma de intervenção propostas em suas películas: “um cinema marcado por certa urgência, pela atração por conflitos sociais, pelo desejo de revelar a opressão e as injustiças e pela persistência da dificuldade de resolver os desafios dessas revelações” (apud CAETANO; 2004: 14).

O diretor achava, ainda, que Joris Ivens e Marker eram as únicas referências no cinema europeu para o país, o resto era muito distante “da nossa realidade” (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2552, laudas 12-3). Ao trazer o tema da importância do “ponto de vista” do artista nos filmes, Kahns mencionou, ainda, que havia uma “patrulha ideológica” à época a assumir a função de repreender os artistas que se mantivessem no espectro vanguardista.

O tema da organicidade tomava um protagonismo na década de 1970 que a ideia de falar “em nome de” viraria tabu, “algo burguês”, como se essas produções estivessem desencarnadas das ideias de quem as concebeu. Nas palavras do cineasta:

o filme ideal para mim seria – pode até parecer burguês para alguns – um filme onde eu me coloque também. Isto não quer dizer aparecer na tela, ficar falando. Mas onde haja mais sinceridade. Porque o filme militante em geral, ele oculta a coisa, passa por cima de outras, ele conduz, ele é fechado de verdade (grifo nosso). Nem sempre, mas muitas vezes, ele tem uma orientação, tem um peixe que ele quer vender. Eu sei que não existe filme a-ideológico, é verdade. Não é isso. (grifos nossos) (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2552, laudas 13-4).

Kahns acreditava em um tipo de “filme aberto” e citou *Pai Patrão* (1977) dos irmãos Taviani¹⁴⁸, defendendo ter sido uma produção que se realizou “plenamente enquanto ser estético”, uma vez que era “político à medida em que ele leva uma discussão política, uma reflexão política, ele te envolve [...] meu ideal cinematográfico (é fazer) filmes muito bonitos, bem acabados, e que sejam até militantes, mas não no sentido tradicional” (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2552, lauda 15).

O debate sobre a questão da vanguarda e “aburguesamento” do cinema extrapolava, inclusive, o contexto engajado e militante. Wilson Barros, um dos integrantes do chamado “Novo Cinema Paulista”¹⁴⁹, grupo ligado mais à produção do que a correntes estéticas ou ideológicas”, o qual Roberto e Sérgio também faziam parte, disse que o Cinema Novo deixava como lição a percepção de que aquelas obras encerravam “um ciclo em si mesmas”, no qual filmes revolucionários não encontravam seu público: “operários, migrantes, não

¹⁴⁸ “O filme se baseia na história verídica do professor de lingüística, Gavino Ledda, que também participa do filme. Assim, através da técnica audiovisual do cinema, o professor pode contar de outra maneira sua história e ao mesmo tempo dela fazer parte. O cinema se torna assim o terreno do possível, a imagem em potência para transmitir a experiência. Será que ele consegue passar essa experiência em imagens? Ou, em palavras? Estas são as questões principais do filme: o devir da imagem cinematográfica, o cinema como a mídia provida da modernidade, mas capaz de contar uma história, de transmitir a experiência, dentro do campo do ter experiência, como descreve Giorgio Agamben” (MOURA, 2013). Disponível em <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/294/290>

¹⁴⁹ ALBUQUERQUE, Lina. “Um tal de jovem cinema paulista”. *Jornal do Brasil*, 2/10/87, caderno B, pg. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=Captcha&PagFis=148589>

viram os filmes que os representavam”, a “lucidez”, em 1987, “encaminhava a luta para um trabalho de base”¹⁵⁰.

Compreendemos, então, que a produção dessas obras audiovisuais sobre as greves paulistas fizeram parte de um espectro complexo e múltiplo de diálogos estilísticos e ideológicos, compostos por artistas engajados ou não, que produziram documentos fílmicos e textuais sobre os seguintes discursos: (i) a temática sindical, (ii) a busca pelo nacional popular, (iii) a própria ideia do que seria adequado ao narrar o “popular”, (iv) as melhores estratégias de como a arte estava à serviço de uma comunicação “com” e “sobre” os movimentos populares. Narrativas estas, ora convergentes, ora divergentes, que se deslocaram entre os anos sessenta e setenta conduzidos pela forma como o “político” foi visto e significado por estas esquerdas nacionais do período.

A partir desse debate e aproximações sobre as greves operárias no campo do cinema decidimos organizar uma cartografia visual que pretendeu demonstrar dois aspectos específicos sobre a relação entre os cineastas e suas produções, divididas em duas categorias: uma afetiva e outra temático-solidária. Ao mapearmos a conexão de trabalho entre produtores, pesquisadores, sonoplastas, cineastas, fotógrafos, durante os anos de 1977 a 1982, criamos uma conexão sobre as produções destes realizadores e suas obras em formato de mapa mental¹⁵¹ conforme os quadros abaixo (imagens 171 e 172).

¹⁵⁰ Diria Wilson Barros que todos haviam passado “por uma experiência de luta política na APACI (Associação Paulista de Cineastas), e mais do que trabalho criativo, discutimos formas de produção”. O cineasta diz que o que havia de comum entre estes cineastas paulistas, entre eles Roberto Gervitz, Sérgio Segal, Wilson Barros, Chico Botelho, André Klotzel e Augusto Sevá, seria acima de tudo “um retorno à busca autoral, conciliando-a, porém, com um produto popular” (Jornal do Brasil, 1987: 2).

¹⁵¹ Mapa Mental (*Mind Map*) é o nome dado para um tipo de diagrama, voltado para a gestão de informações, de conhecimento e de capital intelectual. Os mapas mentais procuram representar, o relacionamento conceitual existente entre informações que normalmente estão fragmentadas, difusas e pulverizadas. Trata-se de uma ferramenta para ilustrar ideias e conceitos, dar-lhes forma e contexto, traçar os relacionamentos de causa, efeito, simetria e/ou similaridade que existem entre elas.

“Mapa Afetivo”, uma breve cartografia do cinema engajado sobre as greves paulistas:

Figure 172: Mapa Afetivo - Filmes Operários.

Chamamos de mapa ‘afetivo’, o que aquela época teria, provavelmente, o termo semântico ‘solidário’¹⁵² uma vez que estes cineastas circularam, não apenas compartilhando ideias e imagens sobre aquelas greves e mobilizações populares, mas também, disponibilizaram seu talento, conhecimento e mão-de-obra, muitas vezes de forma gratuita, para que as produções uns dos outros viessem a existir. Para nós esse tipo de colaboração está para além de uma “solidariedade militante”, uma vez que sugeriu certa disponibilidade individual, que ocorreu entre alguns artistas e outros não.

Leon Hirszman e Segall/Gervitz, por exemplo, nunca produziram nada em conjunto. Pelo contrário, um parêntese sobre *Eles Não Usam Black-Tie* (1980), o filme foi lido pela Oposição Sindical Metalúrgica e pelos cineastas Gervitz e Segall como uma crítica direta àquela organização e ao filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Gervitz, comentou, em depoimento para esta tese, que *Black-Tie* (1980) era um diálogo crítico direto com *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* e com proposta da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo.

Ângela Batistoni, ex-militante da Oposição Sindical Metalúrgica falou, também, sobre *Black Tie* (1981):

as posições de hostilidade, manipulação e mistificação da greve metalúrgica de 1979 se estenderam a outros meios de expressão e representação política e cultural: foi ao cinema... Trata-se do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) de Leon Hirszman, com roteiro e adaptação da peça do mesmo título

¹⁵² De acordo com entrevista de Gervitz à pesquisadora, realizada em novembro de 2017.

de Gianfrancesco Guarnieri de 1958. Adaptado por ambos em 1979 e 1980, o filme focaliza a ação numa greve real e derrotada - a dos metalúrgicos de São Paulo de 1979, sem nenhuma perspectiva de representar a esperança e mobilização do movimento operário daqueles anos; constitui-se numa atualização da peça, mistificando e manipulando o próprio acontecimento da greve e tudo que ela representou (grifos nossos) (BATISTONI, 2001: 301).

Mauricio Segall foi outro artista a mencionar *Black-Tie* (1980), ao dizer em depoimento à ex-militante que:

o filme " 'atualizou' [a peça] com a pretensão indiscutível de dar uma 'aula' política e moral a certos setores do movimento operário. Acaba assim, propagandeando, justificando e defendendo 'subliminarmente' a linha política das forças conciliatórias aliadas aos pelegos que se aglutinavam na Unidade Sindical. Sobretudo no fortalecimento da estrutura sindical que aí está". O filme assume a interpretação da greve como consequência da ação golpista dos "porra-loucas" da Oposição Sindical, especialmente representada no personagem do líder Santini, o Italiano; situa ainda os fura-greves, identificados como delatores e representados por Tião, e os "bons", retratados por Octávio e Bráulio, os "homens de ferro", "os heróis positivos" a repetirem que é preciso antes "organizar a massa", no entanto, sem esboçar nenhum caminho efetivo para o conflito grevista. E, falando dos metalúrgicos de São Paulo, esquece do pelego-mor que dominava o sindicato desde 1965, como esquece também do principal sujeito – os metalúrgicos e suas lideranças representativas. O filme comete um grave deslize ao adotar uma versão próxima da oficial (um tiro de alerta, para o alto!) do assassinato de Santo Dias e, apresenta uma revoltante cooptação de sua morte. "Este líder da oposição sindical [...] adversário dos Octávios e dos Bráulios na vida real, na fita passa a ser Bráulio. Isto chama-se "vale tudo" (grifos nossos) (*apud* BATISTONI, op. cit.: 301-2).

Por isso, a defesa de que houve, em alguns casos, uma relação que partiu de uma conexão afetiva entre alguns realizadores cineastas que chegaram a ceder tempo, recursos e capacidades uns aos outros para a concretude de suas obras filmográficas e, em outros casos, não.

À segunda categoria de produção, intitulada de conexão “solidária”, produzimos um mapa dos “Olhares Operários”, sobre às greves paulistas (imagem 172). Neste aspecto, selecionamos obras pautadas por uma “solidariedade” frente à temática e ao acontecimento das greves, ou seja, sobre o quanto a agenda das greves paulistas adquiriu um lugar de relevância para aqueles cineastas de esquerda, no final dos anos 1970. Selecionamos aqui filmes realizados, entre 1976 e 1983, nas laterais inserimos os nomes dos diretores, codiretores e, em alguns casos, de fotógrafos, direção de som etc.

Mapa Solidário sobre a Temática Operária, produções entre 1976 a 1983:

Figure 173: Mapa Solidário - Temática Operária.

Ao primeiro filme, ao lado esquerdo do “Mapa Solidário”, intitulado *Os Libertários* (1976), de Lauro Escorel (corealização de Adrian Cooper) demos o título de ‘gênese’ dessa categoria, por acharmos que ele teve o peso de servir, de algum modo, como um filme-base em nome de uma ‘longa duração’ sobre o imaginário do movimento operário brasileiro para este campo, assim como, *Os Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper (corealização de Cláudio Kahns) também adquiriu este papel.

Similar à *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, os filmes de Escorel e Cooper também partiram de um diálogo com o meio acadêmico, uma vez que, *Libertários* (1976) e *Chapeleiros* (1976) foram desdobramentos de um projeto da Universidade de Campinas (UNICAMP), organizados por Paulo Sérgio e Eduardo Escorel, para estudar a história do movimento operário no Brasil do início do século (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2544, lauda 11).

O projeto recebeu recursos de um convênio entre o Ministério da Indústria e Comércio (MIC) e a UNICAMP¹⁵³. De acordo com Escorel, ambos sabiam

que o filme continha algumas inverdades históricas. Uma das defesas do filme é que ele tenta equilibrar, contar uma história que durante muito tempo foi esquecida, ou conscientemente escondida. Então, me parecia uma injustiça que os anarquistas não tivessem o seu lugar na história do movimento operário brasileiro (op. cit., 1981: TR 2544, lauda 11).

Lauro Escorel e Adrian Cooper¹⁵⁴ vinham de experiências cinematográficas na América Latina (em especial no Chile, de Salvador Allende). No Brasil, queriam fazer cinema social e militante. Cooper disse que Lauro e ele queriam “fazer um filme que também fosse coerente com toda a nossa experiência no Chile e no Peru” (CAETANO, 2014).

Os Libertários (1976) teve um valor importante para a tese pois, como apresentamos no *Primeiro Ato*, na *Cena Três*, sobre os bairros populares, muitas vezes o filme de Escorel e *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* foram exibidos em conjunto, como se fossem a continuação da trajetória um do outro. Como entendeu Maria do Rosário Caetano, *Os Libertários* (1976) que foi “o mais importante dos filmes do cineasta Lauro Escorel, transformou-se, na segunda metade dos anos de 1970, num blockbuster dos cineclubes, sindicatos, associações de moradores e CEBs” (op. cit., 2014).

Cena Dois: realismo e reflexividade em uma passagem encenada

A *Cena Dois* dedicou-se à passagem ficcional encenada (sequência 20) dos ‘braços cruzados e das máquinas paradas’. Título do filme, a sequência foi vista pelos realizadores como seu momento “ápice”.

Gervitz disse que a passagem pretendeu “ficcionalizar uma parada de máquinas em tons eisensteinianos” (*apud* MOCARZEL, 2010: 64). A análise desta Cena trouxe à luz reflexões sobre a linguagem cinematográfica que a deslocaram dessa ideia de montagem

¹⁵³ Tanto *Libertários* quanto *Chapeleiros* foram produzidos pelo Arquivo Edgard Leuenroth, do Centro de Pesquisa e Documentação Social, da Unicamp. Mas a instituição não apareceu nos créditos das versões originais dos filmes. Deu, sem alarde, apoio total ao projeto, mas preferiu não chamar atenção, pois es-távamos, ainda, sob governo ditatorial. No DVD, os créditos legítimos são res-gatados e a Unicamp e seu Arquivo Ed-gard Leuenroth, reconhecidos como ori-gem de tudo (CAETANO, 2014). Trechos extraídos do artigo ao *Jornal Brasil de Fato*, *Libertários e Chapeleiros*, de Maria do Rosário Caetano. Dezembro de 2014. Disponível em <https://radioagencianp.com.br/node/30739>

¹⁵⁴ O artista acreditava que, “a fidelidade histórica surge também da necessidade de justiça histórica [...] o filme pode ser visto como um ensaio acadêmico” que oficialmente “nunca foi exibido oficialmente no sindicato dos metalúrgicos, mas em clubes de bairro de mães” e outros espaços dos bairros das periferias, “onde também haviam muitos metalúrgicos assintindo” (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2545, laudas 1-6).

eisensteiniana e apresentou como tal experiência estética dialogou com princípios de montagem da tradição clássica do cinema realista, ao mesmo tempo em que flertou com uma certa “reflexividade”.

Pequena fábrica. Interno. Parada das máquinas.

Figure 174: Operários “reais” filmados.

Figure 175: Operários com “A” em fita crepe.

Figure 176: Close operário olhando relógio.

Figure 177 entre olhares

Figure 179: Close outro operário olhando relógio.

Figure 180: 10 minutos para às 9 horas.

Figure 181: Close outro operário olhando relógio.

Figure 182: 5 minutos para às 9 horas.

Figure 183: Close parte da máquina.

Figure 184: Outro operário a olhar as horas

Figure 185: Close operário olhando câmera.

Figure 186: “Operário” de terno alinhado, sem camisa.

Figure 187: Homem de terno olhando os operários.

Figure 188: Operário olhando relógio.

Figure 189: 2 minutos para às 9 horas

Figure 190: Operário olhando relógio.

Figure 191: Às 9 horas, as máquinas param

Figure 192: parada das máquinas.

Figure 193: Operários parando as máquinas.

Figure 194: Operários parando as máquinas.

Figure 195: Máquina parada.

Figure 196: Fábrica em silêncio, barulho das máquinas se encerra.

Figure 197: Gerente de jaleco branco com braços cruzados para trás.

Figure 198: Braços cruzados.

Figure 199: Close operário.

Figure 200: Operários parados.

Figure 201 operários de "braços cruzados" enfrentam o gerente

Figure 203: gerente se retira, em silêncio

Os braços cruzam, as máquinas param

Considerada pelos realizadores de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* como momento ápice do filme, a sequência (seq. 20) de parada das máquinas foi o momento dedicado a promover um diálogo entre o documentário e a ficção. Através da performance de atores profissionais de dois grupos de teatro (Núcleo e Marerê), a cena se passou em uma pequena fábrica na cidade de São Paulo que, de acordo com Sérgio, foi “emprestada” para as filmagens em um final de semana (ARQUIVO CCV, 1981: TR2547, Lauda 46).

A sequência foi movida por uma orquestração a encadear as imagens em uma dinâmica dramática. Quadro-a-quadro foram intercalados para aumentar a expectativa de interrupção das máquinas, guiadas pelo relógio que cronometrava a passagem do tempo até sugerir a parada total da fábrica.

O encadeamento de imagens, entre a repetição da máquina, o relógio que cronometrava o tempo, a tensão do momento da parada e o dinamismo dos segundos

espaçados entre ações, compassados como um metrônomo, apresentava em plano/contraplano os olhares dos operários e o acordo velado de interromper a produção às nove horas. Momento que se concluiu através dos braços cruzados dos operários em um arranjo teleológico que promoveu uma heroicização do popular¹⁵⁵.

Como dito, para Gervitz e Segall, a sequência foi inspirada na montagem em “tons eisensteinianos”. Mesmo que os cineastas tenham reforçado estarem muito mais preocupados com o projeto político do filme do que com sua inovação do ponto de vista de linguagem (op. cit. 2010: 64), acabamos por seguir pistas sobre a linguagem utilizada na Cena e desconstruímos essa visão pautada na linguagem do cinema russo.

De acordo com Ismail Xavier, Eisenstein acreditava que “o ‘cinema antigo’ captava uma ação a partir de um múltiplo ponto de vista e o ‘novo cinema’ montava-se um ponto de vista a partir de múltiplas ações” (2005: 132). Observando a seleção e montagem quadro-a-quadro da sequência 20 (imagens 173 a 202) não conseguimos validar a tentativa de um ‘novo cinema’ que se refere Eisenstein. Pelo contrário, observamos um fluxo de imagens que a partir de distintos pontos de vista (imagem 175, 176, 178, 179, 180...), levaram quadro-a-quadro o olhar do espectador rumo a uma aproximação dramática em direção a uma única ação: interromper à produção da fábrica (imagem 191, 192, 193, 200).

Da tensão marcada entre o tic-tac do relógio (imagens 179, 181, 188 e 190) a máquina que pulsava no tempo cronológico e o entrecruzamento em *close-ups* dos olhares dos operários “criavam atmosferas” dramáticas (imagens 175, 176, 178, 183, 184 e 195), e construíram a ideia de suspense para o acontecimento.

Uma literalidade que revelou para nós o “que havia de melhor na linguagem cinematográfica da tradição de um cinema realista”, de decupagem clássica, provocadora de um “efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente)” (op. cit., 2005: 29).

O contrário da estética da vanguarda russa, tal estilo de montagem é fruto dos primórdios da tradição moderna do cinema burguês. Pensamos, então, que por mais que os realizadores de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* tenham se inspirado pela montagem eisensteiniana para a construção da cena, e reconhecemos tal tentativa na análise, encontramos uma leitura à linguagem realista griffthiana na passagem. Pois, o cinema de Griffith:

não conhece esse tipo de construção na montagem (o figurativo). Seus *close-ups* criam atmosferas, delineiam traços de caráter, alternam diálogos das

¹⁵⁵ A heroicização do popular será tema constante no período do cinema Cepecista (op. cit. 2014: 50-8).

personagens principais, e os *close-ups* do perseguidor e do perseguido aceleram o tempo da caçada. Mas Griffith permanece sempre no nível da representação e objetividade, e nunca tenta formar um significado ou uma imagem através da justaposição de planos (grifos nossos) (EISENSTEIN *apud* XAVIER: 2005, 130).

A justaposição de planos a que se refere o cinema eisensteiniano opera por uma lógica figurativa de montagem, pautada pela “inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma idéia [...] a sucessão de eventos não obedece a uma evolução dramática do tipo psicológico” (op. cit. 2005: 130). Eisenstein, por meio da justaposição, entendia a montagem como conflito, que no confronto entre os seus componentes provocava um “choque psicológico” nos espectadores (op. cit. 2005: 130).

A proposta é o oposto do que propôs a montagem da cena ficcional de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* que era denotativa, ou seja, funcionou a partir da ideia de ‘encadeamento’ dos quadros (imagem 175 dialoga com a 176 e assim por diante). *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* se encontra, por essa razão, no campo do cinema moderno.

Gilles Deleuze, em seu livro *L’Image mouvement*, elencou três formas principais de montagem inventadas por Griffith, que se tornaram base para a construção narrativa do cinema moderno norte-americano. A montagem era vista “como uma organização, um organismo e uma grande unidade orgânica.

O cineasta separa, numa relação binária, as partes significantes que formarão o conflito no processo de montagem” (*apud* TIBO, 2007: 41-5). No caso de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a composição binária se deu entre a contraposição dos operários e do capataz dos patrões (imagem 198, 200), ou entre, o relógio (imagens 188, 190) e a parada das máquinas (imagens 191, 192, 193). Tal binarismo é denominado por Deleuze de montagem ‘alternada paralela’.

A utilização da montagem por oposição (alternada paralela) para a representação das diferenças entre classes sociais vem da tradição dos primórdios cinema político, tanto em filmes como *L’hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres!* (1914), do Cinema do Povo até *A greve* (1925), de Eisenstein (BARCELOS, 2014: 161). Contudo, as semelhanças entre o cinema de vanguarda russo e o cinema moderno burguês se encerram, nesse caso, aqui.

O uso do primeiro plano em Griffith, provoca uma alternância das dimensões narrativas como elemento constituinte da montagem que levava ao “conjunto fílmico, certa subjetividade” de modo a extrair “efeitos dramáticos através do angulo da câmera, que focava o conjunto da cena e posteriormente filigranas físicas dos atores, como lágrimas, movimentos

das mãos ou sorrisos” (TIBO, 2007: 41-5). Esta estrutura de montagem foi vista na sequência 20 através das expressões de tensão e expectativa nos enquadramentos em *close* dos operários e do “capataz” dos patrões (imagens 175, 183, 187, 153).

No cinema russo eisensteiniano isso se dava de modo oposto, ou seja, a manipulação dos fatos

está em busca de uma unidade do pensamento, de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme [...] a síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento [...] longe de seguir um modelo de realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso (grifos nossos) (XAVIER, 2005: 131).

A sequência 20 intercalou *close-ups* dos ‘operários-atores’ com planos das máquinas, as mãos dos operários a desligá-las, o close no relógio que avançava até chegar às nove horas em ponto. A linguagem do filme não ultrapassou, portanto, o nível denotativo, oposto ao cinema eisensteiniano defendido por Gervitz e Segall, ou pela crítica à época a tratar sobre a passagem. Plano a plano construíram e reforçaram o mesmo raciocínio, não houve “esfera da significância”, houve o momento ápice, de “esfera da ação”, a relacionar-se com o horário específico em que a parada das máquinas foi orquestrada pelas ‘badaladas’ do relógio.

Por fim, como terceira inovação da montagem griffithiana, Deleuze tratou sobre a alternância de ações que convergem para um mesmo fim. Chamada de *montage concourant* ou montagem convergente, faz alternar momentos de duas ações que se encontram. Quanto mais tais ações convergem, mais se aproxima o seu encontro, mais rápida é a alternância das cenas (montagem acelerada) (*apud* TIBO, 2007: 45). Precisamente o que *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* realizou com o encadeamento de planos até a parada das máquinas.

Já Eisenstein partia da ideia de uma “montagem metafórica” (ou figurativa), vistas em obras como *A Greve* (1924) e *Outubro* (1927) e, por essa razão, contra um cinema que se utilizava da montagem clássica de narração, para executar “uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito no discurso de modo não linear e sem uma evolução dramática” burguesa (XAVIER, 2005: 130).

Com estas três formas distintas de montagem, Deleuze propõe que o cinema americano como um todo absorveu da obra de Griffith um modelo sólido e característico, baseado numa narrativa orgânica, representacional e conjuntiva, que se dirige a um fim, induzida pelas vias de um duelo convergente de ações (grifo nosso). ‘A montagem americana é orgânico-ativa’ (Deleuze, 1983, p. 49), isto é, ela é baseada em um sistema orgânico

no qual as partes menores são constitutivas e funcionais, e essas partículas são baseadas sobretudo na ação (*apud* TIBO, 2007: 41-5).

Não sugerimos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ao se inspirar em Eisenstein produziu um drama hollywoodiano, contudo, a dramaticidade orquestrada com a montagem da parada das máquinas (seq. 20) dialogou muito mais com o drama burguês do que com Eisenstein, mesmo que sua temática tenha sido militante e política, de vocação realista crítica.

Concomitante ao enquadramento e montagem que consideramos clássicos, outro aspecto nos remeteu à zona da reflexividade do filme. Entendemos essas situações como “pontos cegos” promovidos pelos realizadores, que acabaram por nos indicar ricas possibilidades que tentamos explorar na tese.

A reflexividade no cinema moderno é um assunto um tanto ontológico, uma vez que o debate acerca da representação à luz do realismo crítico, acompanha uma problemática pela busca de uma autenticidade, ou, por um caminho em estado puro da representação, “na tentativa de romper o mecanismo de identificação” ilusionista do cinema, “a fim de produzir um distanciamento crítico do espectador”, que não se encerra (op. cit. 2005: 62-5). Ao tratarmos sobre a representação estamos na esfera do diálogo entre obra e espectador, seja com o próprio realizador, com o campo da cinematografia crítica, ou, no campo da recepção do público espectador do filme.

O modo reflexivo traz a atenção do espectador ao processo da realização fílmica, ou seja, “enquanto a maioria dos documentários está preocupado em falar sobre o mundo histórico, o modo reflexivo endereça a questão em ‘como’ nós falamos sobre o mundo histórico” (tradução nossa) (NICHOLS, 1991: 56-7).

Uma segunda camada sobre o conceito de reflexividade foi tratado por Robert Stam, que entende a autorreflexividade como um mecanismo que provoca no realizador a intenção consciente de manter uma evidência no filme sobre a função da câmera, desmitificando parte dos artifícios envolvidos na realização cinematográfica (STAM, 1981: 1930). Stam cita a obra “O Autor como Produtor” (1934), de Walter Benjamin, o qual sugeria aos artistas uma “única questão, a questão de refletir, de pensar em sua posição no processo de produção” (*apud* STAM, 1981: 124). Ou seja, “os artistas autorreflexivos seriam os únicos” a deixar visíveis as manipulações da montagem (op. cit. 1981: 62) em seus filmes.

Ainda em termos conceituais, Nichols indaga: “como uma representação pode estar de acordo com aquilo que representa? Como a solidariedade às greves de um sindicato podem

ser representadas em um filme”, especialmente quando o cineasta não pode viajar para o local onde estas greves de fato aconteceram? (traduções nossas) (op. cit. 2010: 57).

Em outro exemplo, o autor questionar “como os laços emocionais entre filha e mãe podem ser representados se eles não estão prontamente disponíveis para documentação, tendo acontecido no passado, longe do sinal de qualquer câmera?” (tradução nossa) (op. cit. 2010: 57). As problemáticas apontadas por Nichols e Stam trouxeram perguntas para o modo de representação que encontramos na cena ficcional (seq. 20) de parada das máquinas.

Em depoimento a Mocarzel, Gervitz perguntou-se “como fazer um filme sobre uma greve que significou um momento fundamental de afirmação daquele operariado jovem e inexperiente sem mostrar o *clímax* daquela conquista? Como socializar aquele momento com aqueles que não o haviam experimentado?” (grifos nossos) (FILME-CULTURA, 1986: 375).

O filme não tinha como registrar o “momento exato” o qual uma comissão de fábrica decidiu interromper sua produção, não havia como capturar o instante determinante de uma parada das máquinas em uma fábrica “real”. Quase não era possível para qualquer cineasta, naquele final de anos 1970, ir além dos portões de uma fábrica. Sabemos que muitos dos documentários que registraram as greves e manifestações sindicais naquele momento histórico sequer entraram em uma¹⁵⁶. Tais questões nos levaram ao debate sobre reflexividade e autorreflexividade, uma vez que percebemos talvez encontrar outras camadas interpretativas para a sequência 20.

Nos indagamos, à princípio, se teria feito sentido avaliar todo o filme a partir de uma perspectiva reflexiva. Percebemos, no entanto, que a obra operou majoritariamente, enquanto estratégia de leitura documentarizante, pela lógica do dispositivo de evidência tratado por Odin e que a única sequência em que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* se deslocou da pretensão de ser um documento em nome da “verdade” ou leitura de mundo proposta pela Oposição Sindical Metalúrgica, a encomendar o filme, foi justamente nessa sequência ficcional.

Mobilizamos o conceito de reflexividade, então, a partir de duas questões: (i) uma intencionalidade autorreflexiva, ou seja, alguma menção consciente colocada na sequência sobre o processo de manipulação da montagem, e, (ii) se houve elementos de reflexividade no modo ‘como’ a realidade histórica foi delineada na sequência, ou seja, se no extrafilme (uma situação real de boicote e parada de máquinas) realizado na homodiegese tinha alguma

¹⁵⁶ Saber mais sobre essa discussão nos artigos *Portão de Fábrica*, de Jean-Claude Bernardet e *Portão de Fábrica II*, de Carlos Ornelles Berriel (FILME CULTURA, 1986: 407-11).

característica reflexiva. Sobre este último ponto, consideramos a relação entre representação e recepção do filme.

A cena inicial que mostrou os operários batendo o cartão (Figura 173) para começarem o dia na fábrica foram capturados, ainda, como registro documental:

conseguimos uma pequena fábrica e passamos o fim de semana fazendo a ficção. Filmamos a produção da fábrica mesmo, e misturamos depois. Fomos num dia comum de trabalho, e depois intercalamos com planos da ficção (SEGALL *apud* FILME-CULTURA, 1986: 375).

Mas, no quadro seguinte, quando os operários entraram no interior da fábrica (Figura 174) a tomada já fazia parte do enredo ficcional. Notamos isso, quando percebemos nos uniformes dos operários um “A” maiúsculo estampado em seus jalecos, colado com fita crepe grossa (Figura 174).

Pensávamos ter sido proposital fazer uma distinção entre operários “reais” e fictícios através daquele detalhe dos uniformes, como uma quebra na lógica interna do filme posta à prova pela alternância da cena, uma vez que, um olhar atento do espectador poderia ver o detalhe e reconhecer que a sequência era ficção. Contudo, soubemos que foi mais inexperiência de quem ficou responsável pela direção de arte, o motivo pelo qual os uniformes haviam sido tratados de tal maneira¹⁵⁷.

De todo modo, da precariedade do figurino operou-se uma “distração anti-ilusionista” na passagem, uma vez que não foi apenas o “A” em fita crepe que demarcou a sequência combinando elementos estranhos ao universo cotidiano do operário. Um dos “operários” apareceu, por exemplo, em plano americano¹⁵⁸ vestindo um terno alinhado sem camisa por baixo (figura 185), manuseando um instrumento de metal, que nos remeteu a alguma reflexividade, uma vez que o processo de composição da *mise-en-scène*, mesmo que sutilmente, deixava ser lido de modo desenquadrado da cultura operária.

Avaliamos que, caso a intenção fosse reproduzir o mundo extracampo tal e qual, as estratégias de leitura documentarizante teriam sido formuladas de outro modo. Gervitz disse que, Sérgio e ele, poderiam ter construído a sequência (20) a partir de recortes de fragmentos das “manchetes de jornal”, atitude que coadunava com uma estratégia mais próxima à ideia de “autenticação do documento” utilizada pela linguagem do cinema militante, por exemplo,

¹⁵⁷ De acordo com o depoimento de Gervitz à pesquisadora, em novembro de 2017.

¹⁵⁸ Enquadramento de câmera, inventado por David W.Griffit, captura um personagem ou um grupo de personagens do joelho para cima. É um recurso muito utilizado no cinema.

mas, para ambos, encenar uma parada das máquinas, cumpria uma função “forte na dramaticidade do filme” (FILME-CULTURA, 1986: 375)¹⁵⁹.

Mais um indício foi o fato de os diretores optarem pela atuação de atores “semiprofissionais” (dos dois grupos de teatro), ao invés de chamarem atores sociais para a construção da sequência. Essa atitude nos fez, novamente, aproximar do debate sobre o modo reflexivo de representação, uma vez que, um dos princípios “da ética do modo observacional”, era questionar a performance sobre subjetividades que não seriam próprias aos sujeitos que as interpretam.

Ao “contar com performances de atores para representar papéis e subjetividades que não são suas, que o documentário poderia ter sido capaz de transmitir se tivesse recrutado atores sociais (no caso, operários)”, notamos certa consciência dos realizadores sobre o papel que aquela encenação devia cumprir com a passagem (NICHOLS, 1991: 58).

Por fim, a indagação sobre ‘como’ uma situação concreta de boicote e parada de máquinas, que não podia ser capturada no mundo real, se realizou na sequência (20), nos encaminhou para o campo da recepção do filme.

De acordo com as fontes pesquisadas a sequência foi percebida como uma encenação ficcional por muitos espectadores. Mais de meio milhão de pessoas assistiram *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* em projeções por todo o país e a sequência da “parada das máquinas” concretamente mobilizou e conseguiu aproximar emocionalmente filme e público (ARQUIVO CCV, 1981: TP 117, 40).

Para o público formado de críticos, a sequência foi “facilmente identificada como ficção”, mas nas periferias, onde o filme circulou massivamente, “o público se envolveu. E embora às vezes eles rissem quando ‘às nove horas em ponto todo mundo parou as máquinas’ (pois isso não é real, as coisas não acontecem assim tão certinhas) eles se identificavam com a cena” (grifos nossos) (GERVITZ *apud* FILME-CULTURA, 1986: 375).

Analisamos que o fato de a homodiegese ter deixado pistas sobre seu caráter ficcional, especialmente configurando uma situação de parada das máquinas que claramente não compactuava com a realidade daqueles trabalhadores, mesmo considerados “inexperientes” e “jovens”, a linguagem da sequência abriu margem para uma leitura menos documental e foi capaz de operar dentro da ideia de autorreflexividade.

¹⁵⁹ Para o diretor, apesar de a cena ter “desenrolado bem”, havia uma questão problemática, “principalmente a partir do momento em que os operários começaram a encarar o capataz. Dai virou teatro universitário, CPC” (op. cit. 1986: 375).

Nichols, em referência aos formalistas russos, tratou sobre o efeito artístico de *ostranenie*¹⁶⁰ (estranhamento), como sendo a capacidade de despertar o interesse imanente do receptor por uma obra artística ao “fazer do estranho familiar e do familiar estranho” (NICHOLS, 1991: 61). Sabemos que o efeito de ‘estranhamento’ proposto tanto em Eisenstein, quanto no conceito de distanciamento do teatro Brechtiano (1991: 133) tem características de provocar um choque de realidade e quebra de empatia por parte do espectador frente aos personagens, avesso ao que se propôs a passagem ficcional de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Não estamos sugerindo que a sequência 20 promoveu tais efeitos. Mas, ao mesmo tempo, notamos que houve, a partir da consciência do “distanciamento” sobre o hábito dos espectadores-operários dos bairros populares perante os atores que os representavam durante a “parada das máquinas”, a construção de um elo de humor que ao provocar empatia e entusiasmo gerados pela sequência, não deixou de evidenciar seu caráter ficcional.

Trazendo a intenção dramática à cena, Gervitz conta como as projeções nas periferias “tiveram uma força incrível”.

Em algumas projeções, logo depois da greve, o pessoal aplaudia no meio do filme, nesta hora em que as máquinas param. Tinha um impacto muito grande o fato das máquinas pararem. Embora a sequência tenha problemas, acho que ela é eficaz, não está descolada do filme (grifos nossos) (GERVITZ *apud* FILME-CULTURA. 1986: 375).

Sabemos que os diretores compuseram a sequência ficcional (seq. 20) de modo a alimentar um imaginário do chamado à mobilização que pretendeu dialogar com um público “jovem”, “inexperiente” e distante da mobilização fabril, para inspirá-los. Mesmo que muitos daqueles operários e operárias das fábricas e os moradores dos bairros populares, que viviam a realidade do contexto das reivindicações sindicais naquela década, soubessem que a sequência não tentou traduzir tal e qual a sua prática de resistência política (GERVITZ *apud* FILME-CULTURA, 1986: 375).

A passagem ficcional (seq. 20) gerou debates, desde sobre o caráter moral do filme, alguns por considerarem a sequência pouco explícita com relação à sua ficcionalidade¹⁶¹, ou

¹⁶⁰ O estranhamento seria então o efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico (Chklovski, 1999: 44-5).

¹⁶¹ Gervitz em relato a Berriel diz que de Jean-Claude Bernardet e outros críticos haviam dito que essa cena estava “descolada do filme” (op. cit. 1981: TR2574, lauda 43). Não encontramos um trecho específico nas leiuras que fizemos sobre a cena ficcional que remetesse diretamente a este descolamento.

por considerarem acertado¹⁶² trazer à trama uma encenação que não teria como ser registrada não fosse pela subjetividade do filme, dada a conjuntura política daquele momento.

Gervitz respondeu às críticas dizendo que a legitimidade da sequência ficcional, em sua explícite “estava intacta”, uma vez que, haviam operários que percebiam a passagem como ficção e outros que não tinham esta percepção. O cineasta indagou, ainda, sobre o que era mais real, “estamos sempre reconstruindo a realidade segundo uma visão [...] é impossível realizar um filme que seja absolutamente verdadeiro” (CCV, 1981: TR2574, lauda 46).

Pensamento próximo promoveu a Revista Cine-Olho, da ECA-USP, sobre a sequência, em “A hora H da história da estorinha”, de Vinicius Dantas. O autor, entre outras questões, defendeu a passagem ficcional ao dizer que ela “aponta para tudo o que os filmes das greves escamoteiam”. Chamou, ainda, o cinema militante de muito “palavroso” e encerrou o artigo sugerindo que esse cinema deveria colocar “nu diante dos olhos e da consciência do espectador a própria manipulação técnica” que gerou sua ideologia, de modo a permitir “um primeiro impulso” para liberá-lo “das rédeas da representação burguesa” (Revista Cine-Olho, 1979, 8/9: 6-7).

Acreditamos que “a autorreflexividade dessa sequência esteve no fato de o filme fazer um contraponto irônico entre o imaginário dos personagens, formado pelo cinema e a realidade prosaica que o circundou” (STAM, 1981: 65), ou seja, através da fricção entre campo/extracampo, cotejando a validade dos mecanismos de luta e boicote cotidianos que permearam a rotina das fábricas paulistas do período através da interpretação encenada de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Interpretamos que a sequência 20 ao ser construída através da dramatização do mundo operário propondo uma subjetividade que não era sua, conduzida tanto pelos realizadores, quanto pelos atores profissionais chamados para compor a cena, os costumes, as dinâmicas dos operários e seus mecanismos de enfrentamento e resistência em uma fábrica, estressaram o dispositivo fílmico a ponto de questionar a própria ideia de representação (e de um apelo documental) sobre aquele acontecimento.

A sequência, ao dramatizar ‘um real’ encenado, revelou o quanto não o era. Um entremeio de “farsa-ensaiada” em um filme construído para ser um “documento-verdade”, chancelado por dispositivos de “autenticidade e crença na evidência” (ODIN, 2012: 26) que

¹⁶² Bernardet dirá que a passagem ficcional de *Braços Cruzados* estilisticamente rompe com a tensão dos filmes sobre as greves paulistas que não conseguem desvencilhar a relação dentro/foi da fábrica a qual aqueles cineastas estavam sujeitos com os registros das greves (op. cit. 1986: 409). Olga Futema dirá que o medo de parar as máquinas o qual o filme pretende desmistificar com a passagem ficcional “é representativo de um momento em que a disposição de parar – no real e não apenas no filme – sobrepassou a débil e quase inexistente organização dos operários (ibidem, 1986: 364).

promoveu a ficcionalização de si e questionou, mesmo que por alguns minutos, seu estatuto de “verdade”.

O cinema é uma arte com vocação pela busca do “realismo e do irrealismo, do verossímil e do improvável [...] em uma lógica dialética presente na articulação campo/extracampo, em uma disjunção conjuntiva de dois termos excluindo-se mutuamente, mas um não tendo efeito sem o outro” (COMOLLI, 2008: 93). Comolli conclui que “o cinema não gosta de paz, nem da indiferença [...] passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção, escapar das referências, perder os saberes – são tantos os meios para prolongar o jogo” (2008: 95).

A escolha do filme por transformar em ficção essa ação de parada das máquinas nos fizeram transitar pela problemática da representação proposta tanto em Bill Nichols, quanto em Robert Stam. Mobilizados pela referência, buscamos trazer elementos que revelassem uma moldura para demonstrar como o “jogo” entre dois universos foi capaz de organizar a representação de uma paralização operária no filme.

Posta em quadro, a sequência ficcional montada em um documento pautado pela intencionalidade de registrar a “evidência dos fatos”, diferente de qualquer outra produção documental sobre as greves paulistas naquela década, estabeleceu uma relação entre ficção e documentário inovadora e instigante ao compor sua trama fílmica.

Capítulo V.

Quarto Ato: o Cinema Direto e a campanha sindical

Consideramos o *Quarto Ato* como o eixo central da tese, uma vez que mobilizamos neste capítulo os principais personagens, as disputas basilares, tanto ideológicas, quanto políticas, explicitadas e defendidas no filme. Estruturamos a análise a partir da seguinte ordem de organização das *Cenas*: (*Um*) a apresentação dos personagens; (*Dois*) a campanha sindical; e a negociação do reajustes salarial com a classe patronal; (*Três*) o resultado das eleições.

Como houve na montagem de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* uma escolha incisiva pela tradição estilística do Cinema Direto, tendo sido a linguagem utilizada em praticamente dois terços do filme (característica de todas as sequências selecionadas para este capítulo). O *Quarto Ato* teve como foco central o debate e tensões que a obra provocou, principalmente, em seus aspectos históricos, uma vez que em termos de linguagem cinematográfica as *Três Cenas* se complementaram e reiteraram, de modo que a fratura fílmica referente ao campo da história teve maior robustez de análise.

Na *Cena Um* deste capítulo comparamos posicionamentos programáticos por meio dos depoimentos dos militantes operários das três chapas, através dos debates organizados pelas revistas *Escrita-Ensaio*, *História Imediata* e pela publicação da Oposição Sindical em parceria técnica com a FASE. A *Cena Dois*, pretendeu promover um diálogo com as publicações mencionadas, somadas à outros documentos e publicações da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP)¹⁶³ com o intuito de demonstrar quais foram as vozes a protagonizar o filme, dentro do heterogêneo projeto da OSM-SP.

Na *Cena Três* exploraremos aspectos da linguagem cinematográfica e trataremos sobre como a câmera de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* buscou “o calor dos acontecimentos” anunciando um “deus câmera” e o obturador como uma entidade observadora, imbuída de dramaticidade, deixando ao filme a missão de ser o único personagem capaz de prever o futuro daquelas eleições.

¹⁶³ As publicações acessadas fazem parte do vasto material de arquivo organizado pelo IIEP (Intercâmbio, informações, Estudos e Pesquisas) no Projeto Memória da Oposição Sindical (liderado por Waldemar Rossi), gentilmente cedido à pesquisadora. Uma tese de doutorado sobre a Oposição Sindical Metalúrgica defendida pela ex-militante da organização, Rosângela Batistoni, pela PUC-SP, em 2001, “romance-tese”, escrito pela mesma autora em 2010, “Confronto Operário: a Oposição Sindical metalúrgica nas greves e nas comissões de fábrica de São Paulo (1978-1980)”, que teve como objetivo “dar voz aos protagonistas” da Oposição Sindical, “assim como aqueles com os quais conviveram e refletiram” com a “função de contribuir para arejar a discussão desse período” político do país (op.cit. 2010: 7). Além dos documentos impressos, Batistoni participou de um evento promovido pelo núcleo de pesquisas da USP, GMARX, em Agosto de 2016, sobre a memória da Oposição Sindical. Convidada a compor a mesa de debates no evento, estivemos presentes no evento e pudemos, ainda, colher mais informações sobre a Oposição Sindical a partir da palestra da ex-militante.

Dada a complexidade e pluralidade de vozes e projetos que permearam a construção argumentativa destas sequências, nos debruçamos sobre a maneira pela qual foi configurada a perspectiva sobre a luta sindical, o panorama das vozes, as diferentes propostas das correntes político ideológicas e a relação entre o movimento sindical, o movimento operário “autônomo” e as institucionalidades partidárias postas no filme. Desta articulação de vozes, vimos dois projetos políticos distintos emergirem, os quais, não por acaso, em parte, se tornariam referência do que viriam a ser os princípios orientadores da “Nova Esquerda”.

Uma das hipóteses iniciais da tese, sobre a questão das matrizes político-ideológicas que compunham o filme, foi que apesar de a Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) ter sido uma organização por demais heterogênea, suspeitávamos que partia da corrente de matriz católica da organização a voz a protagonizar o ideário de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*¹⁶⁴.

O ambiente de resistência e luta popular nos anos 1970, por onde conviviam sujeitos advindos de muitos espaços de militância, tais como, partidos políticos, movimentos sindicais e sociais, organizações de bairro, grupos de base da Igreja Católica, entre outros, orquestravam uma sinfonia entre “projetos em aberto” e em constante negociação, dentro da OSM-SP e do sindicalismo “oficial”, a permear de modo determinante o produto cultural *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Destarte, antes de seguirmos para as *Cenas*, consideramos importante introduzir um breve panorama historiográfico sobre os embates entre os projetos culturais e políticos das esquerdas pós-1964, explorando como se organizaram as críticas à política aliancista do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e à práxis da luta operária da tradição do “velho” sindicalismo; e como ainda a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) se localizou dentro desta conjuntura, como parte de um campo que viria a se tornar o ambiente para o exercício político da “nova esquerda”.

Extracampo: um breve panorama historiográfico sobre os posicionamentos das esquerdas militantes em meados do século XX

Dissemos que, após a tomada de poder pelos militares em 1964, iniciou-se um processo de autocritica dos grupos de esquerda engajados na luta nacional. Um dos principais pontos focais desta crítica foi direcionado à atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e do movimento sindical pré-1964, vistos como representantes de um “velho sindicalismo

¹⁶⁴ Debate que será detalhadamente explorado até o *Epílogo*, Capítulo VI.

populista, reformista” e cupulista, distante das bases operárias e da realidade de reivindicações do trabalhador (SANTANA, 1999: 104).

Teria sido esta uma das explicações para o imobilismo da classe operária diante de um golpe que lhe era francamente desfavorável. Parte dos opositores aderiu à luta armada contra o Regime, entre 1968 e 1973, e foi derrotada pelas forças de segurança. Ao longo da década de 1970, diante desta nova derrota, vários grupos de esquerda (cristãos, trotskistas, socialistas etc.) promoveram uma nova autocrítica, desta vez voltada ao vanguardismo dos grupos armados, que se dissociaram das lutas das massas trabalhadoras.

Deste revisionismo de meados dos anos 1970, em uma nova tentativa de organização política e enfrentamento ao regime, os grupos de esquerda encontraram nos operários paulistas a resposta para a sua busca por um sujeito histórico. O operariado brasileiro foi a engrenagem propulsora para as mudanças estruturais conquistadas pela sociedade brasileira, tendo o socialismo como paradigma conclusivo de tais esforços.

A conjuntura do movimento operário e sindical havia, também, se transformado, desde o golpe militar, período em que sofreu, tanto quanto os partidos de esquerda, o desmantelamento da sua estrutura institucional, a exemplo das quase duas mil lideranças sindicais que só na cidade de São Paulo foram cassadas, presas ou demitidas das fábricas. No entanto, outras formas de resistência e luta por melhores condições de vida eram praticadas no dia a dia fabril, encontrando espaços para reivindicação e visibilidade na sociedade. Um marco desta movimentação foram ocupações de Osasco em 1968, vistas como um movimento de insurreição da classe trabalhadora (ESCRITA-ENSAIO, 1980, Ano III: 38), mas tantos outros focos de resistência em diversas fábricas por todo o país com operações tartaruga, boicotes aos refeitórios eram cotidianamente praticados (MARONI, 1982).

Havia uma conjuntura de insatisfação social, pós 1964, que estimulou novas estratégias de organização entre operários e sindicatos, mobilizados sobretudo pelo arrocho salarial crescente e pelas péssimas condições de trabalho, que favoreceu o encontro entre estas esquerdas em sua missão de “ida ao povo”.

Conclusões acadêmicas posteriores a este processo histórico avaliaram que desta reorganização de forças da luta cotidiana dos trabalhadores e resistências ao Regime Militar, ocorreu um “deslocamento” do lugar por onde o discurso e a prática política se manifestavam, transitando de uma institucionalidade partidária e do ambiente dos sindicatos, em direção ao cotidiano do trabalhador nos bairros periféricos, organizando novos espaços possíveis para a construção de uma práxis de enfrentamento e conscientização política da sociedade. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* se inseriu e participou ativamente desse contexto.

Assim como os artistas engajados daquela década estavam em busca do ‘homem popular’, a crítica no ambiente de uma cultura política de esquerda, resvalava nas manifestações culturais e artísticas atreladas ao comunismo. O projeto de “frentismo cultural” pecebista sofria duras críticas protagonizado pela visão de uma “nova” esquerda que disputava o campo simbólico da cultura e propunha novas formas de aproximação e construção de uma imagem diversa da comunista sobre militância e engajamento social junto às camadas populares.

Tal “frentismo cultural”, entre os anos 1960 e início dos anos 1970, foi composto por uma classe média intelectualizada, em torno de práticas artísticas, que se manifestavam por meio de uma frente tática de resistência cultural ao Estado militar, permanecendo sem grandes dissidências até 1967 (NAPOLITANO, 2011: 60). O debate interno da área cultural entre os adeptos do frentismo, defensores de uma cultura nacional-popular, encontraram seus ‘adversários’ após este período, que propunham uma arte de guerrilha, ou, da contracultura, como um espaço não somente

simbólico de resistência, mas um campo de afirmação de estratégias políticas e valores ideológicos e, ainda mais profundamente, um espaço para a expressão político-ideológica do debate interno das oposições e da busca de uma identidade política (NAPOLITANO, 2011: 39).

No entanto, o debate das esquerdas no campo da cultura se deparou, naqueles anos 1970, com um ambiente bastante diverso ao da década anterior. A ascensão dos novos movimentos sociais¹⁶⁵ e sindicais paulistas, na conjuntura da transição democrática, fez emergir o acontecimento das greves e mobilizações obreiras daqueles anos, os quais serviram como terreno fértil para a reflexão e produção destes novos projetos culturais e ideológicos aos intelectuais e artistas engajados, que reformularam sua produção imersos e atentos ao ambiente de manifestações emergente àquela atmosfera.

A aproximação ao ambiente das greves paulistas frente a crise “frentista” com o projeto nacional-popular comunista, contribuiu em definitivo para essa “nova” esquerda projetar, através daquela experiência de luta dos trabalhadores e movimentos sociais dos bairros, outras articulações políticas possíveis para as suas práticas culturais e de engajamento (NAPOLITANO, 2013: 278).

As críticas ao nacional-popular e a aliança frentista fizeram com que esta “nova” esquerda gestasse princípios contrários aos herdeiros do cepecismo¹⁶⁶, demonstrando o

¹⁶⁵ Ver o debate detalhadamente tratado na obra de SADER, Eder; 1988.

¹⁶⁶ Cepecismo: Centros Populares de Cultura, dentro da vertente do debate acerca do “nacional popular” já apresentado.

desgaste do PCB perante as esquerdas, intensificado ao longo dos anos 1970. Como principais contrapontos, as críticas tratavam sobre o dirigismo cultural e o “pedagogismo ideológico, tal como sugeridos no Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, influenciado pelos valores do Partido Comunista e sua política de “alianças de classe” na construção da “revolução brasileira” (op. cit., 2013: 272).

Mesmo intelectuais atrelados à esquerda comunista, após os anos 1970, se convenceriam sobre a importância de uma revisão crítica frente às estratégias e práticas de resistência ao regime, especialmente após o fracasso das guerrilhas armadas. Nesta construção, um novo intelectual manifestava-se, “identificado com o petismo nascente – iconoclasta, hipercrítico, erudito”, mas que pretendeu ao lado das massas trabalhadoras, entre a linha tênue que separa o propositos de debates livres do arauto da assembleia popular” (NAPOLITANO, 2011: 320). Eram intelectuais que apostaram

no criticismo, no basismo e no ativismo dos trabalhadores como antídotos do “nacional-populismo” e dos erros dos intelectuais nacionalistas de esquerda, derrotados em 1964: a doutrinação ideológica, o vanguardismo partidário e o monopólio da consciência histórica (NAPOLITANO, 2011: 320)

Deste caldo crítico surgiu o “novo” sindicalismo, no grande ABC, permeado por movimentos de base e grupos ligados à Igreja Católica, os quais foram uns dos principais influenciadores do ideário que fundou a cultura política da “nova” esquerda.

Na capital de São Paulo, de heterogêneas correntes políticas, católicas, dissidentes do partido comunista ou de grupos da luta armada e do movimento operário, foi formada a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP).

A constituição das oposições sindicais representou uma alternativa efetiva “à programática anterior da esquerda em geral e do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em particular”, ao mesmo tempo em que, “contrapunha-se frontalmente à alternativa da ação armada, avaliada como [...] voluntarista e inaceitável”. A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo reunia segmentos que “conduziram-se pela ação clandestina, especialmente no mundo operário”, vivendo o “exílio nas fábricas, nos bairros, nos próprios sindicatos” (BATISTONI, 2010: 32).

Para além de efetivar a crítica programática ao Partido Comunista, diversas correntes dissidentes do confronto armado, após seu fracasso em meados dos anos 1970, compuseram os quadros das oposições sindicais, grupos os quais começam a se integrar à organização a partir de 1968.

Eram “militantes oriundos da Ação Popular (AP)¹⁶⁷, da Organização Comunista Marxista-Leninista – Política Operária (antiga POLOP, rebatizada como OCML-PO)¹⁶⁸ e da corrente trotskista (Organização Comunista 1º de Maio)” (op. cit. 2010: 32). Fundamental destacar, contudo, o papel proeminente da Pastoral Operária¹⁶⁹, vinculada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) na formação dos quadros da Oposição.

A peculiar inserção da Pastoral Operária na luta sindical deu-lhe “uma condição privilegiada e referencial na efetivação da estratégia da Igreja da libertação dos pobres e oprimidos”, ao mesmo tempo em que “instaurou dilemas e conflitos reais para os militantes católicos”. Os militantes da Pastoral Operária “procuraram imprimir a pedagogia do trabalho de base na Oposição Sindical, em que pese o “basismo” excessivo”. Este trabalho de base encontrou um momento de “crítica e autocrítica de práticas antidemocráticas, demagógicas e manipuladoras dos partidos e sindicatos em curso na própria constituição da Oposição Sindical” (BATISTONI, 2010: 29-31).

A Oposição, por certo, apresentou-se como um projeto político longe de ser homogêneo, assim como foi o caleidoscópio de tendências e posicionamentos político partidários e ideológicos a culminarem na fundação do PT e da CUT, no início dos anos 1980 no país.

Nos interessou aqui validar sob quais vozes o programa da organização ressoou através do filme, com a intenção de investigar a intencionalidade e o grau de aderência da mensagem que a Oposição Sindical Metalúrgica formulou sobre si, pretendendo atrair para o seu projeto, por meio de um produto cultural militante, o filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, o trabalhador fabril daqueles estimulantes anos 1970.

¹⁶⁷ A AP vinha de um “racha” interno a partir de 1971, formando-se duas facções que reivindicavam, ao mesmo tempo, o nome de Ação Popular: um grupo mais próximo ao PCdoB, que acabaria se incorporando a ele, e um outro, que constituiu a Ação Popular Marxista-Leninista (APML), também conhecido como “AP Socialista”, que se imbricaria na luta armada.

¹⁶⁸ Antiga Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (Polop) que nasceu em 1961 e foi rebatizada nos anos 1970 com o nome Organização Comunista Marxista-Leninista – Política Operária (OCML-PO).

¹⁶⁹ A Pastoral Operária (P.O.) de São Paulo (a primeira do Brasil) nasceu de ações desenvolvidas por antigos militantes da JOC (Juventude Operária Católica) e da ACO (Ação Católica Operária). Começou com experiências de organização de pequenos grupos de trabalhadores e trabalhadoras católicos/as em algumas comunidades, onde procuravam desenvolver diálogos, seguidos de esforços para a organização de seus companheiros no local do trabalho, enquanto se engajavam no movimento sindical, imediatamente antes e depois do golpe militar de 1964 [...] a força adquirida a partir do Movimento de Oposição Sindical (Metalúrgicos de São Paulo) e sua interferência na vida da própria Igreja local fizeram com que a Arquidiocese a oficializasse como Pastoral Operária. Sua confirmação se deu quando da celebração da Missa pelo Salário Justo, no dia 18 de outubro de 1970, na catedral da Sé, pelo então Cardeal Agnelo Rossi (IIEP). Batistoni credits ao grupo católico que “atuava com operários vinculados à Pastoral Operária, alguns experientes, vindos da antiga militância na JOC/ACO, conhecidos como “grupo do [Waldemar] Rossi”, uma experiência na “prática de “nucleação e conscientização dentro das fábricas”, constituída durante às “greves e articulações do início dos anos sessenta” que seria “objetivada através da prática da Oposição Sindical” (BATISTONI, 2010: 29).

O fato de termos na imagem da Oposição Sindical Metalúrgica a ideia de uma pluralidade de correntes políticas¹⁷⁰, organizada em “uma frente de trabalhadores” nos fez, ainda, constatar que seria lacunar avaliar este projeto “apenas como uma manifestação do “novo sindicalismo”, sem demarcar suas diferenças ideológico-políticas ou reduzi-lo à ação sindical de correntes da esquerda ou da militância católica progressista” (op. cit. 2010: 30).

Houveram, por certo, mais matizes e distinções ideológicas a serem desnudadas a partir da leitura de relacionamento entre as chapas que concorreram ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, no ano de 1978, entre as quais a Chapa 3 da Oposição Sindical, registradas no filme.

Corroborando com esta expectativa de verificar quais foram os projetos que permearam *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, encontramos a análise de Ricardo Antunes sobre terem havido, basicamente, duas grandes tendências emergentes no movimento sindical brasileiro nos anos 1970.

De um lado, o “novo sindicalismo” atuando por dentro da estrutura sindical, a aglutinar em um “primeiro momento sindicalistas vinculados à esquerda tradicional, especialmente do PCB e, até mesmo, alguns segmentos vinculados ao peleguismo sindical, que buscavam modernizar-se”; de outro, as oposições sindicais, em um árduo e persistente trabalho pautado na ideia da luta pelo “organismo de base, especialmente pelas comissões de fábrica, independentes da estrutura sindical, com presença maior de ex-militantes da esquerda organizada [...] dos anos 1960/70, além de um contingente expressivo da esquerda católica” (ANTUNES, 1995: 28-9).

Havia, contudo, a chamada “Unidade Sindical”, movimento que agrupava PCB, PC do B, MR8 e sindicalistas mais conservadores, que se distanciavam das novas correntes atreladas à ideia de um “novo” sindicalismo. Os comunistas não atacavam frontalmente a estrutura sindical, apesar de fazerem muitas críticas a ela. O sindicalismo tradicional defendia o imposto sindical e, ao mesmo tempo, tendia a uma política mais conciliadora entre o governo militar e os interesses dos trabalhadores¹⁷¹.

Já a “nova esquerda” sindical era composta por quadros das mais variadas vinculações: aos que se postulavam “sindicalistas autênticos”, por recusarem qualquer vinculação política, misturavam-se sujeitos vindos da militância de base, próximos da

¹⁷⁰ Bastistoni defende que “a heterogeneidade de forças que compuseram a Oposição Sindical em sua origem constitui um dos aspectos mais relevantes deste coletivo”, acabando por promover “uma dimensão singular no interior do movimento operário e sindical brasileiro recente” (op. cit. 2010, 30).

¹⁷¹ Joaquim dos Santos Andrade (o Joaquinção) considerado pelego e de prática autoritária pelo “novo” sindicalismo, era importante liderança desta política conciliatória e presidiria o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo durante 22 anos, de 1965 a 1987.

esquerda católica e, também, as diferentes correntes marxistas, em dissensão aos partidos comunistas; esta esquerda revisitada defendia uma práxis política basista¹⁷², de capilaridade mais orgânica junto às classes populares, democrática e independente (contrária às alianças partidárias ou de classes).

Para a Oposição Sindical, essas duas tendências emergentes no movimento sindical, descritas por Antunes, tentavam dar uma orientação às lutas operárias daquela década. De um lado, um sindicalismo combativo, que ultrapassasse o estágio assistencialista do “velho” sindicalismo e, de outro, pelas oposições sindicais, como alternativa mais coerente para os interesses da classe operária.

Mas, assim como a Unidade Sindical¹⁷³, o sindicalismo combativo “do ABC” fazia duras críticas à práxis da Oposição Sindical. Um exemplo, no período “greves das comissões”, de São Paulo, de final de anos 1970, uma das principais pautas era a questão dos reajustes e pisos salariais. Um documento intitulado “Chega de Aventuras!”, lançado por antigos membros da Chapa 2 das eleições de 1978,

acusava a Oposição Sindical de "irresponsável, divisionista e aventureira", por não considerar o agravamento da crise econômica, com recessão e desemprego e, propor um índice irrealista; por colocar a greve como objetivo da campanha em lugar do atendimento das reivindicações, ocasionando demissões, favorecimento patronal, derrota da greve e afastamento da categoria do sindicato, etc. Na mesma linha (seriam escritos, comentário nosso) os documentos "A campanha salarial dos metalúrgicos de São Paulo, Osasco e Guarulhos", nov. de 1977 assinado pela Comissão Estadual de Reorganização do PCB/SP; "O que os metalúrgicos precisam saber", assinado por todos os membros da diretoria do sindicato, dez/79 (BATISTONI, 2001: 285-6).

Apenas para reforçar a conjuntura de complexidade do período pós-filme, a estratégia das esquerdas a partir dos anos 1980 foi constituir um Partido dos Trabalhadores (sem deixar de mencionar a fundação da Central Única dos Trabalhadores em 1983), apesar da alegação dos sindicalistas do ABC, a liderar a fundação do partido, de que quem propunha política partidária fazendo “curral eleitoral” era Oposição Sindical Metalúrgica, os protagonistas da fundação do PT estavam no ABC Paulista, tendo Lula como sua liderança oficial.

¹⁷² Prática de consulta das bases antes da tomada de decisão, uma política que emana das bases.

¹⁷³ Em meados dos anos 1980, mudanças progressivas no interior da CUT afetariam de modo determinante a atuação política da Oposição Sindical. Para a ex-militante da Oposição Sindical, a Força Sindical, tendo como base central os Metalúrgicos de São Paulo, disputava espaço com a Oposição, desde os anos 1970. Compreensão partilhada pelos companheiros da Oposição, a derrota efetiva sofrida pela organização em 1987, onde pela primeira vez ela perde nas fábricas, haveria um acordo tácito entre a CUT e a Força Sindical: a Força não interfere na CUT e a CUT não interfere em São Paulo (op. cit. 2016: 57). Estava posta a linha que diferenciava a Oposição Sindical dos outros grupos. A oposição não sindicalista em si mas pautava-se por uma militância que carregava um “projeto político claro de organização dos trabalhadores para transformar o sindicato em uma cunha de luta socialista” (op. cit. 2016, 55” - 58”).

Ainda, como analisado na tese, a decisão pelo caminho da institucionalidade partidária para representar o movimento operário divergia diretamente do argumento proposto em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, que reforçou o caminho da autonomia popular, dos movimentos sociais de base e da dignidade popular acima dos interesses partidários, como a solução ao impasse de desigualdades e da luta política e social frente à ditadura. De modo que, uma conclusão posterior da tese foi entender que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* defendeu um projeto de perspectiva mais ampla e de base popular para o país preterido pela “nova” esquerda.

Os embates e distinções dos projetos da “nova esquerda” foram travados tanto na esfera das interinstitucionalidades sindicais, entre comunistas e as correntes da “nova” esquerda em formação, mas também, como não deixaria de ser, no ambiente interno das tendências do “novo” sindicalismo.

Não trataremos aqui das disputas internas dos sindicatos do ABC, uma vez que sairia do escopo da análise interpretativa da tese, contudo, rastrear as diferentes tendências do que foi o projeto de um “novo” sindicalismo e, indiretamente, de uma “nova” esquerda, no contexto da leitura das propostas que emergiram das Chapas 1, 2 e 3 foi basilar para investigar o modo como o filme mobilizou e promoveu este panorama.

Cena Um: os personagens se apresentam

Chapa 1 apresenta a sua proposta

Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Sala de reunião.

O filme selecionou uma breve sequência para apresentar Joaquim dos Santos Andrade, Joaquinzão, presidente do sindicato dos metalúrgicos desde o golpe militar de 1964, e a proposta da Chapa 1:

uma chapa sempre aborda no seu programa dois aspectos fundamentais: o aspecto político e o aspecto administrativo. Do aspecto político nós entendemos porque as metas principais são aquelas que já dissemos, que é a liberdade sindical e objetivando a contratação coletiva de trabalho, a negociação direta com os empresários, pondo a margem a atual política salarial e porque não dizer, a própria lei 4.330 que nós entendemos ser imprópria para o movimento sindical. Do ponto de vista administrativo, duas metas para nós são importantes: é a continuidade... e o termino das obras da nova sede escola. Na rua Galvão Bueno, um prédio com 14 andares e a construção de nosso centro de lazer em Mogi das Cruzes (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 15’25” - 16’13”).

Figure 204: Comentário Joaquim.

Figure 205: Comentário Joaquim.

Figure 206: Maquete do futuro prédio do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

A sequência 11 registra o programa da Chapa 1, da situação, com cerca de um minuto de duração, por meio do depoimento de Joaquinzão. Esta passagem será seguida da sequência 12 sobre o ‘Bairro Popular’, analisada no *Capítulo II, Cena Três*, que apresenta cenas de um bairro popular embalada pelo samba irônico “Se Segura Joaquim”, de Silvío Modesto.

Articulamos, ainda, a sequência 11 à sequência 24, que filma um operário em estúdio sendo entrevistado por Gervitz desconstruindo o discurso de Joaquinzão, dado que ambas apresentaram uma leitura diegética sobre o sindicalista.

Descredito à Chapa 1

Interno. Estúdio. Gravação com operário.

A sequência 24, filmada em estúdio, apresentou o depoimento de um operário da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) que havia sido demitido por razão das greves. O depoimento de Silva, prestado a Roberto Gervitz, foi intercalado pela

montagem ao discurso oficialista de Joaquinzão. Tratou-se de uma estratégia filmica para, novamente, desqualificar o sindicalista:

Roberto Gervitz: nós vamos colocar pra você ouvir o que o Joaquim falou a respeito da tua missão:

Joaquim (off): nós imediatamente fizemos nosso protesto, não somente junto à administração da empresa, como [...] à delegacia regional do trabalho e demos a notícia através dos canais, uma vez que a empresa se comprometeu a não dispensar nenhum elemento da comissão.

Continua Joaquim: Tanto assim que, posteriormente, nós passamos a colocar uma cláusula expressa [...] de que a empresa se compromete por um lapso de tempo a não dispensar os integrantes dessa comissão.

Silva: isso aí que o Joaquim disse é uma mentira deslavada mesmo, sabe? Sem fundamento nenhum. Primeiro essa cláusula que ele falou [...] isso aí é mentira, [...] E é tanta mentira que já houve, depois de mim [...] demissão de mais... é 3 companheiros da comissão [...] E outra que eles reconheceram, foi procurar assistência jurídica lá... disseram que não tinha sentido nenhum, porque a empresa tinha direito de demitir a hora que quisesse. Quer dizer eles reconhecem tranquilamente o direito de exploração do patrão (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 39'56" – 40'20").

Figure 207: Manchete de jornal.

Figure 208: Entrevista ao operário desempregado.

Figure 209: Close gravador.

Figure 210: Silva descrédito a Joaquim em metacomentário

Figure 211: Comentário Joaquim.

Figure 212: Montagem paralela com o operário Silva rindo da declaração de Joaquinzão.

A estratégia da montagem da cena foi alternar os dois discursos. Na imagem 207 vemos Gervitz com a gravação da entrevista de rádio em uma mesa enquadrado em plano americano. O clique no gravador (imagem 207) apresentou o presidente do sindicato afirmando que não houve novas demissões na Fábrica, após a de Silva. Em um diálogo sobreposto, por meio do recurso de linguagem em metacomentário (NICHOLS, 1991: 57-8), Silva foi colocado em plano alternado debochando do áudio (imagens 209 e 211) enquanto desmente o relato de Joaquinzão sobre as demissões.

Ancorado pela notícia introdutória, com a manchete de jornal “Em São Paulo, começam as demissões” (imagem 205), o filme conectou, por uma colagem de evidência, o “fato” jornalístico ao desabafo de Silva. O Sindicalista já havia sido ironizado na sequência (11) ao apresentar a proposta do programa da Chapa 1 seguido pela sequência (12) sobre o bairro popular, embalado pelo samba “Se Segura Joaquim”. Com a sequência 24 o filme formatou a “prova cabal” de que Joaquinzão era considerado um pelego, aliado dos patrões e mau caráter.

Em entrevista a Inimá Simões, Aloysio Raulino disse que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* já era um filme de cunho histórico quando de seu lançamento, uma vez que a Oposição Sindical Metalúrgica naquele momento já fazia parte da história. Mas, de acordo com o cineasta, onde o filme foi “mais história” foi “justamente no desmascaramento de um monstrengo político chamado Joaquim dos Santos Andrade. Não há como defendê-lo mais a partir do filme. O filme o desmantela definitivamente. É uma tarefa que ele se propôs a fazer e cumpriu” (grifos nossos) (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2549 Lauda 25).

O filme construiu, portanto, a imagem de “monstrengo político” de Joaquinzão com a montagem destas sequências, que acabavam por desembocar nas cenas da fraude eleitoral do

sindicato e no registro da postura de permissividade de Joaquim frente às negociações da comissão de fábrica junto ao Ministério do Trabalho e empresários da Philco, como veremos nas *Cenas Dois e Três* a seguir.

Uma questão nos intrigava ao ver Joaquinção tratado no filme de modo tão maniqueísta, pois ao acessarmos documentos com a memória “oficial” do sindicalismo brasileiro, Joaquim dos Santos Andrade aparece como um personagem importante na história da política operária.

Notamos que a intenção de desmascará-lo, a partir do filme, não condizia com o extrafilme, uma vez que ao mapear a trajetória de Joaquinção, vimos que o sindicalista não somente “sobreviveu” ao filme, mas ganhou muitas eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Mesmo duramente criticado pela OSM-SP o sindicalista não deixou de ser uma liderança referência no campo da memória sindical e ter uma grande base eleitoral na cidade de São Paulo.

Uma entrevista com Joaquim dos Santos Andrade em uma publicação¹⁷⁴, de 1979, que, vale destacar, reuniu depoimentos de muitas das principais lideranças do meio sindical, inclusive de operários das Chapas 2 e 3 no filme, conhecemos um pouco mais sobre a visão do dirigente sobre o papel do Sindicato dos Metalúrgicos e sobre a questão do peleguismo sindical:

Toda a vez que a gente soltava um boletim ou uma mensagem para o operário, dizia: “O Sindicato é seu” [...] A greve deve ser o resultado da conscientização da grande massa trabalhadora e não de um grupo armado que tenta impor a paralisação aos operários metalúrgicos [...] Na minha opinião, deve ser objetivo de toda direção sindical manter uma comissão de fábrica em cada empresa [...] Todo dirigente sindical está farto de aturar a mordaca e ver regulamentos e leis serem postos e impostos sem que ele seja consultado [...] A participação sindical é fundamental na vida do País e nas discussões atuais. Para mim não existem greves ilegais. Existe greve que a gente ganha e greve que a gente perde [...] eu nunca liguei para a legislação de greve. Nós sempre fizemos greve em São Paulo sem dar confiança para a lei 4.330 [...] Se quiserem me chamar de pelego, podem chamar. Qual é o problema? Só que eu gostaria de pedir que antes [...] perguntassem ao quadro social do Sindicato qual é a opinião deles. Foram 25 mil votos da nossa chapa e somente 7 mil da oposição na última eleição. Pode ser que os 7 mil votantes da oposição me considerem pelego, mas de forma nenhuma os demais acham isso (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 60-1).

Consideramos importante inserir estas declarações a fim de mostrar como a disputa pelo Sindicato dos Metalúrgicos não era determinista ao nível proposto pelo filme. Uma vez que o dirigente declarou, nesta publicação: apoiar as greves, ignorando a própria lei

¹⁷⁴ “A greve na voz dos trabalhadores, Da Scania a Itu”, in História Imediata, 1979.

federativa, ser a favor de que toda direção sindical mantivesse comissões de fábrica nas empresas, além de, reforçar importância da participação dos trabalhadores no sindicato.

A revista História Imediata ao abarcar uma diversidade de pontos de vista sobre o sindicalismo solicitou contribuição de boa parte da “cúpula” de dirigentes, tanto da Oposição Sindical, quanto do “novo sindicalismo” do ABC, contudo, não deixou de fora, Joaquim dos Santos Andrade. Mais um dado a corroborar com a nossa leitura de que Joaquinção era tido como uma voz representativa do meio sindical naquela conjuntura.

Uma publicação, de 1981, da própria Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP)¹⁷⁵, elaborada com apoio técnico da F.A.S.E¹⁷⁶, trouxe relatos de membros da organização que participavam das “greves das comissões” de que apesar de desconfiarem da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, ainda assim, houveram momentos em que estas Comissões atuaram em parceria com ele.

Um dos metalúrgicos da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), ao tratar sobre a negociação por aumento salarial da Philco disse que, à princípio, a comissão não havia aceitado

a intervenção da diretoria do sindicato, acatando a decisão da assembleia. Porém, na reunião da Comissão, ficou decidido que nós tínhamos condições de dirigir a luta e portanto controlar o sindicato... [...] é bom lembrar que o diretor do sindicato era o mesmo que havia acabado de negociar a greve da Caterpillar. Não trouxe só a experiência, mas queria negociar o mesmo acordo (COMISSÃO DE FÁBRICA, 1981: 26)

De acordo com o membro da Comissão, o impasse nas negociações por aumento salarial na Philco, fez com que a empresa convocasse o sindicato dos metalúrgicos para apoiar as negociações. No entanto, quando a Delegacia Regional do Trabalho (DRT) afirmou que o acordo salarial deveria ser negociado dentro da fábrica, a Philco acabou por “dispensar a presença do representante do sindicato”.

A reação da diretoria sindical foi propor que os operários decidissem se o sindicato continuava ou não como intermediário nas negociações (grifo nosso). Para o operário da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), em uma análise nada distanciada, a postura do sindicato foi “defensiva”, uma vez que, ao devolver a decisão aos operários, Joaquinção, levou-os a “quase a uma divisão porque surgiram duas opiniões” distintas no grupo: uma que achava que o sindicato era “uma força nas negociações; que se acontecesse

¹⁷⁵ “Comissão de Fábrica, uma forma de organização operária, Toshiba, Siemens, Philco e Massey”, Editora Vozes (1981).

¹⁷⁶ Organização da sociedade civil de cunho religioso que tinha estreitas ligações com a vertente católica da Oposição Sindical, conforme veremos em mais detalhes no *Epílogo*.

alguma repressão, por parte da firma”, o sindicato iria defendê-los; outra que achava que o sindicato estava “ao lado dos patrões”.

Em nossa percepção, pareceu uma atitude democrática de Joaquinção abrir para a comissão a decisão do modo que as negociações deveriam seguir, no entanto, para o membro da OSM-SP, soou como uma tentativa do sindicato de criar ‘um racha’ interno no grupo de operários da Philco.

O membro da OSM-SP destacou, por outro lado, a importância do diretor do sindicato que acabava “de negociar a greve da Caterpillar”, e trouxe, não “só a experiência”, mas, pode “negociar o mesmo acordo” para a Philco (op. cit., 1981: 26). E sobre o suposto “racha” da comissão da Philco provocada por Joaquinção, o membro da OSM-SP concluiu: “passado o ‘mal-estar’ que provocou a questão, a Comissão resolveu aprovar a continuidade do sindicato”, mas sob seu controle (op. cit. 1981: 40-1).

Estas declarações terminaram por ratificar, para a tese, de que as greves de São Paulo estavam, de uma forma ou de outra, condicionadas a uma relação com a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos, ou seja, as Comissões de Fábrica não eram entidades independentes desta estrutura, muito menos a visão dos operários sobre Joaquinção era tão negativa como o filme apresentou.

Um depoimento do dirigente sindical do ABC, Osmar, em outra publicação da época, a revista Escrita-Ensaio, de 1979, sobre o contexto das greves paulistas, ao tratar sobre a questão da organização por meio das Comissões de Fábrica, diria:

É em cima de lutas, de campanhas práticas, que você desenvolve essa unidade. Tem algumas correntes, inclusive a Oposição Sindical, que acreditam que não é possível uma unidade dentro da atual estrutura sindical. Eu acho que essas correntes não conhecem nem a base, nem o sindicalismo brasileiro. Porque a unidade sindical termina sendo ele e o vizinho, e isso não muda nada, poxa! (grifos nossos) (ESCRITA-ENSAIO, 1979: ano IV, no 7, 56/7).

O sindicalista Alemão, um dos principais quadros do movimento operário do ABC, declarou, na mesma publicação, que o papel de Joaquinção e da diretoria do sindicato de São Paulo, naquele contexto de reabertura política, deveria ser permanecer tentando “uma unidade pela prática”:

Eu insisto no seguinte: a gente vai ter que continuar tentando fazer a unidade pela prática [...] mas sem grandes ilusões porque não existem condições para uma mudança substancial no sindicalismo brasileiro, hoje [...] é muito difícil mudar a estrutura sindical, que é um negócio concreto [...] O sindicalismo não é um oásis. É impossível mudar o sindicalismo como um todo sem mudar a situação política do país (Escrita-Ensaio, 1979: ano IV, no 7: 57).

Ambos os dirigentes do ABC avaliavam a gestão de Joaquim e do Sindicato dos Metalúrgicos em São Paulo, naquele final dos anos 1970, dizendo acreditar que o sindicalista “chegaria lá”. Para Alemão e Osmar, Joaquim “vai ter que cada vez mais democratizar o sindicato, permitindo que outras pessoas atuem para que sejam uma voz dentro” dele (escrita-Ensaio, 1979: ano IV, no 7: 57). Avaliavam, ainda, que Joaquim tinha total independência da Federação para agir assim, uma vez que ele tinha “dados reais”.

Chega no movimento do custo de vida e diz: ‘vocês tem meu sindicato à inteira disposição para fazer reuniões, pra rodar boletim e coisa e tal [...] Joaquim vai avançar, não em termos de ser companheiro ombro à ombro da gente, mas em termos de se adaptar à situação [...] porque, se existe uma tendência natural à democratização de toda a sociedade [...] essa tendência também se manifesta dentro dos sindicatos (op. cit., 1979: ano IV, no 7: 58).

Os relatos dos dirigentes do ABC nos indicaram duas questões. A primeira, sobre o reforço da legitimidade do sindicalismo oficial, da diretoria sindical, como elo estruturador entre os interesses da classe trabalhadora frente às reivindicações com a classe patronal e governo. Neste aspecto, houve uma leitura de que Joaquim dos Santos Andrade, de certo modo, era uma liderança ponderada, que estava a favor da conjuntura e com ela teria que democratizar de modo mais estrutural suas decisões, uma vez que a “tendência natural à democratização” estava colocada em curso.

Vimos, ainda, por meio dos relatos elencados como houve uma desconfiança sobre o programa proposto pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo “ruir” com o modelo de sindicalismo vigente, uma vez que não era um projeto pragmático, nem viável e, para os líderes do ABC, parecia “coisa de quem não conhecia nem a base, nem a história do sindicalismo no país”.

Encontramos, além disso, outra interessante conexão nos arquivos que nos fez abrir novos parênteses sobre a imagem do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo (Chapa 1) construída pelo filme. José Pedro da Silva, uma das lideranças Oposição Sindical e da chapa 3 no filme, contou em depoimento controverso à revista “História Imediata” como haviam sido as negociações na fábrica *Brown Boveri* para reivindicar o aumento salarial e retorno dos membros comissão de fábrica que haviam sido demitidos pela multinacional.

O sindicalista iniciou o relato dizendo que o sindicato não ajudou em nada a organizar o movimento, que “a greve aconteceu à revelia dele”, que o sindicato “não sabia o que dizer ao trabalhador, nem à direção da empresa”. Explicou que um dos membros da diretoria do sindicato perguntou a ele quais eram as reivindicações da fábrica e José Pedro escreveu todas

em um papel e entregou ao sindicalista. Em um momento de assembleia com os funcionários da Fábrica, Pedro disse, ainda, que

o membro do sindicato subiu em uma mesa para falar, eu peguei e subi junto. Dirigi a palavra aos companheiros da fábrica e me coloquei contrário à formação de uma comissão e contra a legalização de uma coordenação do movimento, como propunha a *Brown Boveri* (História Imediata. 1979: 52).

As reivindicações eram pelo aumento de 20% no salário e pelo retorno dos membros da comissão que foram demitidos. Por fim, José Pedro disse que a empresa atendeu a reivindicação, dando 15% de aumento, mas não avançou na proposta da volta dos companheiros da comissão (que em consulta a outra publicação soubemos serem todos da Chapa 1, de Joaquinção)¹⁷⁷, o que nos fez indagar como, de acordo com José Pedro, o sindicato não estava por dentro das negociações da *Brown Boveri*, uma vez que foram todos demitidos por conta disso.

De todo modo, o operário avaliou que o aumento da empresa não foi boe o retorno dos membros da comissão não ocorreu porque “ainda não temos organização suficiente para conseguir e assegurar uma vitória política. A luta no campo da reivindicação econômica, no entanto, foi vitoriosa”. E termina com a controversa leitura, uma vez que desde o início havia deslegitimado o papel e a presença do sindicato nas negociações e na aderência à comissão (talvez uma CIPA) proposta pela empresa:

Fazendo um balanço final do movimento, eu acho que nós conseguimos uma grande unidade. Por outro lado, a gente incentivou o pessoal a se sindicalizar e, por fim, iniciou a luta pela legalização das comissões de fábrica. Foi, como eu já disse, uma grande vitória econômica e o início de uma luta política, que de agora em diante só tente a crescer. Uma conquista das mais importantes para a nossa classe (HISTÓRIA IMEDIATA, 1979: 52-3).

O tema da união e a certeza de que a tendência da luta das comissões de fábrica era de crescimento, se tornou o argumento central do filme, desde a sequência 9, com o registro das entrevistas com operários no portão de fábrica da Sofunge. O argumento, extrafilme, na fala de José Pedro, ao dizer que o resultado foi positivo mesmo tendo conseguido 15% dos 25% de aumento e o não encaminhamento da questão do retorno dos membros da comissão à fábrica.

Falas como a de José Pedro, encontradas em diversos relatos da Oposição Sindical Metalúrgica no filme, apontavam para um momento de construção, de otimismo, diante de conquistas e lutas pontuais da classe trabalhadora. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*

¹⁷⁷ Revista “História Imediata: a greve na voz dos trabalhadores, da Scania a Itu”, 1979, pg. 53.

tentou, exatamente, reforçar esta percepção à época, tanto sobre a conjuntura das comissões, quanto da luta e resistência operária com as greves.

Outro desencontro no depoimento do membro da Chapa 3, foi o fato de José Pedro ter celebrado que a comissão incentivou “o pessoal a se sindicalizar”. O mesmo sindicato que a o dirigente da OSM-SP havia dito discordar, inclusive subindo à mesa para contrariar a proposta do membro da diretoria da “chapa” de Joaquinção na reunião da comissão da *Brown Boveri*. Mesmo que esses operários recém-sindicalizados pudessem vir a votar para a Chapa da OSM-SP, não nos pareceu, tendo acesso aos documentos da própria organização, ser uma questão tática incentivar tal diretriz.

Mais um aspecto nos instigou no relato, a questão da legalização da Comissão de Fábrica. Não ficou claro se este foi um embate sobre o formato da comissão, ou se foi uma crítica ao modelo CIPA, proposto pela empresa. Mesmo que fosse um embate sobre o “modelo ideal” de organismo interno dos trabalhadores da *Brown Boveri*, com o antagonismo entre CIPA *versus* comissão de fábrica, ao mobilizarmos a documentação da própria OSM-SP vimos que a questão da CIPA não era vista como um mecanismo à parte para a organização. Pelo contrário, encontramos uma publicação sobre a experiência de uma CIPA cujo papel combativo na fábrica da Arno “merecia ser divulgado” para a classe operária (imagens 214 e 215).

Figure 213: Folhetim CIPA

Figure 214: Folhetim CIPA

A questão se complexificou quando a publicação da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo/F.A.S.E. enumerou as características e objetivos das comissões de fábrica:

manter sua independência em relação à atual estrutura sindical [...] desde o início, as comissões assumem a defesa dos interesses dos trabalhadores. Por isso são atacadas pelos patrões e dirigentes pelegos. Os pelegos, quando se colocam contra as comissões, expressam o pavor dos patrões e do governo frente à organização independente dos trabalhadores. Várias tentativas de enrolar as comissões têm surgido. Por exemplo: transformá-las em CIPAS ou comissões paritárias. As comissões de fábrica são hoje um divisor de águas. Quem está contra, é contra o movimento operário e acaba defendendo a atual estrutura sindical [...] este é um processo de experiências e lições dos trabalhadores através do qual vai se quebrando a estrutura atual e a sua sustentação, construindo o sindicalismo independente (grifos nossos) (Comissão de Fábrica, 1981: 59-60).

Uma publicação enalteceu uma experiência de CIPA enquanto a outra, tornou as CIPAS e demais formatos organizativos propostos fora do crivo da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) “tentativas de enrolar as comissões”.

Por certo, um modelo de gestão interno fabril nomeado “comissão” foi incorporado na prática daqueles trabalhadores, tanto pelos autênticos do ABC, quanto pelos sindicalistas combativos de São Paulo, e até pela estrutura dos próprios empresários, por meio de CIPAS ou outras estruturas internas das empresas. Contudo, o projeto político programático condutor do que seriam estas comissões, de acordo com a visão da Oposição Sindical, não avançaria enquanto a “mais correta” forma de organização e luta operária no país não estivesse de acordo com ideais os quais a organização defendia.

Por fim, ao considerar a defesa das comissões um divisor de águas na configuração do movimento sindical brasileiro, através da ideia de que “quem está contra as comissões de fábrica é contra o movimento operário e acaba defendendo a atual estrutura sindical”, concluímos que esse confronto de pontos de vista dentro do campo sindical, das comissões de fábrica versus fortalecimento do sindicato “autêntico”, serviu para confirmarmos a hipótese de um “embate político e ideológico com outras forças sindicais, em especial” com os “autênticos” do grande ABC (Batistoni, 2010: 91), posto no filme.

As sequências sobre Joaquinção construíram, portanto, uma imagem populista e estereotipada do sindicalista e da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Imagem que funcionou como uma antítese, por exemplo, de Lula e Santo Dias, a serem registrados como heróis populares em diversos filmes sobre as greves paulistas.

Nossa tentativa, com a costura do diálogo entre as vozes da própria Oposição Sindical e demais lideranças operárias, somada às leituras de conjuntura dos quadros do ABC paulista sobre a luta sindical no período, foi demonstrar como nas entrelinhas da obra de Gervitz e

Segall resvalavam indícios de um campo em disputa muito mais amplo e complexo do que o próprio filme se propôs abordar.

Se em 1978, os projetos que tencionaram *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* ainda estavam sendo delineados e apareceram de modo tangencial no filme, três anos depois, em 1981, os acordos explícitos sobre quem representava quais interesses da classe operária estavam claros no extracampo. O Partido dos Trabalhadores havia sido fundado havia cerca de um ano e o projeto o qual o filme tratava de transformar em “monstro”, da Chapa 1, estava diretamente conectado à disputa eleitoral, naquele momento, claramente apoiado pelas correntes tradicionais do trabalhismo pré-golpe de 1964.

Em artigo do Jornal Folha de São Paulo ilustramos os projetos político-ideológicos apoiadores de cada chapa nas eleições seguintes ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo (imagens 216, 217). Joaquinzão havia se filiado ao PMDB, em 1980, ano de fundação do PT. Para a campanha de eleição da diretoria do Sindicato, de 1981, o sindicalista foi reeleito pela sexta vez, recebendo apoio do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), que compunham a Unidade Sindical (imagem 216).

Figure 215: Folha de São Paulo, 01/08/1981.

Figure 216: Folha de São Paulo, 01/08/1981.

No caso da Chapa 3, Waldemar Rossi, dirigente da ala católica da OSM-SP, a disputar naquele ano como Chapa 2, foi tratado como concorrente daquela diretoria desde 1967 (o que significou que a Oposição Sindical Metalúrgica havia sido derrotada diversas vezes desde então). O sindicalista, coordenador da Pastoral Operária e membro da CNBB, recebeu apoio do recém criado Partido dos Trabalhadores, das dissidências “prestistas” do PCB, das dissidências do Partido Comunista do Brasil (PC do B), além de grupos como a Libelu, MPE e Convergência Socialista (imagem 217).

Naquele mesmo ano de 1981, três anos após o lançamento de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, a Chapa 2 Renovação Sindical, concorreu como Chapa 3 em uma disputa, mais uma vez, catártica. Ocorreram ataques entre as Chapas e duras críticas ao modelo de sindicalismo proposto pela Chapa da Oposição Sindical Metalúrgica (imagem 218), chamada “frágil” e detentora de “um programa limitado e membros vindos de fabriquetas”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Um paralelo importante, o mesmo discurso sobre as “fabriquetas” apareceu em *Eles Não Usam Black-Tie* lançado em 1981, por Leon Hirszman. Em uma cena de conflito entre o operário Santini (supostamente, um personagem que representou a OSM-SP no filme) e o operário Tião, interpretado por Gianfrancesco Guarnieri. Na cena, Tião questiona Santini em frente a outros operários sobre a decisão de promover uma greve geral na fábrica, diz que a postura de Santini era insensata porque haveria repressão e os operários não estavam preparados para aquilo. Tião debocha do piquete que Santini quer organizar, chama de “fabriqueta” o lugar onde eles trabalham e conclui: “você tá pensando que com um piquetizinho desse teu você vai paralisar uma categoria inteira? Tá pensando o quê Santini que nós estamos em São Bernardo? Nós não temos organização pra isso ainda não rapaz” (*Eles Não Usam Black-Tie*, 1981, 1h10’48” – 1h11’39”)

EM TEMPO 2/4/81

Três chapas na parada

Já está na praça a terceira chapa que concorrerá às eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Encabeçada por Aurélio Peres, ex-ferramenteiro da Caloi e deputado federal pelo PMDB, ela terá seu lançamento oficial nos próximos dias nas dependências do Sindicato.

A quase totalidade dos componentes da chapa vêm das maiores e mais importantes fábricas e São Paulo e possuem nada menos que seis anos de casa, além do fato de que vários deles são Cipeiros, membros das Comissões Internas de Previsão de Acidentes, — CIPAs. Isto está sendo apresentado como um grande triunfo para a Chapa 3, que não perde tempo e espaço para pichar a Chapa 2, chapa da Oposição.

Segundo Aurélio, "a Chapa 2 é frágil, não só porque seu programa é muito limitado, muito sindical", mas porque a maioria dos seus membros trabalha em "fabriquetas" e alguns deles têm "dois dias de fábrica". Criticar a oposição porque só consegue empregos em fábricas menores ou porque precisa ficar saltando de um emprego para outro, sempre foi até hoje argumento de policiais e de pelegos e agora, como parece ser o caso, de quem já esqueceu o que significa ser oposição e

mais ainda ser oposição no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Quem já se esqueceu que uma das mais eficientes armas dos patrões contra os operários mais combativos sempre foi a dispensa e as barreiras para se arrumar novos empregos em fábricas importantes.

Nas eleições de 1978, por exemplo, Santo Dias da Silva, operário assassinado pela polícia na greve de 1979 e hoje homenageado como o nome da Chapa 2, era candidato a Vice-presidência. No entanto, a sua carteira profissional registrava um emprego de apenas alguns dias na pequena Mecânica Alfa, depois de trabalhar anos e ser despedido da importante Metal-Leve, com seus milhares de empregados. Se Aurélio Peres estivesse na composição da Chapa 3 de 1978 muito provavelmente vetaria o nome do Santo, por este ter "só uns dias de fábrica".

À Chapa 2 cabe responder a essas críticas com um amplo trabalho de mobilização de sua categoria, agitando nas portas de fábricas, dando-se mais a conhecer ao conjunto dos trabalhadores e, sobretudo, definindo e divulgando o mais amplamente o Programa Político da chapa, que estará sendo discutido na assembleia do dia 12. (Elvira Oliveira)

Figure 217: Manchete de jornal.

Concluimos que existiram duas visões principais de sindicalismo a permearem a comunicação de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, sendo colocadas à prova naquele momento histórico. Por um lado uma crítica à “velha” esquerda, por outro a construção de uma “nova” esquerda que por meio da diegese insinuou embates entre as Chapas 2 e 3. Apesar da tentativa de desconstrução da imagem de uma delas (Chapa 1), a crítica da Oposição Sindical calcada na negação da institucionalidade sindical, também, travaria embate com outros pontos de vista dentro da ala de formulação da própria corrente da “nova esquerda”.

Tratamos a seguir como ambos os programas, das Chapas 2 e 3, tinham agendas estratégicas que impactaram na configuração da “Nova Esquerda” emergente que teve um decisivo impacto na vida política nacional, a partir da consolidação das diretrizes basilares deste projeto em gestação naquele período histórico.

Chapa 2 apresenta a sua proposta

São Paulo. Madrugada. Portão de Fábrica.

Em filmagem em frente à fábrica da Coopernove (sequência 14), o filme registrou, na madrugada de São Paulo, a chegada dos operários em um ônibus da empresa. Membros da Chapa 2 distribuíam jornais, enquanto Cândido Hilário, anunciava em megafone aos transeuntes:

Por um sindicato combativo, por um sindicato organizado, por um sindicato que lute pelos interesses da categoria, por um sindicato que lute por direito de greve, por um sindicato que lute contra o arrocho salarial, um sindicato que organize e mobilize a categoria nas empresas. Chapa 2 Renovação (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 17'58").

Figure 218 chegada dos funcionários à Coopernove

Figure 219: Cândido Hilário ao megafone.

Figure 220: Cândido Hilário ao megafone.

Figure 221: Distribuição de jornais.

Figure 222: Distribuição de jornais.

Figure 223: Distribuição de jornais.

Na sequência seguinte (seq. 15) vemos Cândido Hilário panfletando em frente à fábrica Coopernove e em cena seguinte o sindicalista apresenta a visão da Chapa 2 sobre a luta sindical:

A atual estrutura sindical não favorece os trabalhadores, pelo contrário, ela é ruim para os trabalhadores. A intervenção do Ministério do Trabalho não é bom para a categoria. Porém nós temos uma visão clara contra a estrutura sindical. Não é ela o principal inimigo da categoria. Não é ela que está impedindo que essa categoria seja organizada, mobilizada. O que impede que a categoria se organize, o que impede que essa categoria tenha força são as más diretorias (grifos nossos). A estrutura sindical é um problema, mas que com uma diretoria boa, uma diretoria combativa, você dá volta a esse problema (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 18'5"- 18'43").

Figure 224: Close em Cândido Hilário.

Figure 225: Integrantes da chapa.

A Chapa 2 apareceu, outra última vez, durante a sequência 29, com o resultado do pleito eleitoral pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Quando a Delegacia Regional do Trabalho (DRT) impugnou provisoriamente o resultado das urnas, ambas as chapas, 2 e 3, vibraram com a expectativa de um segundo turno, momento em que Cândido Hilário foi registrado pela câmera de Raulino declarando “total apoio” à Chapa 3 nas eleições seguintes:

os companheiros da Chapa 3 tiveram mais votos do que nós, companheiros da Chapa 2, nós vamos dar a partir de agora (...) todo o apoio a Chapa 3.

Inclusive nosso, o companheiro “Zé Trabalhador” que foi o nosso boletim de propaganda, nós vamos bolar em conjunto com os companheiros um “Zé Trabalhador” onde ele recebe de braços abertos, os companheiros da Chapa 3 e dando todo apoio a ela e vamos pra o segundo escrutínio que esse ano nós tiramos os que estão ai há 14 anos nesse sindicato (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h00’39” – 1h01’08”).

A relação entre as Chapas 2 e 3 não se tornou explícita no filme. Vimos a Chapa 2 ser apresentada como uma outra oposição à diretoria do Sindicato, mas não tínhamos, pela quantidade de informações que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* dedica à Chapa 2, detalhes sobre qual era a relação política entre os dois grupos, muito menos, sobre qual era, concretamente, seu projeto, ou, ainda, quais correntes políticas ou ideológicas a compunham e quais interesses representavam.

Fragmentos daquele relacionamento apareceram durante a sequência 14 que capturou Hilário distribuindo jornais em frente a fábrica (imagens 220, 221), por isso, soubemos não se tratar da Oposição Sindical, porque a câmera de Raulino enquadrou na cena a capa do folheto “Chapa 2 Renovação” (imagem 222).

A sequência 15 seguinte registrou a apresentação do programa da Chapa 2, ao entrevistar Cândido Hilário (o “Bigode”) explicando em poucos segundos qual era o posicionamento daquela corrente com relação à estrutura sindical e a visão de sindicalismo da tendência (imagens 223, 224). Cândido disse que apesar de a estrutura sindical ser um problema, “com uma diretoria boa, uma diretoria combativa, você dá volta a esse problema”. De modo que o filme articulou uma diferença entre as duas chapas, 2 e 3, ambas de oposição à diretoria de Joaquinção, mas Chapa 2 acreditava no sindicato como saída para a luta dos trabalhadores. O que precisava ocorrer era a troca para uma diretoria combativa.

Em depoimento, Sérgio Segall, disse que o contato com o pessoal da Chapa 2 havia ficado muito ruim ao assistirem o filme. Cândido Hilário (Bigode) saiu “da sessão dizendo que era um filme mentiroso, que ele não havia falado que a estrutura sindical não era fundamental”. Para Gervitz, foi “uma decepção essa postura de Hilário”. Ambos os diretores queriam “realmente deixar uma fala de autocrítica no final para o Bigode, mas ele nem chegou a assistir o filme todo, saiu indignado no meio da sessão” (ARQUIVO CCV, 1981: TR2547, Lauda 23).

A sequência 15 registrou Bigode dizendo ter uma “visão clara sobre a estrutura sindical”, de que as “más diretorias” eram o impeditivo para que a “categoria se organizasse”, e não a estrutura sindical em si. Este debate, sobre o tema da estrutura sindical e, também,

sobre a vocação das comissões de fábrica, estavam no cerne das diferenças extrafílmicas entre as duas tendências do “novo sindicalismo”.

A questão é que, à época, as comissões de fábrica eram vistas como organizações de base que poderiam superar a estrutura centralizada e oficial dos sindicatos, colocando em xeque as diretorias “pelegas”. A diferença é que no ABC, a diretoria sindical, por determinada conjuntura posta àquela realidade, sendo Lula um de seus fatores, encampou este discurso de base e, em grande parte, o neutralizou.

Para a OSM, a questão da estrutura sindical era basilar. Para a Chapa 2, era na prática da luta operária que a questão sindical devia ser contestada. Para a OSM as comissões de fábrica tinham uma característica de serem não apenas orgânicas e basistas, mas de andarem à margem da institucionalidade, ou no mínimo, permanecer mais radical e combativo do que uma diretoria sindical institucionalizada. Por esta razão, encontramos relatos, tanto de Joaquinção, quanto da Unidade Sindical e da Chapa 2, a dizer que a Oposição Sindical era composta por “elementos guerrilheiros”, “irresponsáveis”, “divisionistas” e “baderneiros.

A Chapa 2 tinha uma postura mais pragmática, digamos, “menos radical” com relação às comissões, uma vez que acreditavam que aquele espaço deveria ser usado para negociações possíveis, dadas as circunstâncias colocadas em cada caso, em cada fábrica. Os reajustes salariais e demais demandas por melhores condições de trabalho dos operários poderiam não chegar a ser integralmente atendidos, mas havia uma sensação de conquista, ao partir do entendimento de que pedir o apoio pelo sindicato oficial, naquele momento em São Paulo, provavelmente, poderia trazer mais vezes que resultados.

Para a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP), as Comissões de Fábrica eram entendidas como uma luta legítima, fruto de longa duração de uma tradição da “própria história da classe operária brasileira”, interrompida com a estrutura sindical estabelecida por Vargas em 1930 (Comissões de Fábrica, 1981: 58).

Isto apareceu no filme que pretendeu taxar a fala de Cândido Hilário (seq. 15) ao dizer que não considerava a estrutura sindical o problema, mas sim o peleguismo. A Chapa 3, contudo, retirava a representatividade daquela instância executiva, pretendendo ser um modelo de gestão “supostamente” de base operária. Em tempos de retomada democrática, o apelo propagandístico de querer ser “o mais democrático e o mais orgânico” dos sindicatos foi uma estratégia política assumida pelas duas tendências, Chapas 2 e 3, e uma crença indiscutível para a Oposição Sindical Metalúrgica.

Na publicação da OSM, pudemos averiguar, no entanto, que a relação entre operários que faziam parte das Chapas 2 e 3 era mais próxima do que a apresentada no filme. Em relato

sobre a paralização pelo reajuste salarial na Siemens, de 1978, ao ser indagado sobre a constituição da Comissão de Fábrica daquela empresa, um operário da OSM diria que a sessão que decidiu organizá-la era composta por gente das Chapas 2 e 3.

O operário ainda relata que o diretor “alemão” da Siemens dispensou o sindicato das negociações dizendo que o problema era “com ele e com seus funcionários”. O operário disse que a Comissão de Fábrica elegeu dez trabalhadores para compor o grupo, sendo um deles da Chapa 2 (Comissões de Fábrica, 1981: 53). Quando indagado sobre como havia sido a atuação da comissão, o operário da OSM explica:

A força maior desta C.F. era da Chapa 2. O cara da O.S. não tinha entrado por discordar dos critérios. E o da Chapa 2, além de poder circular pela firma defendia abertamente o acordo com os 12,5%. E fez-se o acordo. A fábrica não aceitou e continuou parada por um dia (grifo nosso) (Comissões de Fábrica, 1981: 54).

O membro da Oposição Sindical Metalúrgica concluiu ainda que o sindicato se mostrara de acordo com a greve:

Para a maioria, o sindicato apareceu como favorável à greve. A Chapa 2 era favorável à participação do sindicato. Nós, da Chapa 3, opúnhamos resistência à sua participação, pois o sindicato nunca tomou posição firme em favor dos trabalhadores. E ainda acho que, nesta greve, deixaram as coisas correrem... (grifo nosso) (Comissões de Fábrica, 1981: 54).

Quando Joaquinção apresentou, na sequência 11, o programa da “atual diretoria” a Chapa 1, analisamos que o filme comunicou seu discurso a partir de uma visão entre o assistencialismo sindical e a burocracia estatal. No extrafilme, porém, não era unânime à crítica sobre a gestão da Chapa 1, pelo contrário, “para a maioria dos operários da Siemens” o sindicato havia apoiado a iniciativa da greve.

Em que pesem as diferentes interpretações sobre o sindicato de Joaquinção, um operário da Oposição Sindical Metalúrgica avaliou em autocrítica o trabalho de base da organização naquele contexto das greves da Siemens:

A O.S. (Oposição Sindical, acréscimo nosso) nunca conseguiu fazer um trabalho mais amplo nem firmar um pequeno grupo dentro da firma. Nas greves, o companheiro da chapa estava de férias e estávamos desorganizados no setor [...] Na C.F., a O.S. ficou de fora, pois o companheiro discordava dos critérios e deixou o campo aberto para a Chapa 2 fazer a sua política. Foi devido à falta de segurança, despreparo [...] a gente faz autocrítica disso, pois deveríamos ter entrado na C.F. e levado uma atuação mais firme e mais agressiva, ainda mais, que na ocasião, o material da O.S. estava sendo bem aceito (grifos nossos) (Comissões de Fábrica, 1981: 54).

Entendemos, a partir do mapeamento das fontes que a Chapa 2 tinha uma leitura sobre o mundo sindical que veio a se integrar ao “novo” sindicalismo abecedista. Inclusive Cândido Hilário, décadas depois, trabalharia diretamente no governo petista¹⁷⁹. Encontramos, então, essa tensão entre a Oposição Sindical Metalúrgica, a Chapa 3, e a Chapa 2 posta no filme, como parte da disputa do campo do “novo sindicalismo” a ser liderado pelo ABC.

Interessante que, ao mesmo tempo, o filme deixou uma janela aberta para uma parceria com a Chapa 2 ao capturar a fala de Hilário dizendo que as Chapas 2 e 3 bolariam “em conjunto [...] um “Zé Trabalhador” onde ele recebe de braços abertos, os companheiros da Chapa 3, dando todo apoio a ela” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h00’39” – 1h01’08”).

De todo modo, no extrafilme, a visão do sindicalismo Abecedista sobre a práxis da Oposição Sindical Metalúrgica era cética e desconfiada. Na visão da Chapa 2, as comissões de fábrica tinham que andar não apenas dentro de uma legalidade institucional, mas ser apoio ao trabalho da diretoria de um sindicato que autenticamente representasse a classe trabalhadora. Nas palavras de Lima, dirigente sindical do ABC, à Revista Escrita Ensaio:

Eu sou contra a comissão de fábrica clandestina, a comissão de fábrica que vai além do sindicato, aquela que não é reconhecida pelo sindicato [...] a coisa precisa ser reconhecida, uma coisa clandestina não tem condições de ir pra frente. Primeiro, porque não se levam as questões específicas da base para dentro do sindicato, segundo, porque, alegando que a comissão tem que ir além do sindicato, se desvia para um sindicalismo paralelo (grifos nossos) (Escrita-Ensaio, 1980: 69).

Lima complementou que a Oposição Sindical Metalúrgica fazia “curralzinho, botando trabalhador às escondidas [...] tirando da luta sindical para colocar no seu curral [...] isso é outro tipo de trabalho [...] contribuindo para acabar com o movimento sindical (Escrita-Ensaio, 1980: 70).

Em outro relato, o sindicalista do ABC, Alemão, provocou abertamente a Oposição Sindical Metalúrgica ao associar que as intenções de uma comissão de fábrica independente do sindicato tinha interesses partidários:

Que faz uma organização clandestina dentro da fábrica? Que papel ela tem em termos de luta? Nesta conjuntura política, sindical, uma estrutura clandestina não tem nenhum papel [...] isso não é tarefa do movimento

¹⁷⁹ Hilário foi assessor da Secretaria-Geral da Presidência da República no mandato de Luis Inácio Lula da Silva. O sindicalista era integrante da “Precursora”, que, entre 2003 a 2010, viajava pelo país para articulação política na ponta. A iniciativa foi uma estratégia do governo Lula de construir canais que estreitassem a interlocução com os movimentos sociais. A proposta era tornar “o Estado mais poroso à participação social e fazer os militantes se apropriarem dele”. Composta por profissionais da área de segurança, cerimonial, comunicação e assessores técnicos e por assessores da Secretaria-Geral da República que eram encarregados de estabelecer contatos com os movimentos sociais locais para prospectar suas reivindicações e agendas.

sindical, isso é uma tarefa partidária, são outros 500 [...] se a gente tivesse tentado se organizar dentro da fábrica, a greve não teria saído. Ela saiu, porque a gente pegou o pessoal das fábricas e trouxe pra dentro do sindicato. É gozado que, se você discute com os caras da oposição metalúrgica de São Paulo, eles vão te dizer que isso é impossível de ser feito em São Paulo. Isso é mentira, porque em 73 ou 70 e qualquer coisa, [...] seis trabalhadores da Caterpillar registraram uma delegação sindical. [...] O problema que eu acho é que não se diferencia o trabalho político-partidário que tem que fazer dentro da fábrica e a atividade sindical. Atividade política todo mundo faz, até a Arena [...] mas realmente eu acho que política partidária é um troço e política sindical é outro (grifos nossos) (ESCRITA-ENSAIO, 1980, ano IV: 69-70).

Para contrapor a visão dos sindicalistas do ABC, de que em comissão e sindicato não se fazia política partidária, José Ibrahim, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco (1967-1968) e fundador da comissão de fábrica da Cobrasma (1968)¹⁸⁰, em depoimento sobre o papel das greves e da questão operária frente à política nacional diria que:

as greves colocaram na ordem do dia a questão operária e, independentemente das vitórias parciais, acho que politicamente o fato de se estar fazendo greve, apesar da legislação, é uma forma dos trabalhadores construírem, participarem na luta do conjunto do povo brasileiro, pelas liberdades democráticas. Essas movimentações estão servindo para a ampliação do espaço político (grifo nosso) (ESCRITA-ENSAIO, 1980, ano III: 50-1).

Na visão de Ibrahim, ao mesmo tempo em que as movimentações operárias transformavam invariavelmente a política nacional, o “novo sindicalismo” estava em processo de elaboração a partir dessa práxis das comissões autônomas:

Essas lutas que estão se dando hoje em dia, principalmente as greves, estão apontando para o caminho do novo sindicalismo. Quando se busca a negociação direta, quando se rompe na prática com a lei da greve, quando sob vários ângulos se supera na prática a legislação sindical restritiva que nós temos, quando os trabalhadores descobrem na prática a necessidade de criação das comissões de empresa, quando várias diretorias de sindicatos são obrigadas a avançar, a assumir a greve, porque a greve sai apesar da diretoria, como aconteceu no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, então, na minha opinião, essa movimentação aponta para um novo sindicalismo. E esse novo sindicalismo vai romper essa estrutura sindical e criar uma base nova de ação para a luta dos trabalhadores. Então eu vejo que todas essas movimentações estão se dando nesse caminho e isso aí é um elemento político importante (grifo nosso) (ESCRITA-ENSAIO, 1980, ano III: 50-1).

Por certo, havia um “novo” sindicalismo sendo anunciado naquele momento, a ciência dos dirigentes sindicais, tanto do ABC, quanto de São Paulo, sobre tal fato, aliados ao discurso veemente sobre a diferença de perspectivas dessas lutas, denotavam o ambiente de

¹⁸⁰ Ambos eleitos pela Oposição Sindical como marcos originários para o surgimento da organização.

disputa não apenas retórica, mas principalmente pela configuração do que seria um projeto de exercício de poder e chancela de autoridade e representatividade política às quais a classe operária deveria repousar e confiar sua prática. Grosso modo, tratavam-se de formas distintas de entender a representatividade dentro de uma visão de democracia.

Em depoimento de Vito Giannotti, no ano de 1987, um dos dirigentes fundadores da Oposição Sindical Metalúrgica, ao explicar a distância entre a OSM e o sindicalismo do ABC, diria que toda a ideia da autonomia

independência e de democracia operária é de origem de esquerda, não são autóctones, não são espontâneas. Tem origem na elaboração da esquerda revolucionária, desde Lenin, Rosa Luxemburgo, Gramsci, outros... fazem parte da história do movimento operário internacional. Então a nossa defesa da autonomia era muito ferrenha, muito violenta [...] São Bernardo não tinha esta acumulação de esquerda e também não tinha a necessidade automática, instintiva, imediata, espontânea e consciente de negar a direção sindical, que correspondia às aspirações de luta de suas bases (grifos nossos) (*apud* Batistoni, op. cit. 1980: 62)

Para a ex-militante da OSM, Ângela Batistoni, a posição dos dirigentes de São Bernardo sugeria uma separação entre a luta contra a estrutura sindical e a luta pela democratização no âmbito das relações de trabalho, “ora, a liberdade sindical é também reconhecimento público do direito dos trabalhadores de se organizarem a partir de seu local de produção” (1980: 62).

Para os militantes da OSM, a relação entre as comissões e o sindicalismo não era “paralela” ao sindicalismo oficial, ao contrário, o sindicalismo de base, independente e representativo (grifo nosso) era a “semente” de um sindicato autêntico. A ligação não devia ser apenas orgânica, mas principalmente “basista”, uma vez que

as direções sindicais deveriam estar prioritariamente a serviço das comissões e não o inverso [...] com uma direção sindical que pratique a verdadeira democracia operária (grifo nosso), a relação será natural, e de fortalecimento dos dois lados (COMISSÃO DE FÁBRICA, 1981: 60).

As comissões de fábrica, portanto, também tinham uma vocação, para ambos os grupos, as Chapas 2 e 3, de formação de novos quadros e, principalmente, para a Oposição Sindical, de conscientização política em torno dos princípios basistas: de autonomia, independência institucional, organicidade e conscientização de classe visando um contexto maior, para além da questão salarial, que prepararia essa base popular para reivindicações mais sistêmicas no seio da luta de classes brasileira.

Essa compreensão de que para a OSM havia uma conjuntura histórica mais ampla sobre o que representavam as comissões nos fez perceber o quanto o fio condutor do filme

anunciou um projeto de práxis política razoavelmente diferente daquele que em pouco tempo foi constituído com a formação do Partido dos Trabalhadores (PT), no ano de 1980.

Cena Dois: Estrutura Sindical? “O mais importante foi a união dos trabalhadores”

Selecionamos para análise deste subcapítulo quatro sequências filmicas que trataram sobre o posicionamento da Oposição Sindical Metalúrgica. As duas primeiras, (7 e 16), captaram o registro do lançamento oficial do programa da Chapa 3, momento em que o filme apresentou os integrantes que compunham a diretoria da chapa (seq. 7). As demais informações comunicadas nestas passagens, de certo modo, já haviam sido antecipadas com o *Prólogo*, nos argumentos narrados em *over* por Othon Bastos (seq. 3), e com a fala de Affonso Dellelis (seq. 4) sobre a estrutura sindical. De modo que, consideramos de maior riqueza, debruçar-nos pela narrativa da Oposição Sindical Metalúrgica comunicada de modo sistêmico em diversas passagens no filme, de forma articulada.

Selecionamos, então, a sequência 8, que acompanhou a campanha eleitoral da Chapa 3 nos portões de uma fábrica e a sequência 21, que trouxe depoimentos de operários homens da comissão de fábrica da Philco, em uma tomada que avaliou a negociação realizada pelo grupo “com os patrões” da Philco pelo reajuste salarial.

As duas passagens trouxeram momentos em que a Oposição Sindical Metalúrgica se colocou discursivamente no filme, em um trabalho que consideramos “de base”, tanto promovendo uma leitura de conjuntura do momento, quanto explicitando o seu programa.

Como explicitamos anteriormente, o argumento da questão da estrutura sindical se deslocou desde quase o primeiro quarto do filme. A partir do momento em que as câmeras de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* seguiram para o registro dos acontecimentos, tanto da campanha da Chapa 3 - pela conquista da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos), quanto pelos bastidores da greve da Philco - com a negociação da Comissão de Fábrica entre o sindicato e os patrões, o argumento filmico assumiu outra função. Ambos acontecimentos, misturaram-se em uma narrativa dramática repleta de revezes aos seus protagonistas, enquanto corporificavam, para além da crítica à estrutura sindical, o argumento sobre o “trabalho de base” como referência central do filme.

O programa da Chapa 3

Interno. Entrevista. Sede da Oposição Sindical.

Após a sequência que introduz o programa da Chapa 2 (seq. 15), na sequência 16 o filme anunciou o programa da Chapa 3 por meio da fala do operário José Pedro. A cena foi gravada em um ambiente interno, ao que pareceu ser uma sala na sede da Oposição Sindical Metalúrgica. José Pedro foi realizado uma entrevista posta, praticamente, como contraponto à sequência anterior, com a fala de Cândido Hilário (Chapa 2), de modo a demonstrar a diferença entre as duas campanhas:

É, no ponto de vista da Oposição Sindical, a estrutura sindical é a pedra que está no caminho do trabalhador, é aquela que atrapalha [...] o trabalhador de [...] organizar e fazer suas conquistas [...] a estrutura sindical [...] regulamenta o sindicato de uma forma que [...] categorias profissionais não pode se encontrar a não ser metalúrgico e metalúrgico. Se for encontrar metalúrgico, químico, construção civil [...] é proibido por lei fazer isso. Só pode se reunir [...] quando a CNTI – que é a Confederação Nacional dos Trabalhadores – marca o Congresso [...] aí pode fazer, certo? Porque é uma coisa controlada. Mas saindo de base, um trabalho de base, feito pelos próprios sindicatos, um trabalhinho dentro das fabricas, não pode reunir categorias com categorias. [...] Não pode usar o dinheiro do sindicato pra fazer fundo de greve, por exemplo, que isso aí vai dar segurança pro trabalhador numa luta. Porque ele sabe que [...] na hora “h” ele vai ter [...] respaldo, que a família dele não vai passar fome, certo? Então [...] o Ministério do Trabalho usa a estrutura sindical pra impedir que o trabalhador vai avançando, vai se organizando (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 18’44” – 20’46”).

Figure 226: Entrevista João Pedro.

Figure 227: Entrevista João Pedro.

Figure 228: Entrevista João Pedro.

Figure 229: Entrevista João Pedro.

Articulamos a sequência 16 ao momento em que a Oposição Sindical Metalúrgica apresentou as lideranças da Chapa 3, com uma fala de Antônio Flores, contextualizando historicamente o programa da organização (seq. 7):

companheiros, milhares de pessoas tomaram para que hoje pudéssemos estar falando e no entanto companheiro, a estrutura sindical que nos temos hoje, ela é a cópia do fascista Benedito Mussolini; é a cópia do sindicalismo fascista italiano, prova se vocês foram ver, hoje o presidente por certo, daqui a pouco está falando numa rede de rádio e televisão, anunciando as reformas. Mas só que essa do direito de greve, essa não tá sendo citada. Por que companheiros? Porque ele sabe que com o direito de greve o trabalhador vai conquistar melhores salários (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 7'40").

Na cena, Flores convocou os membros da diretoria escolhida para compor a Chapa 3 para sentarem-se à mesa:

esses companheiros que a gente vai chamar [...] são os companheiros que foram escolhidos nas fábricas para que compusessem a Chapa 3. [...] Marculino Martins, da ..., companheiro Ubiraci, Philco, Fernando Veloso do Ó. Companheiro de muitos anos de luta, Santo Ponte, Laminação Brasil. Companheiro Hélio Bombardi [...], um dos primeiros que sofreu as consequências de ser mandado embora [...] que trabalhava na Metal Leve, e nós não temos dúvida de que foi dedado pela atual diretoria, o companheiro Santo Dias. A primeira greve que saiu em São Paulo foi da Toshiba [...] empresa onde trabalha o companheiro que encabeça essa chapa Anísio Batista de Oliveira (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 8'49").

Figure 230: Lançamento oficial da Chapa 3 – 1º de maio de 1978.

Figure 231: Antônio Flores convoca a diretoria da Chapa 3 para a mesa

Figure 232: Faixa “ É hora de união, votem na Oposição Chapa 3”

Figure 233: Ubiraci (Philco).

Figure 234: Fernando Veloso do Ó.

Figure 235: Santo Ponte (Laminação Brasil).

Figure 236: Santo Ponte (Laminação Brasil).

Figure 237: Héli Bombardi.

Figure 238: Santo Dias (ex-Metal Leve).

Figure 239: Anísio Batista (Toshiba) – encabeça a Chapa 3.

Para título de informação, localizamos um jornal do acervo do IIEP (imagem 193) a composição do que seria a diretoria da Oposição Sindical, caso ela tivesse ganhado as eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos, de 1978, eram: Anísio Batista (presidente), Santo Dias (vice-presidente), Héli Bombardi (secretário-geral), Fernando do Ó Velozo (1º secretário), Ubiraci Dantas (2º secretário), Marcolino Martins (2º tesoureiro).

mundo inteiro utilizam para defender seus interesses.
Falam Anísio Batista de Oliveira (presidente), torneiro vertical, com oito anos de vida sindical; Santo Dias da Silva (vice-presidente), inspetor de qualidade, há nove anos participando do sindicato; Héli Bombardi (secretário-geral), programador de produção; Fernando do Ó Velozo (1º secretário), meio-oficial ajustador; Ubiraci Dantas de Oliveira (Bira - 2º secretário), ajustador mecânico de manutenção; Marcolino Martins dos Santos (2º Tesoureiro), fiscal de iluminação, há 20 anos participando do sindicato.

Figure 240: Extraído da publicação da Oposição Sindical – Jornal divulgado na Metal Leve – eleições 1978 (Chapa 3).

De acordo com Rosângela Batistoni, haviam três bases políticas de raízes ideológicas distintas a compor à frente dos trabalhadores que faziam parte da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo: (i) uma herança de operários sindicalistas organizados em torno da CGT, portanto ligados ao Partido Comunista, e do sindicato dos metalúrgicos de São Paulo anterior ao golpe de 1964 (GMARX, 2016: 17’38”); (ii) parte destes sindicalistas veio de grupos militantes vinculados a Ação Católica, inseridos no processo de renovação de parcela da Igreja, em diálogo com a Teologia da Libertação, tendo Waldemar Rossi como uma liderança expoente (op. cit. 2015: 19’). Por fim, (iii) uma “ala” de militantes ‘avulsos’ das esquerdas, de grupos clandestinos sobreviventes, alguns trabalhadores originários da Ação Popular (AP), muitos da POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária) da corrente trotskista (GMARX, 2016: 23’).

Os três núcleos foram sendo agregados à Oposição Sindical Metalúrgica, até 1978, formando uma frente de trabalhadores (op. cit. 2016: 19’50”) configurada pela premissa da “unidade na diversidade”. O trabalho de base era “uma marca da Oposição, a experiência da defesa intransigente de uma autonomia” e independência operária que, no contexto da ditadura, começou a ser formada em “um plano clandestino”¹⁸¹, nos bairros, nas escolas, igrejas e periferias (GMARX, 2016: 16’).

A Oposição Sindical Metalúrgica, a partir de 1978, estava fortalecida, fora da clandestinidade, e seguia em pleno diálogo com a massa operária no processo das eleições sindicais, período em que por coincidência emergiram as greves de maio de 1978, nas metalúrgicas de São Paulo, conforme registrado em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Para a historiografia este acontecimento foi tratado como as “Greves das Comissões”, uma vez que foram greves que ocorreram “por fábricas e não greves gerais”. Foram mobilizações que pretenderam promover “um embate com a economia política da ditadura, contra o arrocho salarial e a própria lei de greve” (GMARX, 2016: 33’).

Para a Oposição Sindical Metalúrgica a “hegemonia nasceria das fábricas”. A expressão de Gramsci, tornou-se referência epocal no campo da cultura política das esquerdas, tanto para a cinematografia, quanto para os movimentos sociais. Os conceitos de: hegemonia, intelectual orgânico, autonomia e democracia de base, faziam parte de um

¹⁸¹ Diria a autora que, em 1974, a maioria dos membros da coordenação da Oposição Sindical seriam presos, não por serem da Oposição Sindical, muito mais pelos vínculos partidários que possuíam. Anteriormente, alguns membros da organização já haviam sido assassinados, como, o trotskista Olavo Hansen, estudante de química da USP, e Luis Hirata, da Ação Popular, assassinado em 1970, pela ação repressiva (op. cit. 2016: 27’-28’).

arcabouço a permear o paradigma anunciado pela “nova” esquerda, os quais foram, de certo modo, encarnados em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*¹⁸².

Analizamos, então, como o filme veiculou tais premissas a partir da relação entre obra e o debate interno da Oposição Sindical Metalúrgica. Até a Cena Um, com a apresentação das Chapas, vimos contra quem o filme falou e que, no campo da cinematografia, o debate sobre a preocupação por uma organicidade nas obras de caráter militante ou político pautou a linguagem de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* de modo determinante. Apresentamos, neste momento, quais foram as apostas efetivas deste arcabouço conceitual transmutadas no filme.

Nosso intuito foi investigar como o filme guardou entre camadas destes projetos, buscando os silêncios e lacunas, as tensões e embates, e a pluralidade das vozes que fizeram parte daquela heterogênea organização através de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Chapa 3 em Campanha

Externo. Rua. Dia. Entrevista Operários.

Apresentada a proposta da Chapa 3, a sequência 8 registrou a Oposição Sindical pela primeira vez fazendo campanha “de base” com o operariado. Uma passagem gravada em frente à Fábrica da Sofunge, acompanhou a movimentação de campanha da Chapa 3, em uma conversa entre um sindicalista da Oposição e os operários:

Membro da Chapa 3: se a gente não se organizar dentro da fábrica, entende, nós não vamos conseguir aumento, não! O pessoal mesmo conseguiu aumento, [...] porque pararam, pressionaram [...] Se uma seção parar, realmente 3, 4 companheiros, entende, não vai levar a nada. Mas se uma Sofunge parar, como parou uma Volks, como parou uma Ford. Eles não mandam ninguém embora não, pô!

Operário: sem eles parar, só em falar eles manda embora, sem direito. Faz dois anos que está pra receber, não recebeu até hoje.

Chapa 3: pois é, mas aí é que está... (fala um pouco constrangida, comentário nosso) ai é que realmente a questão que eu levantava, a questão realmente da organização do trabalhador, da gente ser organizado, da gente ser forte, entende? Porque na medida que os caras pressionarem, nós também vamos ter condições de exigir que não mande os companheiros embora. Por exemplo, na Ford, no ABC, na Volks, na... enfim nas empresas lá do ABC [...] uma das reivindicações dos companheiros era que ninguém fosse mandado embora [...] e a firma cedeu. As empresas estão cedendo. Olha, isso aqui é um boletim nosso [...] de solidariedade aos companheiros do

¹⁸² Por exemplo, ao indagarmos Gervitz em entrevista sobre o diálogo com Gramsci promovido Braços Cruzados, o cineasta confirmaria dizendo que as contribuições do filósofo marxista nas “universidades, eram idéias muito presentes” na época (Gervitz depoimento, 2017: 34’34”).

ABC e também colocando que uma firma em São Paulo, a Toshiba, entrou em greve. Passa pros companheiros.

Chapa 3: tem uma outra coisa, né, a nossa proposta da Oposição Sindical, a Chapa 3, entende? A gente, quer dizer, nós não somos a oposição que começou ontem, certo? Nós somos a oposição desde 1965, certo? Então nós somos oposição não só a esse sindicato que está aí, [...] mas contra tudo que realmente está oprimindo o trabalhador (grifos nossos) (Braços Cruzados, Máquinas Paradas, 1978: 10' – 12'10").

Figure 241: Chapa 3 em campanha.

Figure 242: Chapa 3 em campanha.

Figure 243: “Gordo” quadro da Chapa 3

Figure 244: Chapa 3 em campanha.

Figure 245: Idem

Figure 246: Idem, ibidem.

Figure 247: “Gordo” certo constrangimento ao pedir união dos trabalhadores.

Figure 248: Chapa 3 em campanha.

As greves eclodem nas fábricas

Interno. Sede da Oposição Sindical. Entrevistas.

Na sequência 21, os metalúrgicos da Comissão de Fábrica da Philco, a qual a Chapa 3 foi protagonista nas negociações, decidiram aparecer em uma entrevista a Gervitz e Segall para contar sobre a mobilização de greve e sobre a conjuntura da disputa pelo reajuste salarial, negociado entre o sindicato e empresários:

Operário 1: às oito horas foi parada a fábrica e às nove horas a diretoria pediu uma reunião com a comissão pela chefia [...] foi a fábrica em peso pro restaurante, [...] (a diretoria, inclusão nossa) pediu que [...] reunisse uma comissão de menos pessoas pra discutir o problema.

Operário 2: de princípio nós tínhamos combinado que não queríamos participação do sindicato...

Sergio/Roberto: Por que?

Operário 1: O sindicato da furo, né? [...] a gente não conseguiu nada, como muitas firmas conseguiu um reajuste baixo, nós não queríamos sindicato.

H.Bombardi: como eles foram convidados pelos patrões, mas a gente também já estava bastante firmes, a gente falou assim: “deixa eles virem aqui” [...] não é eles, a essa altura do campeonato que vai conseguir fazer com que a gente entre em qualquer jogo dos patrões, né? [...] Vai ter que defender a gente mesmo de qualquer jeito.

Operário 2: então, todas as vezes que nós recebíamos uma proposta dos empregadores [...] a gente fazia uma assembleia geral e a opinião da fábrica inteira sempre a mesma, sempre a mesma. Então eles [...] planejaram um golpe contra nós. E chamaram nós lá na sala pra discutir o salário [...] e os supervisores iam na seção pressionarem os funcionários pra voltar a trabalhar.

Operário 4: os supervisores começaram a pegar barra de ferro pra atirar nos empregados pra ver se eles trabalhavam [...]

Operário 2: mas o importante de tudo, é que apesar de nós não termos conseguido o que nos havíamos pedido que era os 21%, mas conseguimos

menos [...] acima de tudo foi a união. Porque começamos unidos e fomos até os minutos finais todo mundo unido, todo mundo falando a mesma voz.

H. Lombardi: [...] de uma forma ou de outra, todos os empregados compreenderam que uma das formas de sindicalismo que se pratica é dentro da fábrica mesmo. Quer dizer, a comissão de fábrica tá mostrando que o único caminho ou o caminho mais correto pra se fazer as coisas hoje é se unir nas fábricas, se formar comissão eleita, [...] ir discutindo todos os problemas dentro da fábrica e levando as questões e discutindo com o pessoal, compreende? Fazendo com que o pessoal volte a acreditar num tipo de sindicalismo. E eu acho que daqui pra frente a tendência é cada dia mais aumentar as comissões de fábricas. Quer dizer, os próprios operários escolher os seus representantes, se unirem e irem na frente dentro da luta. (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 31'33" – 32'42").

Figure 249: Comissão de Fábrica.

Figure 250: Hélio Bombardi (diretoria Chapa 3).

Figure 251: Hélio Bombardi (diretoria Chapa 3).

Figure 252: Comissão de Fábrica.

Figure 253: Comissão de Fábrica.

Figure 254: Comissão de Fábrica.

Figure 255: Comissão de Fábrica.

Figure 256: Comissão de Fábrica.

Encontramos nas duas sequências, 8 e 21, o que veio a se tornar o argumento central da Oposição Sindical Metalúrgica no filme: a premissa da união dos trabalhadores, da força da unidade de intenções do coletivo (fala do sindicalista “Gordo”) e “o mais importante de tudo” e “acima de tudo” foi a união dos trabalhadores (fala de Hélio Bombardi), “porque começamos unidos e fomos até os minutos finais todo mundo unido, todo mundo falando a mesma voz”. Independente de estruturas institucionais, o foco do trabalho prezava pelo caráter autonomista da organização operária.

O argumento foi desenvolvido durante o filme sob um cardápio de expectativas. O foco na defesa da independência e autonomia da classe popular, na força de sua capacidade de união e solidariedade eram a garantia de que a sociedade brasileira avançaria rumo a um país social e democraticamente mais justo, a partir desta tomada de consciência da classe popular. E por mais que a narrativa perpassasse as diferentes correntes da Oposição Sindical tratamos, no *Epílogo*, o quanto essa perspectiva estava conectada, principalmente, a uma leitura de práxis política da matriz católica da organização.

Um outro argumento fílmico, presente na sequência 21 com a fala de Bombardi, tratou sobre a questão da “retomada de um tipo de sindicalismo” a ser praticado no país. Tal visão

entendia que o trabalhador, recém-chegado ao mundo industrial daqueles anos 1970, ao ter contato a memória de um sindicalismo independente, orgânico e construído pelas bases, seria capaz de embarcar em um processo de tomada de consciência, validado pelas premissas desta memória da luta operária, como o caminho “mais correto” para a condução das reivindicações e demandas de sua classe.

Havia na Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo uma leitura sobre a importância da memória da tradição operária, em um imaginário que relacionava os movimentos operário-anarquistas¹⁸³ de início do século XX, ao sindicalismo combativo da OSM. O discurso apareceu, mesmo que brevemente, no depoimento de Hélio Bombardi, durante a cena da avaliação da Comissão de Fábrica da Philco (imagens 248 e 249), ao anunciar a crença à volta de um “tipo de sindicalismo”, cuja “tendência era cada dia mais aumentar as comissões de fabricas”, e “os próprios operários escolherem os seus representantes, se unirem e irem na frente dentro da luta” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 32’42”).

A construção de um imaginário sobre a luta operária no país era reforçada no extrafilme, também, no campo da cinematografia. Já apresentamos como os documentários *Os Libertários* (1976), de Lauro Escorel e *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, que trataram sobre a história do operariado brasileiro de início do século XX, fizeram parte do circuito de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, exibidos conjuntamente em diversas ocasiões.

Quando articulamos os dois pontos de vista, o problema da estrutura sindical (seq. 7 e 16) e a crença em um tipo de sindicalismo que precisava voltar a ser praticado pelos trabalhadores (seq. 8 e 21), encontramos o cerne narrativo das raízes do ideário da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo. De acordo com a “Coletânea de Documentos” de primeiro Congresso da Oposição, em 1979:

A Oposição então nasce propondo um combate à estrutura sindical e defendendo a organização pela base da classe operária, começando a discutir algumas experiências isoladas de Comissões de Fábrica e grupos de fábrica

¹⁸³ O trabalho “Anarquismo e Sindicalismo Revolucionário” (2004), da historiadora Edilene Toledo, matizará o debate sobre o papel do sindicalismo revolucionário e do anarquismo no país. A autora teria encontrado na corrente do sindicalismo revolucionário, mais do que em qualquer outra tendência do movimento operário organizado de início do século XX, a principal influência para a construção de uma tradição do movimento operário no país. Este sindicalismo era pautado por uma orientação autonomista dos trabalhadores e pela defesa do direito de se auto-administrarem coletivamente, assim como, pela crença na aptidão dos próprios trabalhadores gerirem seus assuntos (op. cit., 2004: 107). A linguagem revolucionária do sindicalismo convivia na prática com um cotidiano reformista em São Paulo, na França e na Itália, por reivindicações que giravam em torno de questões salariais, de jornadas de trabalho, da exigência do respeito a acordos. A proposta de não se vincular a qualquer doutrina política também era um “esforço para manter a autonomia operária, que queria uma organização capaz de praticar a democracia, a participação e o igualitarismo” (TOLEDO, 2004: 122-3).

(BATISTONI *apud* Coletânea de Documentos, I Congresso da OSM, 2010: 21).

Batistoni disse que o maior desafio da OSM naquele momento de consolidação que, grosso modo, entendemos ir até o Congresso de 1979, era justamente consolidar o imaginário sobre a tradição de longa duração do movimento operário na base fabril:

a exigência de se construir um organismo de intervenção autônoma, com enraizamento de base fabril, capaz de resgatar e reelaborar princípios e paradigmas políticos inspirados no pensamento e na experiência do movimento revolucionário (grifo nosso) (BATISTONI, 2010: 33)

A partir do reconhecimento desse “imaginário” inspirado na memória do “movimento revolucionário” que contribuiu para a formatação do projeto político da Oposição Sindical, vimos como a questão foi incorporada em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, com a sequência 21. De forma indireta, a estrutura sindical se relacionava com essa ideia de “antes” e “depois” da política Vargasista para as classes populares. A memória de um sindicalismo pré-Getulista, liderado por duas tendências distintas, entre o Partido Comunista e “o movimento revolucionário” de início do século XX, perpassou o fio condutor a sustentar a narrativa fílmica.

O tema da estrutura sindical no filme serviu como “porta de entrada e saída” da obra, mas os caminhos os quais o argumento e visão sobre a luta sindical foram construídos no filme estiveram permeados por uma outra perspectiva: a da força da “união da classe operária e popular”, pelo resgate de sua dignidade e pela valorização de um imaginário de povo que vinha de uma leitura sobre a pobreza, a carestia e a libertação das injustiças sociais aos quais os pobres e excluídos das periferias das grandes cidades estavam sujeitos. Imagem que apareceu nas sequências idealizadas sobre os bairros populares (seq. 12), nos depoimentos de membros da Oposição Sindical Metalúrgica, na fala de operárias e operários a serem entrevistados e que foi inserida como solução da obra fílmica (seq. 31). Novamente, este imaginário foi considerado pela tese como parte do discurso da ala católica da Oposição.

Ao final de 1977, pouco menos de um ano antes da campanha eleitoral e das negociações pelo reajuste salarial da Philco, a serem registradas em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* começou a ser formada uma Oposição Sindical na Penha, na Fábrica da Philco. De acordo com um dos membros, ainda era um núcleo que estava tentando encontrar um norte comum em suas reivindicações. A ideia do grupo era fazer uma pesquisa “para conhecer melhor a fábrica e encaminhar algumas lutas”. A pesquisa não chegou a ser feita, havia falta de planejamento e unidade no grupo, havia ainda

gente que achava que não era o caso de fazer oposição, mas sim se ligar a turma do bairro através do Movimento Custo de Vida. O pessoal passa a maior parte do tempo no bairro. A discussão na fábrica sobre o sindicato se intensificou com o 1º de maio de 1978 e o lançamento público da Chapa 3. Na organização da fábrica o grupo nunca conseguiu trazer mais gente da fábrica para discutir as eleições (grifos nossos) (Comissões de Fábrica, 1981: 33-4).

Ou seja, para muitos operários da Philco havia uma compreensão de que a luta se travava no ambiente do bairro popular, de onde haviam surgido as CEBs, os clubes de mães, o Movimento Custo de Vida (MCV). Conforme tratado no capítulo I, os bairros eram vistos como um espaço mais amplo por onde as reivindicações por melhores condições de vida deveriam ser tratadas, locais onde “o pessoal passava a maior parte do tempo”, compreensão que seria ratificada, também, como argumento final em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

No filme, muito menos o ambiente de reivindicações da fábrica era visto como um espaço de conquistas pelo trabalhador comum. Na sequência 8, o membro da Oposição Sindical Metalúrgica, “Gordo”, enquanto apresentava a proposta da Chapa 3, trazia a experiência da OSM sobre a união dos trabalhadores como garantia para pressionar “os patrões” por melhores salários e condições de trabalho.

Nesta cena, um operário questionou o sindicalista sobre o custo benefício deste enfrentamento, dizendo que conhecia casos de colegas que desafiaram os patrões e estavam há dois anos sem receber os direitos decorrentes das demissões que sofreram por tal atitude (imagem 245). Notamos, na cena, certo constrangimento na voz e expressão de “Gordo” (imagem 246, 247), enquanto reitera o ponto de vista que havia acabado de defender:

ai é que realmente a questão que eu levantava, a questão realmente da organização do trabalhador, da gente ser organizado, da gente ser forte, entende? Porque na medida que os caras pressionarem, nós também vamos ter condições de exigir que não mande os companheiros embora (grifo nosso) (Braços Cruzados, Máquinas Paradas, 1978: 10’ – 12’10”).

Em avaliação posterior sobre a greve da Philco, no caderno organizado pela FASE e Oposição Sindical, os membros da Chapa 3 questionaram a solidez da direção política do grupo e diriam que as lideranças da OSM não tinham capacidade de “absorver os novos que despertavam”. Nas greves de 1978, os relatos mencionavam que “muitos companheiros” haviam despertado para a questão da luta operária e a “Oposição não se mostrou capaz de fazê-los avançar”:

parece que esta deficiência estaria ligada a duas coisas: por um lado, à ausência de solidez de direção política e, por outro lado, à ausência de mecanismos, meios, instrumentos, instâncias que possibilitem a participação e o desenvolvimento dos ‘novos’ e mesmo da massa. As greves de junho e de outubro mostraram que houve dispersão, esfacelamento do grupo, da

comissão etc. Alguns argumentaram, constantemente, que [...] o trabalho dentro da fábrica não foi possível porque foram todos demitidos. Mas como explicar que na greve de junho ninguém foi demitido (no caso da Philco) e também não houve continuidade (houve duas reuniões e na terceira ninguém mais apareceu..., perdeu-se o contato efetivo com o pessoal da Comissão de Fábrica). Afinal onde está o furo? E a questão se torna mais séria quando juntarmos [...] a incapacidade das lideranças de oposição de ‘absorver os novos que despertam’ (grifos nossos) (COMISSÃO DE FÁBRICA, 1981: 44)

Foi leitura constante no caderno de reflexão “Comissão de Fábrica” a problemática e expectativa do trabalho de base ‘orgânico’. Apesar de valorizado nos depoimentos, os operários da Oposição Sindical achavam que faltava representatividade política nos grupos, que organicidade e representatividade “na base” eram coisas distintas. Os critérios e papéis para formar uma comissão, por exemplo, “não eram claros” (Comissão de Fábrica, 1981: 34), além da avaliação de que a formação política da ‘massa’ operária mostrava-se a como grande questão para os membros das comissões. Era dito que, sem alcançar uma representatividade na base, só sendo possível com o investimento na formação política da massa trabalhadora, não haveria apenas dificuldades para se compor uma comissão mas, principalmente, para garantir a sua continuidade (op. cit., 1981: 18).

Ao confrontar a avaliação de Hélio Bombardi e da Comissão de Fábrica da Philco, enquadradas pelas câmeras de Raulino na sequência 21, quando o sindicalista disse que o mais importante de tudo havia sido “a união dos trabalhadores”, independente do reajuste salarial, relatos extrafilme trariam uma perspectiva um pouco distinta dessa avaliação. Um membro da comissão da Philco diria que a reação frente ao acordo feito:

foi de insatisfação por não ter conseguido os 25% e outras reivindicações. Uns acharam que a Comissão amoleceu muito rápido; outros agradeceram a comissão; alguns acharam que por ser a primeira experiência de greve da maioria dos operários até que conseguimos um bom acordo; outros diziam que numa próxima vez conquistaremos mais (COMISSÃO DE FÁBRICA, 1981: 42).

O relato mencionava que, após o período de renegociação salarial, apresentado como a principal questão para a mobilização dos operários nas fábricas (Comissão de Fábrica, 1981: 50), a tendência do grupo foi de dispersão. Reforçou-se o fato de que não tiveram demissões em massa na Philco naquele junho após a greve (apenas em novembro daquele ano) e que, mesmo assim, a continuidade da mobilização não ocorreu: “houve duas reuniões e na terceira ninguém apareceu... perdeu-se o contato efetivo com o pessoal da Comissão de Fábrica” (op. cit. 1981, 44).

O argumento da união dos trabalhadores através das Comissões de Fábrica e o programa da Chapa 3 apresentado no filme, por certo, partiram de uma dinâmica complexa no extrafilme. Por um lado, o discurso demonstrava a valorização do trabalho de base, pela conquista por melhores salários e condições de trabalho nas fábricas, por outro, havia uma expectativa de manter a independência com relação à legalidade institucional, tanto do sindicato, quanto das estruturas de organização internas das próprias fábricas, que eram estimuladas a criarem suas comissões dissociadas dos espaços organizativos propostos pelos patrões.

Essa relação entre autonomia, basismo e independência institucional geravam críticas, e, por vezes, descrença por parte de membros da Oposição Sindical Metalúrgica sobre a capilaridade de uma representatividade efetivamente política dentro das fábricas, como as apresentadas por meio dos relatos da publicação.

Contudo, tais críticas ou inseguranças a serem vividos na práxis da organização, por certo, não couberam no filme, justamente por ser um instrumento de propaganda para a OSM, o argumento de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* de que a união dos trabalhadores, através de um trabalho de base, independente e autônomo, eram o suficiente para promover as conquistas populares frente à classe patronal e ao governo, deveriam ser fortalecidos como “mantras” de esperança e otimismo aos espectadores do filme.

A questão da importância do trabalho de base para a Oposição Sindical, que tanto apareceu no filme, era, inclusive, mais importante do que a conquista do sindicato. As “Teses Aprovadas” no I Congresso da Oposição Metalúrgica, de março de 1979, que tinha o objetivo de “sistematizar e estruturar a linha sindical” da organização “para aplicá-la” no movimento operário, defenderia que:

a experiência da luta sindical no Brasil provou que é impossível eliminar o controle sobre os sindicatos simplesmente tomando a diretoria dos pelegos. A conquista de uma diretoria traz grande problema à oposição [...] assim que assume a diretoria, automaticamente se assume a direção e orientação das lutas diárias nas fábricas. Perguntamos: até onde vai a luta contra o controle do governo? Depende da vontade da nova diretoria ou da força real da categoria organizada nas fábricas? A luta contra o controle do governo sobre a diretoria só será possível com a organização dos trabalhadores nos locais de trabalho [...] A tarefa mais importante da luta operária é: antes, durante e depois da tomada dos sindicatos das mãos dos pelegos, organizar os trabalhadores nas fábricas (grifos nossos) (cf. Teses Aprovadas *apud* BATISTONI, 2010: 90).

A “tese” de que “a conquista de uma diretoria” trouxe “grande problema à oposição” nos chamou a atenção. Entendemos que havia nesta percepção a crença de que o fato de a

OSM ter alcançado um espaço privilegiado de tomada de decisão, ao se tornar “órgão oficial”, em uma estrutura hierárquica de poder institucionalizado, o distanciava de um trabalho de base. Neste sentido, não bastava “tomar” o sindicato da mão dos pelegos, para a Oposição Sindical a questão da estrutura sindical não era ‘apenas’ sindical, mas “principalmente política”.

Visão esta que era distinta da apresentada por José Pedro, na sequência 16, ao tratar sobre o problema da estrutura sindical no filme, cujo foco do relato concentrou toda a atenção na questão da organização dos trabalhadores em categorias e sobre a dificuldade de os trabalhadores fazerem greves ou “fundos de greve” por meio dos sindicatos, por conta daquela Estrutura.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas comunicou, assim, níveis mais básicos do programa da Oposição vis à perspectiva pela defesa do “resgate e reelaboração dos paradigmas políticos inspirados no pensamento e na experiência do movimento revolucionário”, elaborado nas “Teses” do I Congresso (BATISTONI, 2010: 33).

As reivindicações operárias foram, também, um esforço da democratização da sociedade, porque muitas vezes as lutas não visavam apenas melhorar salários e reduzir a jornada de trabalho, mas assegurar o direito à própria existência, ou seja, garantir condições de dignidade e de oportunidades para a classe trabalhadora, para que o movimento pudesse ser reconhecido como uma reivindicação legítima pela sociedade (TOLEDO, 2004: 124). Esta frase poderia ter sido escrita para sintetizar a luta das greves das comissões de 1978, contudo, ela tratou sobre a leitura avaliativa da historiadora Edilene Toledo, ao apresentar a conjuntura a qual se manifestava o movimento do sindicalismo revolucionário de meados dos anos 1900 no Brasil.

De modo que, encontramos traços de uma mesma matriz de reivindicações e valores apresentados pela Oposição Sindical Metalúrgica no argumento fílmico aos construídos naquela da década de 1910. Momento o qual trabalhadores e lideranças operárias italianas que haviam imigrado ao país no período, acreditavam que a democracia deveria estar acima das ideologias e servir, não somente, como estratégia de convencimento da necessidade da luta operária frente aos momentos de maior autoritarismo do estado.

O argumento de que o processo de tomada de decisão e luta social era sistêmico, de que devia ser participativo, construído por toda a classe operária, para que ela mesma encontrasse e aprendesse, por meio da experiência da práxis, a ser autossuficiente para, no fim, superar o capitalismo, estava posto em ambos projetos.

O sindicalismo revolucionário partiu, assim como a corrente católica da Oposição Sindical, do pressuposto de que a “união dos trabalhadores” era algo mais importante do que a própria conquista do sindicato¹⁸⁴.

Acreditamos, portanto, que houve uma aposta de jovens militantes intelectuais em uma tradição do anarquismo, que tentou ser transmutada em um valor para a “base”, o qual foi relatado por Batistoni ser o maior desafio da OSM naquele 1979. A chave de conexão entre estes dois universos estava na ideia de “autonomia operária” (fabril, comunitária, organizacional).

Foi este o elo entre o basismo católico e o anarquismo, uma aposta que o filme conduziu, coerente ao clima e valores da época, de um anti-estatismo, anti-ditadura, autonomia de consciência operária, crítica ao Partido Comunista e à vanguarda como fonte da consciência e aposta na base fabril e comunitária como chão da nova política e da revolução.

Acessamos, contudo, outras narrativas que permearam o projeto da OSM, mais distantes da condução fílmica. A publicação “Discutindo a estrutura Sindical” (1983) nos trouxe mais detalhes sobre como a “velha” estrutura sindical era vista pela organização. Termos como “corporativista”, “colaboração de classes”, foram expressões usadas que significavam uma crítica direta à tática do Partido Comunista Brasileiro da política de aliança de classes com a burguesia industrial e os governos.

Para a Oposição Sindical, um “novo” sindicalismo deveria pressupor os princípios da: “unidade, unicidade, pluralismo, liberdade, independência e autonomia”. O caderno trabalhava, ainda, com conceitos como “classismo, democracia e solidariedade” (imagens 257, 258).

¹⁸⁴ Havia uma premissa da participação, de que pautas reformistas eram vitais e não ideológicas, através das estratégias de campanha salarial, dentro das fábricas, e principalmente como principal instrumento de pressão: o direito de greve. Sobre a dignidade do trabalhador a ser restaurada com reajuste nos salários que eram de esmola e fome, reajuste que trouxessem dignidade aos trabalhadores, eram visões e conceitos encontradas por Edilene no Sindicalismo Revolucionário dos anos 1910 que eram revividos e reconfigurados em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Figure 257: Documento “Discutindo a Estrutura Sindical”.

PRINCÍPIOS

A questão da estrutura sindical não é uma questão apenas sindical, é principalmente uma questão política.

Existe por trás de cada proposta uma concepção política que orienta a proposta e que se apóia em princípios.

Assim, são princípios da velha estrutura sindical o corporativismo e a colaboração de classes.

As novas propostas trabalham invariavelmente com alguns princípios como: unidade, unicidade, pluralismo, liberdade, independência, autonomia.

Trabalham ainda com classismo, democracia, solidariedade - que estão mais claramente definidos.

Mesmo em nosso meio não há consenso acerca dos cinco princípios iniciais. Há diferentes entendimentos sobre o que cada um deles quer dizer. É importante que a discussão permita chegar a uma linguagem comum.

Figure 258 idem, documento anterior

Em outra publicação da Oposição Sindical Metalúrgica encontramos vozes que ressoaram, de modo ainda mais distante, do projeto apresentado em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Foi o caso do caderno “Onde está o Fogo: as Tarefas do Grupo de Fábrica”. A publicação, sem data, tinha uma mensagem de cunho político bastante demarcada por uma leitura marxista da sociedade que mobilizou um arcabouço de conceitos, tais como: “deter os meios de produção”, “poder da classe operária”, “os patrões, banqueiros, latifundiários todos extraem a mais valia dos trabalhadores por meio da exploração da mão-de-obra”.

Destaque para o detalhe da ilustração na página 5 (imagem 259), em que vemos, agachado, um gigante de cartola, de bocas abertas e dentes afiados, na mira de um trabalhador, enquanto a polícia, um fazendeiro e um banqueiro o convidam para entrar “goela abaixo”, no que parece ser uma mesinha de escritório, posicionada na língua do ‘empresário monstro’.

Na página 11 da mesma revista, a OSM-SP apresentava a defesa por uma sociedade, que não tivesse como objetivo a acumulação dos lucros, mas que através da “propriedade comum dos meios de produção e na repartição do fruto do trabalho, sem exploração ou privilégios, seguisse rumo ao socialismo” (imagem 260).

Figure 259: Ilustração publicação “Onde está o Fogo: as Tarefas do Grupo de Fábrica”.

Figure 260: “Onde está o Fogo: as Tarefas do Grupo de Fábrica”.

Outras publicações seguiam o tom de diálogo com o marxismo, aprofundando temas e vínculos com a III ou IV Internacional. Na publicação “Jornal dos Jornais”, no caderno

especial sobre as greves de outubro de 1979, o chamado para a classe operária aderir plenamente ao movimento operário internacional veio de Marx: “Proletários de todos os países: uni-vos!” (imagem 261). Página seguinte, o material chamou as greves de “escolas de guerra”, parafraseando um “perseguidor alemão dos socialistas e operários” a dizer que “por trás de cada greve” estava o “dragão da revolução” (imagem 262).

Figure 261: Publicação Jornal dos Jornais.

Figure 262: Citação a Marx.

As greves da semana. (até 10/8)	
Minas Gerais	21 000
Operários das obras da Açominas (Belo Horizonte)	40 000
Mercenários (Belo Horizonte)	1 500
Taxistas de táxi (Belo Horizonte)	198
Funcionários da Junta Comercial (Belo Horizonte)	1 000
Funcionários da Prefeitura (Belo Horizonte)	3 000
Caminhoneiros de carvão (Belo Horizonte e Sete Lagoas)	4 000
Goiás	
Operários da construção civil (Goiânia)	110 000
Rio de Janeiro	40'
Professores	
Funcionários da construtora Esusa	
São Paulo	12

Figure 263: Publicação Jornal dos Jornais.

Destacamos, por fim, uma última publicação chamada “Cadernos da OSM - Organização no Local de Trabalhos (OLT)” (partes, 1, 2 e 3). Com cerca de 150 páginas, que só sabemos ser datada de antes de 1983, momento em que passaria por uma primeira revisão,

o caderno era direcionado ao “debate sobre as organizações nos locais de trabalho”, tinha como suporte bibliográfico a obra de Marx e os cadernos do Cárcere de Gramsci (imagem 265). O material estava organizado em três categorias de debate: (i) fábrica e consciência de classe, (ii) conceito de vanguarda *versus* massa, por meio de uma discussão sobre exercício do poder, e (iii) instâncias de organização da classe trabalhadora (imagem 264). Além disso, tratava das formas de organização da produção (taylorismo, socialismo, blanquismo), a lógica da ideologia proletária e o debate sobre espontaneísmo no movimento de trabalhadores (imagens 266, 267).

Figure 264: “Cadernos da OSM - Organização no Local de Trabalhos (OLT)”.

Figure 265: “Cadernos da OSM - Organização no Local de Trabalhos (OLT)”.

Figure 266: “Cadernos da OSM - Organização no Local de Trabalhos (OLT)”.

Figure 267: “Cadernos da OSM - Organização no Local de Trabalhos (OLT)”.

Avaliamos, mobilizados pela análise entre os documentos, comparando linguagens e valores, que as publicações da Oposição Sindical Metalúrgicas de cunho marxista e/ou revolucionário, trouxeram vozes de uma possível vertente intelectual, trotskista, da POLOP, ou, dos quadros da esquerda “avulsos”, mais acadêmicos, da “terceira matriz ideológica” a compor a organização, descrita por Batistoni.

Imaginamos que as formulações de arcabouço mais teórico destes materiais coubessem aos intelectuais e lideranças do meio universitário, parte também do grupo que consideramos das classes médias, os “avulsos”, ex-clandestinos. Vozes que não encontramos na fratura fílmica. Do mesmo modo, o campo de construção dos prenúncios, entre a ideia da autonomia operária, democracia de base e experiências de engajamento nos bairros, postos como argumentos no filme, não pautaram de modo determinante estas publicações.

Neste sentido, os silêncios e lacunas com relação a uma visão mais marxista não encarnadas no filme, foram reconhecidos como parte de um mesmo movimento, uma vez que, em consulta aos materiais do Projeto Memória da Oposição Sindical do IIEP, também não notamos o discurso produzido como argumento chave de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, sobre o papel e a importância dos movimentos sociais e bairros populares, de modo premente nos materiais.

De todo o acervo, vimos apenas na publicação da Oposição Sindical Metalúrgica/FASE “Comissões de Fábrica” esse debate aparecer. Mesmo que em tom de autocrítica, temas como a questão da representatividade, organicidade e fortalecimento da consciência crítica “dos novos que chegavam”, nos fizeram avaliar que a questão da força da união operária era condicionante à libertação dos oprimidos, e que a questão girava em torno do campo religioso e do projeto de renovação de parte da Igreja Católica, vinculados à Teologia da Libertação.

A publicação Oposição Sindical Metalúrgica/FASE, reforçava a relação entre práxis e teoria na Oposição Sindical, tratada através dos depoimentos dos membros da organização em um processo de avaliação programática, concluía que o fortalecimento da democracia de base, também anunciado no filme, era vital para a consolidação daquele projeto. Consideramos, que a mensagem trazida no filme veio da experiência de Santo Dias, Waldemar Rossi e demais militantes católicos, em um discurso muito próximo da CNBB e da missão das CEBs.

O resultado das entrevistas sistematizadas pela publicação Oposição Sindical Metalúrgica/FASE nos fizeram concluir, também, que assim como verificamos no filme haver uma comunicação a construir a expectativa da Oposição Sindical sobre uma “consciência” de classe, ao registrar o cotidiano dos operários não sindicalizados em Cinema Direto, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* nos trouxe uma “experiência” (possível) daquela classe.

Uma leitura que veríamos perpassar, do mesmo modo, o extrafilme, por meio dos depoimentos dos próprios membros da organização através das avaliações relatadas no material Oposição Sindical/FASE sobre as greves de 1978. Relatos que trouxeram avaliações sobre: (i) uma desmobilização da classe operária naqueles anos 1970 (em contradição à garantia do dirigente Bigode sobre a união dos trabalhadores, da sequência 8), (ii) uma radicalidade da Oposição em romper com o “sistema” quando as ações encaminhadas nas negociações tomavam um rumo distinto ao qual ela pretendia (depoimento sobre a greve da Toshiba, liderada pela Chapa 2), (iii) um sindicato que mesmo com muitos problemas, se predispunha ao diálogo, perguntava às comissões e aos operários o que eles queriam que fosse feito – provavelmente como “jogada” política para manter os dois lados (empregados e patrões) sob controle, mas que, publicamente, defendia a legalização das comissões de fábrica como uma forma de fortalecer a formação política daqueles trabalhadores no cotidiano laboral (aqui articulamos o depoimento de Joaquim dos Santos Andrade à fala do membro da Oposição sobre a situação da Toshiba). O filme não considerou esta perspectiva avaliativa para atuar na construção de uma aliança contra um inimigo comum: ditaduras, patrões e pelegos.

Por fim, a visão de que a estrutura sindical “ia se quebrando” e de que quem é “contra a estrutura sindical é, também, contra o movimento operário” (Comissão de Fábrica, 1981: 59), associava retórica a uma prática, essa posta no filme, mas que não coadunava com os depoimentos mapeados no caderno Oposição Sindical Metalúrgica/FASE. Constatamos, então, que as comissões eram algo recente para aquela geração de operários, sendo experimentadas de maneiras distintas, a depender do contexto de cada fábrica, de uma tradição do operariado ou não na luta sindical, do modo de gestão corporativa estabelecido em cada empresa, experiências que se desdobravam no modo de encaminhar as negociações possíveis entre operários e patrões.

Por certo, não foi papel do filme dar conta desse caleidoscópio de interesses e expectativas da Oposição Sindical. Os diretores “não se sentiam envolvidos, não tinham e nem viam necessidade de ter acesso aos bastidores das tendências e disputas dentro da Oposição” (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, lauda 28). Gervitz achava, ainda, que a estratégia tinha sido “bem sucedida [...] uma vez que ao final todas as tendências da Chapa 3 viram e utilizaram o filme” (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, lauda 30).

Mesmo assim, ambos os cineastas relatariam que com o filme na moviola, “lá por setembro de 1978”, já havia uma divisão na Oposição e que ali viram começar

aquele negócio de golpista, de todos: não é um filme nosso, fulano não pode entrar, porque você sabe, antes de 64 [...] Dai nós tivemos que ter uma posição firme e dizer que todo mundo que diante aquele ano tinha atuado e estava participando da Oposição Sindical que registraram estaria no filme” (PESQUISA CCV, 1981: TR2547, lauda 31).

Sérgio chamou de “incrível paradoxo” a relação que ao final se estabeleceu entre os cineastas e a Oposição Sindical Metalúrgica, pois “como elas tem uma prática sempre de golpismos e conchaves pessoais, elas pensam que sempre vão ser sacaneadas do mesmo jeito” (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, lauda 32). Então, um trabalho que foi de início assumido por todo o grupo e ovacionado em pé na primeira exibição deixou ambos os cineastas “queimados” mais tarde com a OSM, que alegava uma identificação do filme com corrente a “A, B, ou C...”:

daí vem o capítulo das cópias [...] vocês estão vendendo mais barato pra esta tendência [...] vocês deram mais cópias para esse e não deram para aquele. Isto aconteceu muito entre as tendências (GERVITZ *apud* Pesquisa CCV, 1981: TR2547, lauda 32).

Portanto, apesar do caráter militante do filme de ter a missão de mostrar a “unidade na diversidade” e publicizar as ideias e princípios gerais a pautarem as ações da Oposição

Sindical, pudemos, ao organizar os discursos de suas publicações e argumentos internos produzidos pela obra, conhecer melhor sobre quais projetos representaram, mesmo que por tempo determinado, um “eixo-comum” de unidade frente à diversidade daquele heterogêneo coletivo.

Mesmo tendo encontrado uma certa unidade na diversidade da OSM, posta em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, avaliamos que houve um descompasso entre o argumento central do filme sobre a “união dos trabalhadores” e a fragilidade daquele contexto capturado em Cinema Direto para garantir o discurso da eficácia do trabalho de base da Oposição Sindical no filme. Tratamos a seguir da narrativa que foi construída no filme para lidar com tantos revezes sofridos pelo movimento sindical, principalmente, registrados na campanha e eleição pela diretoria do Sindicato. Acontecimentos fora do *script* fílmico que foram anunciados de antemão por um “Deus-câmera”.

Cena Três: “Deus vê e prevê”

Cinema direto, como uma “mosca na parede”

Nossa intenção com a *Cena Três* foi articular certas sequências em que o uso da linguagem do Cinema Direto no filme serviu como anunciador e antecipador de acontecimentos ‘absorvidos pelo imediato’. O momento de produção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* estava inserido em uma conjuntura “em aberto”, uma vez que em um plano macro, havia uma circunstância política e histórica no país de retomada dos direitos democráticos e volta à liberdade política e de expressão, sendo experimentada e vivida por uma sociedade civil engajada e emergente que, de alguma forma, foi capturada pelo filme enquanto acontecia.

As passagens de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* escolhidas para analisar a *Cena Três* estavam imbuídas de uma dramaticidade, em que vimos a câmera buscar pelos acontecimentos “no calor do momento”. Foram momentos em que o filme explorou a imagem de um “deus câmera”. O obturador se tornou uma entidade observadora, a única capaz de manter a razão e a sobriedade perante o futuro dramático resultante dos acontecimentos registrados, os quais apenas ela (a câmera) conhecia o desfecho.

A forma como os cineastas enquadraram as ações, atitudes e reações dos “personagens” nestas sequências, forjou no filme uma intimidade de observador daqueles acontecimentos tornando a câmera “quase” invisível. As cenas remeteram ao estilo de cinema do *living camera*, do *Direct Cinema*, de Robert Drew e Richard Leacock. Em alusão a esse olhar cinematográfico mencionamos *Primárias* (1960)¹⁸⁵, de Leacock e Albert Maysles, um documentário que acompanhou o processo de campanha de John F. Kennedy, nos Estados Unidos e se tornou um marco no cinema documentário, influenciou o estilo de vídeo reportagem desde então.

As sequências de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* foram organizadas por meio de três temas: os dois primeiros, “Negociação com a classe patronal” (seq. 23) e “O dia das eleições” (com extratos das sequências 26, 27, 28 e 29), registraram momentos de confronto direto entre a classe operária, os patrões da Philco e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. O terceiro tema, “A posse de Joaquinão” (seq. 30), capturou o desfecho do drama vivido pelo filme nas sequências anteriores.

Essas passagens não foram, contudo, enquadradas, integralmente, pela câmera como “uma mosca na parede”. Seguindo a tradição do cinema militante, a montagem em colagem de linguagens prevaleceu, intercalando o estilo *living camera* a depoimentos e entrevistas de operários e membros da Oposição Sindical. Em momentos pontuais, uma trilha sonora, também, guiou a dramaticidade do filme.

Negociação com a classe patronal

Interno. Delegacia Regional do Trabalho. Comissão da Fábrica da Philco.

O filme, na sequência 23, acompanhou a chapa 3 e uma comissão de fábrica composta por metalúrgicos e metalúrgicas da Philco ao Ministério do Trabalho para registrar a negociação pelo reajuste salarial com os patrões, o governo e o presidente do Sindicato (seq. 23):

¹⁸⁵ *Primary* (1960) é um filme documentário de cinema direto de 1960 sobre as eleições primárias entre John F. Kennedy e Hubert Humphrey para a indicação do Partido Democrata dos Estados Unidos. Produzido por Robert Drew, filmado por Richard Leacock e Albert Maysles, e editado por D. A. Pennebaker, o filme foi um avanço no estilo do documentário. Os cineastas foram capazes de acompanhar os candidatos passarem pelas multidões, setavam com eles em quartos de hotel lotados e miravam seus rostos enquanto aguardavam resultados de votação. O estilo de registro acabou por construir uma maior intimidade do que era possível, anteriormente, com as técnicas antigas e mais clássicas de filmagem para documentários.

DRT: inicialmente eu queria ponderar a vocês o seguinte: estou avisando, acho que é um alerta que eu tenho que dá a vocês, a greve é ilegal; mas nós estamos admitindo entre vocês e a empresa, com a assistência do sindicato, pra ver se encontramos a solução. Mas essa solução não pode demorar muito, porque a empresa sem produzir [...] não traz lucros e não pode pagar salários aos seus trabalhadores [...] Eu acho que toda empresa, se pudesse, em vez de dar 21%, 13 ou 15%, daria até 30% pra vocês, desde que ela pudesse competir depois com as demais concorrentes. Já que a empresa está disposta ao diálogo, a proposta não é desprezível, é boa, 13% é uma proposta que eu acredito que vai atingir as faixas menos aquinhoadas [...] acredito isso aí possa resolver o caso (grifo nosso) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 36”-38”).

Feita a proposta pelo Delegado Regional do Trabalho, a câmera se aproxima em *close* para registrar a resposta de Ubiraci (imagem 272), representante da Comissão de Fábrica da Philco:

por unanimidade os companheiros rejeitaram a proposta, nesse âmbito a gente... nesse começo de negociações a gente continua com a nossa proposta que eu acabei de falar agora (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 38’).

O Delegado Regional do Trabalho, Vinícius Ferraz Torres, imediatamente ameaçou o sindicalista (imagem 273):

então fica suspensa essa reunião pra tentarmos ai uma... uma.. uma conciliação. Agora você, Ubiraci, você tem muita responsabilidade aqui viu. Porque todos esses homens aí, estão com a sorte dele na sua mão e dos que falaram aqui, certo? Pense bem nisso (grifo nosso) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 38’29”-39”).

Figure 268: Negociação Philco.

Figure 269 Patrões da Philco

Figure 270: Sorriso descontraído “dos patrões” enquanto DRT defende a Philco.

Figure 271 Close Joaquinção

Figure 272 Movimentação de câmera segue para a foto do presidente Ernesto Geisel

Figure 273 Ubiraci rejeita a proposta da diretoria da Philco

Figure 274 Delegado Regional do Trabalho aponta o dedo em ameaça a Ubiraci

Figure 275 Joaquinção olha para baixo enquanto delegado ameaça Ubiraci

A câmera voltou a filmar Ubiraci e se aproximou do operário em *close*, para capturar a expressão de medo com a intimidação da fala do delegado (imagem 276, 277, 278). Na mesma sequência, outro membro da Comissão de Fábrica imediatamente se levanta, a câmera segue a voz *off* até encontrá-lo em enquadramento e filmá-lo em *close*, a rebater o delegado:

“não está inteiramente na responsabilidade dele, nós estamos representando, enfim, a Philco inteira, certo?” (imagem 279) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 38’47” – 38’53”).

Figure 276 Delegado constrange a Comissão

Figure 277 Olhar de Ubiraci, intimidado

Figure 278 Ubiraci em close, intimidado

Figure 279 Membro da Comissão defende Ubiraci

Destacamos alguns aspectos da articulação entre a movimentação da câmera, nesta passagem, e a fala dos personagens. Houve uma ironia no modo como Raulino capturou a imagem do delegado Regional do Trabalho, Vinicius, e a reação dos empresários e supostos advogados da Philco. Enquanto Vinicius apresentava a proposta dos patrões, em um determinado momento ao dizer que a empresa, não fosse a concorrência, gostaria de dar até 30% de aumento de salário aos funcionários, a câmera enquadrava em plano médio dois empresários sentados na lateral da mesa de negociação emitindo um discreto riso sarcástico (imagem 270), enquanto ouviam a declaração de Vinicius.

Dos seis homens de terno e gravata enquadrados (imagem 269), dois alteraram o semblante de modo comprometedor durante a fala do delegado, o grisalho de óculos e logo atrás, mais alto, o homem de meia idade, (imagem 270). Raulino não perdeu a cena, como não

esta não era uma cena contínua, houve um corte na edição. Não temos certeza se a reação dos empresários deu-se exatamente com a fala do delegado regional do trabalho mas, de todo modo, o filme construiu essa conexão entre a fala de Vinicius e a impressão de que os patrões debochavam dos operários, como se soubessem quem estava “no controle” da negociação.

Em seguida, o delegado do trabalho, Vinicius, apresentou o valor da proposta de aumento salarial: “já que a empresa está disposta ao diálogo a proposta não é desprezível, 13%...” (grifo nosso). Sobreposta à fala do delegado, colocada em voz *off*, a câmera enquadrava Joaquinção (imagem 271) em plano fechado, há um corte e a cena seguinte se aproxima de um quadro com a foto do General Ernesto Geisel (imagem 272) pendurado na parede atrás da mesa de negociação onde se encontravam os patrões.

A voz *off* em que “a empresa está disposta ao diálogo”, sobreposta às imagens que percorrem o rosto de Joaquinção e, em seguida, o retrato de Geisel, conduziam uma outra ironia na comunicação do filme, associando a declaração de Vinicius, à imagem de Joaquim e Geisel. Isso significava que aquele discurso ‘não era verdade, não haveria diálogo’, uma vez que os trabalhadores estavam em uma ditadura e aquele sindicalista enquadrado, era o pelego Joaquinção, que representava os ditadores, os quais sabemos serem mentirosos e “assassinos”.

Esse estilo de filmar, capturando detalhes dos acontecimentos, deslocando a câmera enquanto permanece com o personagem da cena em voz *off*, para buscar o “humor”, ou alguma segunda mensagem complementar enquanto o registro principal era documentado, foi notado diversas vezes pela pesquisadora ao assistir filmes em que Raulino fez a direção de fotografia.

Diferente de *Primárias* (1960), o estilo de corte da cena em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* era mais brusco e curto, mas o efeito de intimidade do obturador privilegiado também estava colocado como ponto de partida. A ideia era “trazer” o espectador para dentro da negociação, mostrando ângulos e detalhes que só poderiam ser notados caso aquele observador estivesse “vivendo” a negociação. De tal forma que a câmera acabava por agir como um personagem que conseguia “ver o todo” dramático, servindo de observador-testemunho do acontecimento.

O mesmo efeito de intimidade ocorreu com a resposta de Ubiraci à proposta do delegado quando disse que a comissão rejeitava o acordo. A ameaça imediata de Vinicius alertando-o da responsabilidade como membro comissão sobre aquela atitude seria milimetricamente observada pela câmera, que percorreu a sala enquanto o delegado apontava o dedo a Ubiraci (imagem 274), enquanto em panorâmica mostrava Joaquim dos Santos

Andrade sem qualquer reação ao ouvir a ameaça (imagem 275), escrevendo algo em um papel, como se não estivesse prestando qualquer atenção à situação.

As lentes seguiram, então, para a plateia, desenquadrando o delegado, mas em continuidade à voz *off* acusativa, alcançou em plano médio o lugar onde estão sentados Ubiraci e os companheiros da comissão (imagem 276), para em *zoom in* seguir sua face angustiada terminar em um *close* dramático (imagem 277, 278). Raulino foi, em seguida, pego de surpresa ao ouvir uma fala em *off*, no fundo da sala, e rapidamente teve que deslocar a câmera em um movimento panorâmico horizontal para acompanhar de onde ela ecoava.

Por fim, enquadrou o novo personagem, ajustando o foco da câmera até conseguir nitidez para registrar em *close* um operário defender Ubiraci de modo “espontâneo” e afirmativo, dizendo não estar inteiramente na responsabilidade dele a decisão, uma vez que “nós estamos representando, enfim, a Philco inteira” (imagem 279).

O dia das eleições sindicais

Externo. Dia das Eleições. Sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

A sequência 26 registrou outro dramático acontecimento, o dia de apuração dos votos e das eleições sindicais. Mas, como prelúdio, a câmera encontrou uma imagem inusitada para inaugurar a sequência, a cena que “Deus vê e prevê” (imagem 280). Era uma frase escrita em uma caixa de bateria, acoplada a carroça das mais pitorescas, sendo conduzida por um homem com uma criança sentada à frente, que passava pela rua do Sindicato dos Metalúrgicos, onde acontecia toda a movimentação da campanha eleitoral e a filmagem de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Cena que acabou servindo como enunciador do destino daquelas eleições.

“Deus” era a câmera que tudo via, o observador onipresente e onisciente, que “vê e prevê” os acontecimentos, dentro e fora do filme. A câmera que viu e previu não deixou que o dia da eleição sindical fosse acompanhado pelo espectador de forma distraída. A imagem do menino sentado ao carrinho de quatro rodas adaptado, transformou a frase em um letreiro do filme, a prenunciar que o desfecho de toda aquela mobilização eleitoral (figura 281), certamente, não tinha um final tão feliz.

Figure 280

Figure 281 Mobilização eleitoral

Figure 282

Figure 283

Sendo assim, o filme seguiu, em estilo de registro de vídeo reportagem, o movimento de revolta e contestação da Chapa 3 (seq. 27), comprovando por meio de depoimentos capturados no calor dos acontecimentos, que havia uma série de irregularidades sendo executadas pela Chapa 1, para garantir a sua reeleição ao Sindicato.

As Chapas 2 e 3 estavam em massa na sede do Sindicato dos Metalúrgicos (imagem 281), no bairro da Liberdade, em São Paulo, e seus rostos foram enquadrados em um momento de aflição, esperando a apuração dos resultados (imagem 282). O salão onde ocorreram as apurações estava tomado por fiscais e operários (283) que pressionavam o Delegado Regional do Trabalho pela impugnação da campanha, por conta dos indícios de fraude eleitoral capturados como evidência pelo filme.

O embate de provas adquiriu caráter jurídico (seq. 28), enquanto Raulino registrava o diálogo entre o advogado da Oposição Sindical, Marco Aurélio e o apurador da Justiça do Trabalho, Oswaldo Preus (imagens 284 e 284) que ao ler em voz alta, uma por uma, as alegações de irregularidades apresentadas pelos advogados da Chapa 3, concluiu:

como eu já salientei eu só posso ver o que me é dado ver. Não posso ver outras coisas que aconteceram anteriormente.

Marco Aurélio (advogado): algumas dessas irregularidades, apesar de essa realmente não havia condição de verificação no momento, mas irregularidades como a não existência de listas de votantes pode facilmente ser verificada, e isso ocorreu nas urnas 1,2 e 140 que ficaram na sede do sindicato (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978, 49'30" – 50'38").

Figure 284: Apurador da Justiça.

Figure 285: Advogado da Chapa 3.

A cena corta e mostra Gervitz entrevistando um outro testemunho observador (imagem 286) que, assim como renunciou o “Deus câmera”, pauta o desfecho da campanha. O operário sentado na área externa do pleito, acompanhava as movimentações de longe e responde cético ao cineasta:

Operário: o resultado eu não estou a par, por que eu não estou prestando atenção pra acompanhamento, porque eu sei que é roubo. Porque os fiscais da Chapa 3 não podiam acompanhar as eleições [...] O que que pode se fazer? Nada. Bom, o resultado é o inverso do real, tá compreendendo? Porque eu tenho certeza absoluta que essa quantidade de operários que esta fazendo essa paralisação dentro das industrias, é porque não esta contente com a situação que se encontra, tá compreendendo? Por esse motivo, todos esses que passam são da Oposição, são dependentes da Chapa 3. Como que a Chapa 3 está perdendo se a maioria está paralisando as fábricas? Esta é uma prova categórica e evidente que não estamos satisfeitos com... os acontecimentos... daqui do sindicato. [...] o sindicato deixou de ser um órgão ao lado do operário, ficou ao lado do patrão... (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 56'08" – 57'03").

Figure 286: Gervitz entrevista ao observador.

Figure 287: Capa de Jornal, eleições anuladas por fraude

De acordo com o relato, o fato de as paralizações nas fábricas estarem ocorrendo, estava diretamente relacionado ao trabalho da Chapa 3, “por esse motivo, todos esses que passam são da Oposição, são dependentes da Chapa 3. Como que a Chapa 3 está perdendo se a maioria está paralisando as fábricas?”, indagou o operário.

A pergunta colocada devia encontrar espectadores que distantes do processo de mobilização das “greves das comissões”, daquele ano de 1978, deveriam concordar com o operário. No entanto, ao nos debruçarmos entre as *Cenas Um* e *Dois* deste capítulo, verificamos o quão mais complexo foi encontrar uma resposta para o questionamento um tanto determinista trazido pelo operário testemunha sobre a questão das eleições do sindicato dos metalúrgicos de São Paulo (figura 286).

De todo modo, a situação era dramática, mas parecia ter sido resolvida. Uma fotografia da capa do caderno de economia do jornal da Folha de São Paulo (imagem 287) como abertura para a cena seguinte, anunciava que as eleições haviam realmente sido impugnadas. Aparentemente, o operário que viu na apuração um roubo e o mote “Deus vê e prevê” estavam equivocados.

A sequência 29 registrou o momento de catarse e muita alegria para as Chapas 2 e 3, que enalteceram, em depoimentos a Gervitz e Segall, a força da luta e união dos trabalhadores naquela jornada, enquanto, profetizavam o futuro do movimento operário no país, extraindo daquela vitória o anúncio de que dias melhores para a classe trabalhadora não tardavam por chegar:

Voz off: Atenção companheiros, o apurador anulou as eleições!

Operário 1: vitória! Vitória! Abaixo o peleguismo o que nós estamos conseguindo hoje, companheiro... é uma vitória... desde segunda feira, fomos ameaçados de toda forma possível pela policia, pela (...) (multidão, voz off) “Joaquim Pelego...”; “Joaquim pelego...” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 57’).

Figure 288: Comemoração da impugnação dos resultados.

Figure 289: Comemoração da impugnação dos resultados.

Figure 290: Comemoração da impugnação dos resultados.

Figure 291: Comemoração da impugnação dos resultados.

Trabalhamos com cada discurso registrado durante a comemoração. Foram depoimentos ricos e, acreditamos que a emoção capturada pelo filme pôde contribuir para uma reflexão, atrpor meio das falas, sobre o que representou para cada um daqueles militantes aquela conquista.

O metalúrgico Silva (Gordo), por exemplo, que apareceu na sequência 24, em metacomentário, rebatendo as declarações de Joaquinção sobre os acordos de estabilidade para os membros da Comissão de Fábrica a qual fez parte, disse: “o procurador rendeu-se diante de tanta evidência; isso mostra mais uma vez que o peleguismo que há 14 anos domina essa casa, está chegando ao fim” (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 59’46”).

Waldemar Rossi, muito emocionado, ovacionou: “nós conseguimos com as greves, corações e força dos trabalhadores. Uma segunda etapa é a conquista das comissões de fábrica e agora a derrubada do peleguismo, o sindicato tem que ser dos trabalhadores, gente!” (op. cit. 1978: 1h35”). Cândido Hilário complementou, após confirmar “todo o apoio a Chapa 3”, que naquele ano tirariam “esses aí que estão há 14 anos nesse sindicato” (op. cit. 1978: 1h01’). Santo Ponte, que na sequência 7, é apresentado como parte da diretoria da Chapa 3,

diria que a impugnação era um retrato da luta dos trabalhadores que queriam “um sindicato livre e que tenham os seus representantes defendendo os interesses de seus companheiros que labutam dentro das fábricas diariamente” (op. cit. 1978: 1h01’42”).

Outro operário tratou a conquista como uma vitória não da Chapa 3, mas

da categoria metalúrgica, e só nós os enfrentando é que nós vamos poder dismantelar essa máquina do peleguismo que se implantou dentro desse país e é só através das lutas concretas dentro das fábricas e trazendo pra dentro do sindicato é que nós vamos conseguir as nossas vitórias (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*: 1978: 1h02’24”).

Por fim, Hélio Bombardi, sempre em tom otimista avaliou:

Ah, o que aconteceu foi o que todo mundo viu: caiu na prática através da pressão do operário, através do trabalho de fábrica, através do trabalho consequente da oposição, caiu. Foi impugnado as eleições, eu acredito que daqui pra frente, não há urna, compreende? Não vai se fabricar resultado de urnas nas próximas eleições. Nós temos todas as condições de sair vencedores, porque hoje a oposição tem representatividade dentro das fábricas, a oposição tem condições de vir a assumir e defender o operário dentro de São Paulo (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*: 1978: 57’41” 1h02’51”).

Ao mapearmos a conjuntura avaliativa destes relatos identificamos três principais pressupostos. O primeiro, que perpassou todo o filme, clamava pela solidariedade e união operária que, por meio das comissões de fábrica, mostraram ser a melhor forma de avançar com a luta pelo interesse da classe trabalhadora.

O segundo, foi delineado a partir da captura da fraude nas urnas e construiu a imagem de que aquele sindicato não era só pelego, mas corrupto. Esse segundo aspecto das fraudes eleitorais, capturadas de modo tão insistente no filme, fez parte de uma conjuntura em que as esquerdas tinham o ‘monopólio da ética’, enquanto discurso. Uma marca da matriz narrativa do que foi a “Nova Esquerda”, cuja representação se desgastou com o tempo, principalmente após algumas décadas do PT no poder institucional.

Ainda sobre ética e democracia, pautados pela urgência de uma retomada democrática, o registro de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, ao evidenciar o boicote das Chapas 2 e 3 nas urnas, funcionou, também, como forma do filme servir de garantia, como um documento de reportagem, que tinha guardado, para título de prova, aquela ilegalidade. Novamente um paralelo de como filme e extrafilme passavam pelos mesmos impasses.

A *mise en scène* que exigiu transparência no processo de tomada de decisão para escolha da nova chapa sindical, chega às últimas consequências, quando o filme acompanhou, enfaticamente, declarações e situações comprovando inúmeras formas de desvio de votos no

dia das eleições, promovidos pela Chapa 1. Hélio Bombardi, como um destes testemunhos, desabafou (seq. 27):

nós decidimos que enquanto oposição estamos foi dessa eleição. enquanto a fiscalização nas fábricas manteremos a chapa dentro do sindicato para constatar mais irregularidades para que nosso pedido de impugnação ganhe corpo e essas eleições consigam pelo menos depois de 14 anos ser democrática, o que até hoje não foi. E nos já perdemos a eleição a partir da fraude com que ela é feita, nenhum mesário nós temos (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*: 1978, 48’).

O terceiro argumento foi um desdobramento do segundo. Era uma visão sobre a necessidade da retirada daquele sindicato autoritário e pelego que estava “lá há 14 anos” no poder. O filme comunicava que a gestão da Chapa 1 não era democrática, não foi uma escolha dos operários e, portanto, não tinha legitimidade para representar a classe trabalhadora. Assim como a ditadura, esse tipo de governança da Chapa 1 estava com os seus dias contados. Foi uma forma do filme de pelas entrelinhas orquestrar uma relação entre o “velho” sindicalismo e a ditadura.

No extrafilme, a OSM organizou um boletim com a matéria da Folha de São Paulo, de Junho de 1978¹⁸⁶, contendo a notícia da impugnação da campanha, à cópias dos documentos oficiais do pedido e aceite de impugnação apresentados pela Chapa 3 (imagem 292) e uma avaliação da Chapa 3 sobre o motivo da fraude eleitoral nas eleições (imagem 292, 293). O texto abaixo explica a razão:

Por que roubar os votos da Chapa 3?
É por temerem um sindicalismo organizado nas empresas, combativo e independente que se tentou impedir através do roubo a vitória certa da oposição [...] isso só poderá acontecer com a eleição, em assembleia da categoria, de uma junta governativa – composta de metalúrgicos, para dirigir o processo eleitoral. [...] Entendemos que a maneira mais justa de garantir novas eleições, sem fraudes, é garantir a participação em igualdade, de todas as chapas concorrentes (IIEP, Dossiê CPV, 2013).

¹⁸⁶ Documento faz parte do acervo do Projeto Memória da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, coordenado pela organização Intercâmbio, Informações, Estudos e Pesquisas (IIEP).

Figure 292: Cópia dos documentos oficiais do pedido e aceite de contestação apresentados pela Chapa 3.

Figure 293: Cópia dos documentos oficiais do pedido e aceite de contestação apresentados pela Chapa 3.

A defesa de uma democracia representativa e participativa dos trabalhadores e a ideia de autonomia popular que apareceram na *Cena Três*, foram entendidas como estratégias para que os operários e operárias espectadores de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, daquela década, acreditassem que as soluções para os problemas de sua classe estavam em sua própria organização e tomada de consciência, que ao fortalecer a sua identidade como classe, alcançariam sua emancipação social e política.

Assim, a avaliação feita pela Chapa 3 sobre o motivo pelo qual houve "o roubo de votos" para que ela não assumisse a diretoria do sindicato (imagem 246), apresentada no primeiro parágrafo do dossiê, foi de que a força popular da classe trabalhadora era tão basilar e importante que o peleguismo "temia o "sindicalismo organizado nas empresas, combativo e independente". A garantia para a classe trabalhadora era eleger a Oposição Sindical que prezava pela "participação em igualdade, de todas as chapas concorrentes" e conduziria os trabalhadores, finalmente, em um processo democrático e justo no ambiente sindical, algo "roubado" do trabalhador desde o golpe militar de 1964.

A posse de Joaquinzão

Interno. Ato de Solenidade. Posse de Joaquinzão.

A sequência 30 marcou o infortúnio das Chapas 2 e 3, em uma reviravolta amarga. A comemoração e os depoimentos esperançosos da passagem anterior, foram encerrados por uma tensão acústica sonora. A cena seguinte mostrou duas imagens de recortes de jornal (imagens 294, 295) a confirmar a notícia de que a Delegacia do Trabalho havia validado as eleições a favor da Chapa 1. O que parecia uma grande vitória para as chapas de oposição, na verdade, foi mais um golpe do sindicato e do Estado.

Figure 294 Notícia de Jornal confirma posse de Joaquinzão

Figure 295: Confirmação do resultado da eleição sindical.

A cena seguinte, enquadrado o discurso de posse de Joaquim dos Santos Andrade:

Nós convidamos Sra. Excelência. o s.r. Ministro do Trabalho como convidamos autoridades da esfera estadual e do executivo e eles prazerosamente aceitaram nosso convite [...] somos brasileiros e como diz o adágio “não abrimos mão dessa prerrogativa”, não importamos modelos, não exportamos inspirações, sejam eles marxistas; não importamos modelos, sejam eles ianques, nós vamos criar a nossa própria liberdade... o tempo urge, sua excelência tem outros programas, nós gostaríamos de encerrar nossas humildes palavras dizendo apenas uma coisa: nós temos fé nos destinos dessa pátria, nos temos fé de que os nossos filhos hão de gozar uma pátria mais feliz, mais livre e sobretudo não vassala, uma pátria dos brasileiros, a serviço dos brasileiros (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h04”31” - 1h05).

Após o discurso de Joaquim, o Ministro do Trabalho, Arnaldo Pietro (imagem 299) comandou a solenidade, dizendo não ter feito favor algum a Joaquim, ou a Chapa 1, porque cumpriu sua obrigação de Ministro de Estado:

fi-lo com a maior satisfação porque estava reconhecendo a expressão da vontade da maciça maioria dos trabalhadores metalúrgicos de São Paulo. Portanto, quero nesta oportunidade, cumprimentar a família metalúrgica por manter-se unida. O que passou meus amigos, passou, importa agora é olhar pra frente (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h06 - 1h07"15").

Figure 296: Delegado Regional do Trabalho – Vinicius Dantas.

Figure 297: Posse Chapa 1.

Figure 298: Posse Chapa 1.

Figure 299: Ministro do Trabalho Arnaldo Pietro.

Figure 300: Posse Chapa 1.

Figure 301: Discurso de Joaquinão.

Figure 302: Discurso de Joaquimão.

Figure 303: Posse Chapa 1.

Figure 304: Posse Chapa 1.

Figure 305: Posse Chapa 1.

A abertura do cerimonial de Joaquimão capturou em voz *off* os cumprimentos dos convidados, enquanto a câmera de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, se aproximou lentamente do recorte de jornal com a notícia da eleição da Chapa 1 validada (imagem 294), em um *zoom in* que enquadrou o delegado regional do trabalho, com um olhar macabro (imagem 296). O pixelado do filme dezesseis milímetros, contribuiu para que seus olhos, sobrancelhas e bigode, fossem destacados pelo preto e branco do filme e a imagem de Jesus Cristo crucificado como pano de fundo da fotografia encerrou o argumento da cena a transmutá-lo no anticristo (imagem 296).

Em seguida, a câmera se movimentou pelo salão e palanque cerimonial, mostrando um evento cercado por ministros, chefes de estado, empresários e um público, bastante distinto dos operários e operárias que acompanharam as apurações sindicais na sequência anterior (seq. 29) (imagens 297, 298, 300, 303). Eram aposentados, homens bem mais velhos, enquadrados com os olhos arregalados assistindo ao discurso de Joaquimão (imagens 300, 303, 305). O filme nos instigou a questionar, afinal, quem eram aquelas pessoas e onde estavam os operários das fábricas, que vimos durante todo o filme?

Sérgio Segall disse que na posse de Joaquim tinham pessoas “muito diferentes daquelas que estavam na campanha, muito velhos”, vestidos de um jeito diferente. “Era um público de aposentados, a base do Joaquim tem parte importante nos aposentados” (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, Lauda 40). O obturador seguiu, ainda, perseguindo pelo auditório uma “madame” vestida com uma echarpe de penas (imagens 297, 298). Sérgio Segall disse que não tinha certeza, mas que a equipe achava que aquela era a esposa do delegado regional do trabalho Vinicius (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, Lauda 40).

A câmera de Raulino engoliu as imagens, ninguém passou incólume, eram todos cúmplices daquela farsa, por isso uma aproximação violenta e rápida capturava os rostos presentes à cerimônia (imagens 301, 302, 304), como se provocando o fotograma a extrair a verdade daquelas faces. Uma dinâmica de enquadramento que nos remeteu aos filmes policiais, onde no interrogatório o detetive mira a luz diretamente nos olhos do suspeito para extrair a confissão de sua fala.

Gervitz disse que a filmagem da posse de Joaquim foi “um sufoco total. O salão estava repleto, tinha muito guarda-costas dele e do Ministro”. Raulino quis filmá-la “na pauleira [...] que se flagrasse os caras, uma coisa meio irônica, bem documental, mas tão hiper-realista que os caras vão ter que ser engolidos como o absurdo” (Arquivo CCV, 1981: TR2547, Lauda 27).

Nesta toada, a montagem ora sobrepôs imagens, ora movimentou o obturador em uma velocidade tal a enquadrar o rosto do sindicalista em um super *close* (imagem 302), até transformar o discurso de posse de Joaquinção neste diálogo “hiper-realista”, quase como um pesadelo acordado. Frases específicas do sindicalista foram exploradas pela câmera, que explodiu em *close* ao capturar a declaração “não importamos modelos, não exportamos inspirações, sejam eles marxistas; não importamos modelos, sejam eles ianques”.

Na cena seguinte, Joaquinção declarava “nós temos fé nos destinos dessa pátria”, a imagem corta para em *off*, novamente, encontrar dispostos no auditório rostos de homens de idade (imagem 303) e o filme concluiu que o destino da pátria do sindicalista estava nos aposentados. Uma última movimentação “urgente” em *zoom in* capturou a fala final de Joaquim: por “uma pátria mais livre e sobretudo não vassala, uma pátria dos brasileiros, a serviço dos brasileiros”. A câmera novamente explode um *zoom in* em *close* de Joaquim (304), reforçando o absurdo daquele discurso.

Os cineastas exploraram, mais uma vez na montagem, o dispositivo da sobreposição da imagem de modo a contradizer um discurso *off*. Durante a oratória do Ministro do Trabalho, Arnaldo Pietro disse que reconhecia “a expressão da vontade da maciça maioria dos

trabalhadores metalúrgicos de São Paulo”, ao dar posse a Joaquinção. Neste momento, a cena foi cortada para enquadrar “o trabalhador metalúrgico” presente no auditório, um idoso de óculos de grau concentrado com a solenidade (imagem 305). Ou seja, a “maciça maioria dos metalúrgicos” para o Estado, os patrões e o sindicato, eram idosos. O filme comunicava, mais uma vez, que o ato de posse de Joaquinção não passava de um ritual antidemocrático e mentiroso, que não representava e muito menos, reconhecia os interesses e as necessidades da classe trabalhadora.

O filme trouxe Santo Dias (seq. 30) com a resposta às declarações de Joaquinção e do Ministro do Trabalho:

o que passou, passou, mas para nós trabalhadores o que passou ainda está presente todo dia na nossa luta; nós não esquecemos ainda de 1964 quando o Ministério do trabalho entrevistou e deu posse ao Joaquim e hoje ele vem outra vez, intervir no nosso sindicato dando posse a diretoria atual. Essa atitude, do ministério do trabalho, mostra que realmente ele cumpriu o seu papel de representante da classe patronal em prejuízo dos legítimos interesses da classe trabalhadora (grifos nossos) (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h07'16" – 1h07'52").

Figure 306: Santo Dias.

Figure 307: Santo Dias.

Enquadrado em estúdio (imagens 305, 306), o sindicalista garantiu que o que passou, não passou, “ainda está presente todo dia na nossa luta; nós não esquecemos ainda de 1964”. E concluiu dizendo que Joaquinção “realmente cumpriu o seu papel de representante da classe patronal em prejuízo dos legítimos interesses da classe trabalhadora”. Mais uma vez, a conexão entre o golpe de Estado e o movimento sindical foi posta no filme.

De acordo com Gervitz, a sequência de Santo Dias (seq. 30), assim como as respostas de Delellis (seq. 4) e de José Pedro (seq. 16) foram todas gravadas em estúdio, “filmadas quando o filme já estava praticamente feito na moviola”, e entraram como respostas a situações colocadas pela diegese (Pesquisa CCV, 1981: TR2547, Lauda 22).

Abaixo destacamos dois documentos, um folder da Chapa 1 (imagem 308) com a explicação em número de votos do porque a decisão de impugnar a eleição, comandada pelas Chapas 2 e 3, era “roubo”. E um documento (dossiê) da própria Oposição Sindical Metalurgica de São Paulo, contendo uma avaliação das eleições, publicada pelo Jornal Trotskista “Em Tempo”, em 22 de julho de 1978 (imagem 309).

AVALIAÇÃO DAS ELEIÇÕES

AOS COMPANHEIROS METALÚRGICOS

A CHAPA 1 FOI ROUBADA

Os integrantes da **CHAPA 1** que disputa as eleições do nosso Sindicato, sentem-se na obrigação de esclarecer a categoria acerca dos fatos ocorridos durante a apuração do pleito, a saber:

- 1º – Estavam inscritos e em condições de votar: **49.020** associados, dos quais **44.809** compareceram as urnas durante os 5 dias de votação;
- 2º – A apuração do pleito teve início às 9 horas do sábado (dia 01/07/78), e quando já tinham sido apuradas 153 urnas, num total de **36.538** votos, a apuração foi suspensa pelo Representante da Procuradoria alegando “dúvidas na listagem das urnas que funcionaram na Sede”, ou seja, as urnas nºs 1, 2 e 140;
- 3º – O resultado das 153 urnas apuradas é o seguinte:

CHAPA 1	- 24.551 votos
CHAPA 2	- 3.289 votos
CHAPA 3	- 7.378 votos
BRANCOS	- 299 votos
NULOS	- 1.061 votos
- 4º – Ainda não haviam sido apurados os votos das urnas 1, 2 e 140 (sede), bem como as de nºs 44, 53, 141 e 154 num total de 8.271 votos;
- 5º – Porém, pelo resultado das urnas já apuradas, haviam sido superadas as exigências da lei, ou seja:

QUORUM	32.680
MAIORIA ABSOLUTA .	24.510 + 1

 que dariam validade ao pleito e a vitória da **CHAPA 1**
- 6º – Inconformado com a decisão injustificada e absurda do Procurador iremos recorrer da mesma, aguardando-se a decisão da autoridade competente.

Aguarde novo comunicado

DEFENDA SUE VOTO

PROTESTE CONTRA A INJUSTA DECISÃO

Pela Chapa 1
Joaquim dos Santos Andrade

4º – Ainda não haviam sido apurados os votos das ur-

Figure 308: Folder Chapa 1.

Figure 309: Jornal Em Tempo.

O ponto sobre a Chapa 3 considerar as eleições uma fraude nos intrigou durante o processo da pesquisa. Pois, achávamos que de 25 mil para 7 mil votos, que foi o número de votantes das Chapas 1 e 3, respectivamente, em 1978, um número distante para validar um golpe eleitoral. À medida que percorremos o debate contemporâneo naquelas eleições, vimos que o tema da fraude apareceu de modo emergente no filme, mas que não foi validado no momento de avaliação extrafilme pelas lideranças sindicais,.

Constatamos, em pesquisa aos arquivos, que depoimentos e matérias divulgadas entre 1978 e 1979 sobre a Oposição Sindical Metalúrgica não falavam da fraude nas eleições como o motivo da derrota sofrida pelas Chapas 2 e 3. Havia discordâncias, mas o tema girou mais em torno da questão “do fraco trabalho de base” destas organizações (Escrita-Ensaio, 1980, ano III: 33). Cândido Hilário, da Chapa 2, relatou para a publicação *Escrita-Ensaio*, quando concorreu com Joaquim para as eleições do sindicato de 1978, “tanto a chapa 2, como a 3, não ganharam as eleições pelo fraco trabalho de base”. Disse ainda, que não se comparava à mobilização da classe operária pré-golpe de 1964:.

Quando se fazia Congresso Sindical de Trabalhadores do Estado de São

Paulo, as delegações mais numerosas eram dos metalúrgicos, com 296 delegados [...] não eram 20 nem 10 delegados como nos congressos de hoje [...] a gente não consegue 300 delegados se não tiver profundamente enraizado nas bases operárias. É um movimento realizado na base. Se para conseguirmos 20 delegados nós temos dificuldades, imagine 296 (grifo nosso) (ESCRITA-ENSAIO, 1980, ano III, no 6: 33).

O sindicalista demonstrou que havia uma desmobilização geral da categoria, que ela não alcançava números, no final de 1970. Quando Santo Dias em resposta à Joaquim e Arnaldo Pietro respondeu, “nós não esquecemos ainda de 1964 quando o Ministério do Trabalho *interviu* [sic] e deu posse ao Joaquim” (seq. 30), partimos para o extrafilme para encontrar as palavras de Delellis, que declarou, que o Golpe de 1964, não apenas deu posse a Joaquim, mas foi “em cima de três mil e tantas entidade sindicais [...] fecharam 170 e poucas federações [...] prenderam o presidente da CGT” e mais de dois mil líderes sindicais foram afastados (Escrita-Ensaio, 1980, ano III, no 6: 30).

O discurso do ‘monopólio da ética’ serviu por algumas décadas à matriz identitária da “Nova Esquerda”. Ocorreu que, em 1981, apenas três anos após o lançamento do filme, nas novas eleições para diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, a Chapa 1 venceu, outra vez, com boa margem de folga, sendo reeleita com 25 mil, contra 15 mil votos para a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP). A Chapa da OSM-SP, mesmo após a reabertura democrática em 1985, nunca foi eleita como diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Capítulo VI.

Epílogo: democracia de base e socialismo cristão, um projeto vencido

Abordamos neste capítulo final a *mise-en-scène* da matriz cristã cristalizada como assunto final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Notamos que a construção argumentativa do filme deixou para o momento derradeiro a conclusão da visão dos realizadores sobre aquele panorama. Os cineastas na montagem final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* operaram um exercício de “sansão” na trama, capaz de “ver além” e produzir um instante de juízo, ao “aprovar, condenar e criar um re-equilíbrio das axiologias em jogo na totalidade do quadro filmico” (CASETTI, 1991: 254).

Os valores mobilizados ao longo da obra sugeriam uma lógica interna para os acontecimentos, no entanto, ficou a cargo dos autores e não do espectador, ou dos comentários em voz *over*, ou dos operários entrevistados, a resposta ao dilema posto filme e extrafilme. Esse olhar que revelou a mensagem final da obra de que toda a luta política, não apenas a sindical, estava conectada e que a força dos trabalhadores e sua conquista devia ser regida pela auto-organização popular veio do extracampo.

Na sequência 31, com duração de cerca de dez minutos, analisada neste capítulo, foram encenados os argumentos conclusivos de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. A passagem foi um desdobramento da sequência 30, que enquadrou o depoimento do metalúrgico Santo Dias¹⁸⁷, resgatando a perspectiva do golpe de 1964 e da aliança entre o governo e os interesses da elite patronal, em detrimento da classe trabalhadora. Dali, o filme seguiu para a Praça da Sé e conectou a análise conjuntural de Santo Dias à revelação da saída redentora da obra, através do Movimento Custo de Vida: seu cenário de utopia.

Por esta razão, a passagem foi isolada na tese e interpretada como *Epílogo*, um momento capaz de concluir a perspectiva filmica, em um movimento ponte para uma possível continuação da história de luta, não somente do movimento grevista, mas da sociedade civil e das camadas populares como um todo, em busca de um projeto democrático, comunitário e humanista.

¹⁸⁷ O sindicalista foi assassinado a tiros pelas costas, em 1979, meses após as gravações de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, pela Polícia Militar, em frente à fábrica Sylvânia onde participava de um piquete de greve.

Cena Um: socialismo cristão e democracia popular, valores para a “nova esquerda”

Dia. Interno, Catedral da Sé. Externo, Praça da Sé.

O filme termina com a Assembleia do Movimento Custo de Vida, realizada na Catedral da Sé, no centro de São Paulo. A primeira cena desta sequência capturou a movimentação de centenas de pessoas, dentro e fora da catedral, enquanto a música “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga, era cantada pelos participantes dentro da igreja, anunciando o início da atividade. Um orador posicionado no altar da falava ao microfone sobre o motivo da Assembleia. Uma massa de trabalhadores escutava atenta:

Coro na Catedral da Sé: Quando olhei a terra ardendo / Qual fogueira de São João / Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação / Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação ...

Orador: companheiros, hoje aqui nesta Assembleia do Movimento do Custo de Vida, movimento esse em que nós, trabalhadores da classe operária, são os que mais sofremos porque os nossos salários, infelizmente são os mais baixos de todas as categorias que existe. E nós não podíamos deixar de também dar o nosso apoio a esse movimento, porque foram as nossas donas de casas que iniciaram ele e que estão enfrentando, ainda hoje, os maiores problemas pra conseguirem essa Assembleia. Foram essas donas de casa que nessa semana não mediram esforços para se reunir, até altas horas da noite. Porque eles diziam que lá, por detrás desse movimento estavam coisas subversivas e nós operários dizemos que não há nada disso nesse movimento. E que a coisa [...] que nós consideramos subversiva foi o arrocho salarial [...] nós vencemos uma primeira etapa hoje e nós devemos continuar essa etapa [...] dentro da fábrica, pensando na continuidade desse movimento; nessa campanha salarial que se aproxima e pedindo assim [...] um reajuste que não seja mais um reajuste de esmola, [...] de fome, mas um reajuste [...] com dignidade e viva os trabalhadores!

Multidão: Viva! (*BRAÇOS Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h08'28" – 1h11'30", grifos nossos).

Intercalaram-se cenas internas e externas da Sé, durante a fala do orador (Figuras 300, 302) construindo uma comunicação pela alternância paralela das imagens, de que havia um clima de tensão entre o Movimento (Figuras 315, 317, 318) e a ‘ordem estabelecida’ (Figura 311). As imagens culminaram com a captura em plano americano (Figura 319) ou em plano aberto (Figura 320) dos atos de repressão e violência cometidos pela polícia contra os participantes da Assembleia.

Multidão: a praça é do povo! O povo, na raça, já conquistou a praça!... o povo, unido, jamais será vencido!... Assassino... Assassino... Assassino... (*BRAÇOS Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h11'39" – 1h12'35").

Figure 310: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 311: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 312: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 313: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 314: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 315: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 316: Assembleia do Movimento Custo de Vida

Figure 317: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 318: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 319: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 320: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

Figure 321: Assembleia do Movimento Custo de Vida.

A sequência 31 mobilizou personagens centrais da trama fílmica a partir de um contraponto. De um lado, Deus e os fiéis movimentos sociais e trabalhadores (Figuras 312 a 318), de outro, a cavalaria (Figura 319), caminhões do exército (Figura 311), soldados munidos de bombas de gás lacrimogêneo (Figura 321) e os ditadores (Figura 320). Cortes

entre cenas alternaram a classe trabalhadora, os policiais, caminhões do exército e generais, a demarcar o futuro confronto.

A câmera movimentou-se em panorâmica horizontal, mostrando o público massivo de trabalhadores (Figuras 314, 318) e cartazes de todas as partes da cidade, destacando o número de assinaturas coletadas (Figuras 312, 313) no abaixo-assinado do MCV (imagem 322), o qual demandava do governo um posicionamento frente a três principais necessidades da classe trabalhadora: o congelamento de preços, o aumento salarial e o abono salarial imediato dos trabalhadores (Figura 322). A mobilização conseguiu mais de um milhão e duzentas mil assinaturas para a causa (Figura 323).

Figure 322: Coleta assinaturas da Assembleia. Acervo pessoal Ana Guedes – fundadora do M.C.V.

Figure 323 “Balanço das assinaturas coletadas feito pouco antes da Praça da Sé, pela coordenação do M.C.V.”

A fala de abertura da Assembleia enalteceu o protagonismo feminino das “donas de casa” por terem criado o Movimento Custo de Vida. O orador pediu um agradecimento público àquelas mulheres (Figuras 314, 316), por seu esforço e coragem ao avançarem com a campanha mesmo sob aquele contexto. Apesar de, no período, terem existido dezenas de organizações e mobilizações periféricas que conduziram às mais variadas demandas da classe

popular¹⁸⁸, a razão de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ter escolhido como mensagem e argumento final registrar um movimento como o M.C.V. criado e liderado por uma diversidade de organizações femininas e feministas, nos fez buscar de pistas para entender tal escolha, dentro e fora do filme.

Um primeiro indício refere-se à questão de gênero e o fato de o filme ter conduzido boa parte da jornada discursiva e propagandística da Oposição Sindical Metalúrgica sem tratar de modo determinante sobre tal aspecto, problemática que abordamos no *Terceiro Ato*. Um segundo indício, que conduziu a interpretação fílmica desta *Cena Um*, foi mobilizado pelas declarações do orador do M.C.V. O fato do Movimento reforçar seu caráter “não subversivo” e explicitar que não se tratava de uma luta política, mas sim, de um resgate da dignidade do trabalhador, que ganhava um salário de “fome” e “miséria”, abriu-nos um outro eixo de interpretação.

O M.C.V. era um movimento que se dizia “apolítico” e não tinha nada de “subversivo” pelo fato de ter focado na melhoria da condição de vida da classe trabalhadora, contra a carestia, e não na questão produtiva, trouxe uma imagem de mobilização social para o movimento que o deixou “acima da política”. Para Alvarez, essa postura foi uma tática do Movimento de construir um imaginário de luta focado na causa da “militância das donas-de-casa”, que desafiava o regime militar a lidar com as demandas da iniciativa distintamente, já que eram senhoras pedindo por melhores condições de vida, e não grupos políticos considerados subversivos (EVERS *apud* ALVAREZ, 1990: 99).

O orador do M.C.V., na sequência 30, encerrou o discurso da Assembleia reforçando a mensagem de que “subversivo” era o “arrocho salarial”, que fazia os “trabalhadores da classe operária” sofrerem, e que o Movimento teve uma vitória com a campanha do abaixo-assinado e devia continuar “dentro das fábricas, com a campanha salarial e pedindo um reajuste que não fosse mais de esmola, de fome, mas com dignidade” (grifo nosso).

A mensagem articulava o resgate da dignidade à humilhação sofrida pela classe trabalhadora vivendo com salários de fome e esmola, que não pediam mais do que era seu de direito. Ou seja, aquele não era um movimento político, mas uma causa humanitária. Essa foi a lógica escolhida para encerrar a trama dramática percorrida por *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, com a mensagem de esperança e de ascensão da classe popular.

O filme pautou-se pelo argumento de que havia um novo momento emergente no país, um pulsar da classe popular que, naqueles tempos sombrios de ditadura militar, despontava

¹⁸⁸ O filme de Renato Tapajós, *A Luta do Povo* (1980), por exemplo, foi um importante registro sobre a efervescência dos bairros na construção e liderança destas agendas.

com uma visão de futuro, de superação da ditadura militar e superaria a estrutura sindical, foi essa a narrativa que perpassou o filme concentrada na “união dos trabalhadores”. Ao final, ao confluir com a tomada da assembleia do M.C.V., a mensagem completou o significado do projeto político o qual percorremos durante a pesquisa. A voz que reconhecemos na escolha de articular o tema da união dos trabalhadores ao M.C.V., dentro da Oposição Sindical, foi uma linguagem próxima à visão da ala católica da organização.

O argumento final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, ao se ancorar na mensagem do Movimento Custo de Vida não entregou a perspectiva basilar consensuada entre a “frente de trabalhadores” da OSM. Não por acaso, quando houve o racha na organização em 1978, algumas alas da Oposição Sindical se sentiram mais representadas pelo filme que outras.

Estabelecemos um diálogo entre a película e outros documentos da OSM para terminar de compor a confirmação da hipótese inicial deste trabalho. A publicação intitulada “Como Ganhar uma Eleição Sindical” (Figura 323), que imaginamos ser de 1983, uma vez que abarca informações de até 1982, foi produzida em parceria com instituições vinculadas à Igreja Católica, como o Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae (CEPIS)¹⁸⁹, o Centro Pastoral Vergueiro e, novamente, a FASE (Figura 325). O material apresentou as seguintes razões pelas quais o trabalhador devia votar na proposta da Oposição Sindical Metalúrgica: “liberdade e democracia sindical; direito de greve; fim do peleguismo; comissões de fábrica; 48 horas semanais sem redução de salário” (Figura 326).

O documento organizou, ainda, um extrato de pensamentos consensuados no I Congresso da Oposição Sindical, de 1979, dentre os quais: i) a ideia de que o trabalhador unido jamais seria vencido; ii) a proposta de uma CUT pela base, e entendia-se base como as comissões de fábrica; iii) a greve como arma, o fundo de greve como munição” (Figura 328).

A publicação propunha, também, a partir da leitura das teses do Congresso de 1979, como as Oposições Sindicais deveriam levar a luta dos trabalhadores adiante, no campo e nas cidades, por meio da organização de base na sociedade civil, nas fábricas, bairros, associações de trabalhadores, respeitando as decisões via assembleias, em uma luta contra o arrocho salarial, pela derrubada da estrutura sindical e, por fim, pela construção da CUT pela base (Figura 327).

¹⁸⁹ Entrevistamos o ex-militante da FASE, que atuou na instituição no final dos anos 1970, Leandro Vallareli que nos contou que FASE e CEPIS, eram ligadas à Igreja Católica progressista na época. Conforme Vallareli, todos os grupos de esquerda estavam na Sedes Sapientiae (CEPIS) no final dos anos 1970, menos o MR8. No nordeste, a influência mais forte era do PC do B; no sul, do MEP, mas todos queriam trabalhar mais próximos ao operário ou no campo, ir para as bases (Entrevista concedida em 5 de novembro de 2015).

Figure 324: Como ganhar uma eleição sindical.

Produção:

Equipe do Projeto "Reconstrução de Lutas Operárias"
Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo
CEPIS — Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae
Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema (Fundo de Greve)
Centro Pastoral Vergueiro (CPV)
FASE — Equipe de São Paulo

PROJETO RECONSTRUÇÃO
Rua 24 de Maio, 188, cj. 205
CEP 01041 - São Paulo - SP - Fone: (011) 222-0207

Figure 325: Como ganhar uma eleição sindical.

Ponto 13: Por que você deve votar na oposição sindical

Figure 326: Como ganhar uma eleição sindical.

4. As oposições sindicais na cidade e no campo levaram e levam as lutas adiante tendo como base o seguinte:
- Organização de base (nas fábricas, bancos, fazendas, engenhos, bairros, etc.).
 - Formas de organização propostas e desenvolvidas: grupos de trabalhadores na fábrica, bairro, campo; comissões de empresa, comandos de luta, comitês de apoio, comitês de solidariedade, associações de trabalhadores e moradores, etc.
 - Formas democráticas de decisão: respeito às assembleias; assembleias dentro das fábricas, comissões de representantes eleitos pela base, comandos eleitos pela base, etc.
 - Luta permanente contra o arrocho, o desemprego, pelas 40 horas semanais de trabalho, por salários de acordo com as necessidades dos trabalhadores, etc.
 - Pela liberdade sindical sem pelegos e sem controle do governo: pela derrubada da estrutura sindical.
 - Por uma CUT representativa e organizada pela base.

Figure 327: Como ganhar uma eleição sindical.

IV. Pensamentos de Oposição Sindical

"O sindicato somos nós" (grito de assembleias, comandos, piquetes)
"A luta continua" (grito das assembleias, etc.)
"Trabalhador unido jamais será vencido" (grito de assembleias, etc.)
"Oposição, oposição, é a nossa direção" (grito nas apurações de votos em SP)
"CUT pela base" (grito na CONCLAT)
"A nossa base são as comissões de fábrica" (OSMSP)
"A greve é nossa arma, o fundo de greve é nossa munição."

Figure 328: Como ganhar uma eleição sindical.

Consideramos o arcabouço comunicativo da publicação e os valores mobilizados pelo argumento de *Braços Cruzados* muito alinhados. Houve uma opção deliberada pelo trabalho de base, os aspectos destacados no filme sobre a luta sindical pairaram na questão do aumento salarial, pelo fim do arrocho e pelo direito do exercício da democracia na tomada de decisão do operário via comissões de fábrica. O documento valorizava, também, a organização nos

bairros e espaços cotidianos do trabalhador, incluindo as fábricas neste contexto (Figura 313), assim como a fala do orador do M.C.V. na película.

A leitura sobre as classes populares registrada no filme e declaradas na sequência 31, nos conduziu a delinear quatro principais pressupostos referentes a esta representação, posta, como argumento: i) a questão da dignidade do trabalhador, ii) a solidariedade e união operária, iii) a defesa da democracia participativa, e iv) a não vinculação partidária do movimento e a autonomia popular, como estratégias para a classe trabalhadora encontrar suas próprias soluções e emancipação.

Olhando de perto para este conjunto de princípios, encontramos os mesmos discursos no trabalho de base das CEBs, da missão da Igreja dos Pobres, no ideário da Teologia da Libertação e no trabalho das pastorais da juventude e operárias católicas dos anos 1970.

Destacamos o trecho das “formas democráticas de decisão” apresentadas pela publicação (imagem 327), que reforçavam o respeito pelas decisões tomadas em assembleias, a escolha de representantes “pela base”, tanto para as comissões de fábrica, quanto para os “comandos eleitos”. O basismo, a democracia popular, o direito à dignidade, a união operária, a autonomia da base operária, foram eixos estruturantes na linguagem fílmica que apareceram neste documento da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, produzido pelo “Projeto Reconstrução”, liderado por instituições vinculadas à Igreja Católica progressista, descritos anteriormente (Figura 325).

Em contrapartida, quando consultamos outro documento da OSM, intitulado “Contribuição crítica ao texto da OLT, “Sobre a Organização nos Locais de Trabalho”, de janeiro de 1983¹⁹⁰, encontramos um capítulo específico de crítica contundente ao projeto basista da Oposição Sindical. Visão que foi associada no documento ao “espontaneísmo” operário (imagem 329). Para a publicação, a construção de uma “democracia operária” não podia ser pautada por um “assembleísmo que confere valor absoluto às decisões coletivas” (grifo nosso) (imagem 330).

O documento entendia que a postura basista estava fundamentada em um “igualitarismo ingênuo” (imagem 331), afinal, importava menos o processo de tomada de decisão e, mais, “arrancar do patrão, dos capitalistas, do Estado Burguês, uma parcela do seu poder, e fazer reverter uma luta em benefício dos operários” (imagem 318). Para a publicação, “esse ‘desprendimento’ para encarar a luta de classes tinha muito de romantismo político”, ambos associados ao basismo e ao espontaneísmo (imagem 332).

¹⁹⁰ Consultamos Jean Tible, coordenador do Projeto Memória da Oposição Sindical para saber qual era a procedência do documento, em termos institucionais. Não temos a informação atualmente.

A publicação conclui, em um ataque direto à ala católica da organização, que “por mais que tudo isso seja bonito e generoso e até em parte verdadeiro, infelizmente ocorre que a luta de classe não é uma missão evangélica de catequese (grifo nossos) (imagem 333). O documento defendia que o principal poder do proletariado era a luta através do sindicato e do partido (imagem 320):

capacidade de produzir a riqueza que o capitalista apropria. E também sua consciência, feito colcha de retalhos, em parte ainda dominada, em parte já revolucionária [...] só a organização da luta operária, [...] a partir de suas bases, no trabalho de fábrica, no sindicato, no partido, poderá transformar em realidade o Estado proletário e a democracia operária com que sonhamos (grifos nossos) (REVISÃO CRÍTICA OLT, 1983: 50-51).

Figure 329: Contribuição crítica ao texto da OLT.

A verdadeira garantia de democracia operária não está portanto - nesse "assembleísmo" que confere um valor absoluto às decisões coletivas, mas na resposta adequada às questões que já colocamos. Como se escolhe um representante? Segundo que critérios se delega a alguém o poder de decidir? Como se chega a ser dirigente? Como se

Figure 330: Contribuição crítica ao texto da OLT.

Por mais que se possa concordar de modo geral com essas afirmações, na medida em que o texto coloca explicitamente que tudo isso é necessário para evitar qualquer forma de representação, qualquer forma de delegação de poder, fica difícil não ver aí aquele igualitarismo ingênuo que já apontamos anteriormente, e que está por trás de todo o texto. Ou todos fazem tudo, a mesma coisa, de modo igual, ou ninguém tem direito de fazer nada? Enquanto todos não tiverem "feito exercícios" suficientes de democracia, nas decisões coletivas das assembleias, não dá para ir adiante na organização da luta operária? E será que o patrão espera até lá? Será que os capitalistas, o Estado burguês, esperam até lá?

No fundo, é como se só contasse a experiência da participação democrática, só tivesse importância essa experiência igualitária - de liberdade, essa experiência de exercitar seus direitos, de treinar como ser "cidadão". E como se fosse algo meramente secundário o resultado final, isto é, arrancar do patrão, dos capita-

Figure 331: Contribuição crítica ao texto da OLT.

listas, do Estado burguês, uma parcela de seu poder e fazer reverter uma luta em benefício dos operários.

Esse igualitarismo ingênuo, esse "desprendimento" para encarar a luta de classes, que tem muito de romantismo político, são os pontos de apoio do "basismo" que, juntamente com o espontaneísmo, percorre todo o texto. É por isso que para o texto o saber operário já existe na experiência imediata de convivência dos companheiros na fábrica. É por isso que a solidariedade leva à resistência. É por isso que, na fábrica, o confronto ideológico já existe, que a organização operária já existe, que o militante não tem e não deve ter nenhum conhecimento superior ao dos outros companheiros. É por isso que não se precisa falar de sindicato, de partido ou de Estado, porque natural e espontaneamente a organização operária poderá desenvolver-se a partir de suas bases no trabalho de fábrica. É por isso que não deve haver dirigentes nem representantes, que a democracia operária só poderá ser uma democracia que é chamada de plebiscitária, onde todas as decisões sobre tudo são tomadas por todos a toda hora. Este é o processo pelo qual, segundo o texto, se constrói, desde já, a democracia socialista.

Figure 332: Contribuição crítica ao texto da OLT.

Por mais que isso tudo possa ser bonito e generoso e até em parte verdadeiro, infelizmente ocorre que a luta de classe não é uma missão evangélica de catequese, mas sim uma forma de guerra onde o que está em jogo é o poder de classe. De um lado, o poder dos capitalistas, através de seu saber, sua ciência e suas técnicas para aumentar a produtividade do trabalho do operário e com ela o lucro do patrão. Através de sua ideologia, para garantir o disciplinamento e a submissão da classe operária. Através de suas associações de classe, para pressionar o governo e intimidar as organizações operárias. Através de seu Estado, sua legislação repressiva, sua força policial. Do outro lado está o proletariado, e seu principal poder, que é sua capacidade de produzir a riqueza que o capitalista apropria. E também sua consciência, feito colcha de retalhos, em parte ainda dominada, em parte já revolucionária. Suas pequenas grandes lutas nas fábricas, sua solidriedade quotidiana e seus jornais que multiplicam o seu saber.

Figure 333: Contribuição crítica ao texto da OLT.

.51.
Seus sindicatos, seus partidos, que procuram fazer avançar suas lutas. E, no final de tudo, a promessa e a esperança de um Estado operário, do qual enfim possam ser excluídas a exploração e a dominação.

O confronto é desigual. Só a organização da luta operária, constante, incessante, sob todas as suas formas e em todos níveis, a partir de suas bases, no trabalho de fábrica, no sindicato, no partido, poderá transformar em realidade o Estado proletário e a democracia operária com que sonhamos.

Sem levar em conta esse contexto mais amplo da luta operária, a análise da "organização nos locais de trabalho" fica a dever, dizendo às vezes menos do que poderia, às vezes sugerindo mais do que deveria, nessa visão basista e espontaneista da luta de classe que, querendo ou não, o texto deixa passar.

Figure 334: Contribuição crítica ao texto da OLT.

Ao confrontarmos os documentos da Oposição Sindical Metalúrgica encontramos, uma vez mais, o embate de visões daquela “heterogênea frente de trabalhadores”. Vimos como dentro da organização havia contraposições entre um grupo demarcadamente marxista, que entendia a luta sindical como uma tática para a derrubada do capitalismo e para a construção de uma sociedade protagonizada pelo “estado proletário e pela democracia operária” (Figura 334). Essa corrente da Oposição Sindical considerava o projeto da ala

católica do basismo, irrealista e inocente, deixando claro que parecia coisa de “missão evangelista para catequisar” o trabalhador.

Por outro lado, o projeto de base comunitária, associado aos valores cristãos e humanistas, entendido como próximo a um socialismo cristão, acreditava na “democracia pela base”, na emancipação e libertação da classe popular, que por meio da sua união e autonomia, construiria, à sua maneira, as soluções para a opressão imposta pelo Estado e pelo mundo do trabalho em suas vidas.

Foi condicionante percorrer as camadas de construção do projeto filmico, a fim de encontrar estas vozes e silêncios postos na obra. Acreditamos, assim, que o argumento final proposto na sequência 31, pautou-se por uma *mise-en-scène* sobre a luta operária que identificou, na classe popular, um novo projeto político para o país, por meio de um povo “capaz de construir a sua própria história” (SADER, 1988).

Antagônico ao ideário “nacional popular” das décadas anteriores, houve a preocupação destes produtores de sentido (cineastas intelectuais e da Oposição Sindical), ao produzirem *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, garantir que as identidades coletivas no filme fossem valorizadas por meio da autonomia destes sujeitos, capturando sua prática de resistência e luta por direitos, como parte de um contexto maior, que resvalava no cotidiano de engajamento dos bairros populares e das fábricas.

O que o filme não construiu foi uma visão de confronto direto com o capitalismo, ou, uma leitura combativa sobre os meios de produção, tal qual a linguagem utilizada em parte das publicações da Oposição Sindical Metalúrgica que encontramos por meio dos extratos dos materiais: “Onde está o Fogo: as tarefas do grupo de Fábrica” (imagens 259-260), “Jornal dos Jornais”, de 1979, (imagens 261-262), “Contribuição crítica ao texto da OLT - Sobre a Organização nos Locais de Trabalho”, de 1983 (imagem 329-334).

A missão dos pobres da Igreja Católica, que pretendeu com a CEBs fortalecer lideranças para que estes atores sociais pudessem encontrar a sua própria libertação, por meio do trabalho de base e da conscientização da injustiça social a qual estavam submetidos, foi um dos discursos que flertaram com a matriz de pensamento da “nova esquerda” em formação naquela época. Os valores de autonomia e identidade coletiva eram preeminentes nas matrizes discursivas das esquerdas nacionais intelectuais e militantes no final dos anos 1970 e 1980, notavelmente bibliografados no campo das ciências humanas (SADER, 1988: 52-60).

Esse discurso “fundador” dos novos movimentos sociais, dentre os quais estava inserido o operário fabril da grande São Paulo, abrigou, não somente intelectuais e operários, mas uma pluralidade de militantes, grupos e partidos políticos de esquerda, vistos como

protagonistas de uma *mise-en-scène* democrática rumo ao socialismo, cada qual com ‘seu’ modelo de socialismo em mente.

Della Cava disse que “a noção de libertação, tal como aparece nas falas pastorais, pode ser talvez mais bem compreendida se a compararmos com a noção de revolução dos discursos socialistas e comunistas” (1986: 21-2). Acreditamos que o projeto de socialismo apresentado na obra, validado no *Epílogo*, encontrava nos movimentos de bairro e, não apenas, no operariado sindicalizado um novo sujeito histórico. Apresentado no filme através da ideia da democracia pela base, a classe popular, para o filme, tinha todas as condições de desbravar tais caminhos.

A preocupação com o trabalho de base e a ênfase na autonomia das organizações fabris não foi uma questão presente para os grupos de esquerda até então. Essa ancoragem na “experiência do cotidiano será entendida como uma prática de resistência que possuía elementos de um projeto de futuro, (“nova” esquerda, comentário nosso) que se opunha e negava à experiência anterior, de uma velha esquerda” (TELLES, 1986: 64).

A “velha” esquerda era o projeto político do Partido Comunista, somado ao sindicalismo pré-1964, denunciado pelo filme como peleguista, aliancista e cupulista. Para Telles, dada uma herança histórica de organização popular no país, desde as primeiras experiências de luta operária, já na década de 1920, os bairros se tornaram “berços” territoriais capazes de rearticular a reflexão e mobilização política, uma vez que, as fábricas não davam conta dessa demanda, por conta da repressão.

Como o bairro da periferia agregou essa multiplicidade de projetos e vozes, provocando um “deslocamento do lugar por onde o discurso da política era elaborado” e as relações cotidianas do trabalho adquiriram um “sentido político enquanto alternativa e estratégia de resistência e organização operária” (TELLES, 1986: 54). Desse modo, o bairro popular foi um espaço “que não surge do nada. Foi gestado num campo de luta, no qual estavam presentes os “sobreviventes” das derrotas de 1964 e 1968” (op. cit., 1986: 53).

Apresentado anteriormente, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi utilizado como instrumento de mobilização da classe popular de modo orgânico pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)¹⁹¹, “produzido” e distribuído¹⁹² pela organização não

¹⁹¹ Na Assembleia regional da CNBB, em 1982, há projeção de *Braços Cruzados* antes dos debates. O objetivo do encontro é discutir sobre o documento do Papa João Paulo II sobre o papel da igreja. Para Dom Angélico Sandalo Bernardino “há todo um sistema socioeconômico-político que não está de acordo com a palavra de Deus. Nem o capitalismo nem o comunismo satisfazem a necessidade de participação do trabalhador.” *Jornal do Brasil* 1/6/1982. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=Captcha&PagFis=43772>

¹⁹² Entrevista com Diogo Gomes, da Dina Filmes, em 2/4/1981. (ARQUIVO CCV, 1981: TR 2559, laudas 14 e 15).

governamental de cunho católico, fundada em 1961, FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional), que atuava mundialmente como um braço da Conferência Nacional dos Bispos Norte-Americanos¹⁹³.

A FASE era, assim como a OSM, uma organização composta por um heterogêneo núcleo político,

uma parte do pessoal que entrou na F.A.S.E. vinha desse meio de militância da Igreja, [...] outra parte veio, eu diria, de uma autocritica do movimento foquista do [...] começo dos anos setenta, em que alguns militantes perceberam que [...]... já era o fim da ação armada e [...] que o caminho (era) voltar aos trabalhos de massa, trabalho de base. Então eu acho que a F.A.S.E., no seu quadro, foi uma combinação de alguns quadros políticos: quadro de pastoral e pessoal mais profissional, mais técnico. Então [...]... eu sei quando entrei na F.A.S.E. nacional já tinha uma reflexão política (LEROY *apud* KAROL, 2000)¹⁹⁴

A F.A.S.E. tinha quadros que se dispunham a operar para a Oposição Sindical. O escritório de São Paulo da organização virou aparelho de legitimação de várias organizações políticas, como a Oposição Sindical, o Movimento Custo de Vida, o Movimento de Mães, movimentos camponeses. A memória institucional da organização reivindicou, contudo, seu caráter frente aos interesses de um grupo político ou de outro, ao dizer que sua missão nos anos 1970 foi prestar um serviço “à organização do sindicalismo autêntico” como um todo:

Nessa época de ditadura, em que a criação de novos partidos era quase impossível e a legalização dos partidos clandestinos impossível, a FASE aparecia aos olhos de muitos militantes como uma alternativa para o ativismo político. Militantes do PC do B, do MR 8, da Oposição Sindical e outras agremiações nem sempre resistiam à tentação de aparelhar a F.A.S.E. A solidez institucional da F.A.S.E. [...] prestada à organização do sindicalismo autêntico evitaram sua desagregação, ao preço da saída de vários técnicos, incluindo a equipe inteira de São Paulo, e da quase supressão da sua equipe de pesquisa/assessoria, localizada no escritório nacional. (DURÃO, LEYSING, LEROY, 1999: 40-1, grifos nossos).

¹⁹³ Ver o trabalho de mestrado de Eduardo Karol, *Território e Territorialidade da Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional - F.A.S.E.* e estudo sobre território e organização não-governamental, apresentado ao Departamento de Geografia da FFLCH-USP, em 2000. Disponível em <http://br.monografias.com/trabalhos/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia2.shtml>

¹⁹⁴ KAROL, Eduardo (2000). *Território e Territorialidade da Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional - F.A.S.E. e estudo sobre território e organização não-governamental*. Dissertação. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Ciências. Disponível em <http://br.monografias.com/trabalhos/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia2.shtml>

No Brasil, o vínculo entre a FASE e a CNBB, considerada uma instituição católica progressista¹⁹⁵ no final dos anos 1970 era estrutural. A CNBB acreditava que

as CEBs surgem da experiência concreta da própria comunidade. Elas constituem a “Igreja que nasce do povo” com o objetivo de compreender o sentido profundo do evangelho, refletir sobre a realidade social e econômica, utilizando como método pedagógico o “ver, julgar e agir”; organizar concretamente a ação, com distribuição de tarefas e serviços entre os seus membros, promover atividades comunitárias que beneficiem a coletividade, num trabalho conjunto de ação evangélica. (ALVES, 1984: 232, grifos nossos).

Desse modo, a Igreja Católica Progressista teve interesse em estabelecer conexão entre a memória da luta operária no país do começo do século XX com as lutas populares e fabris dos anos 1970. Visto que foram pelos bairros suburbanos e pelo cotidiano do operário italiano dos anos 1910 que se configuram as primeiras experiências de resistência e mobilização popular e autônoma da classe trabalhadora frente ao estado brasileiro. Acreditamos que talvez tenha sido essa a razão da CNBB¹⁹⁶ ou das CEBs exibirem o filme de Escorel, *Os Libertários*, previamente a *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, para estabelecer de modo mais sistêmico esta conexão.

Além disso, sindicalismo e Igreja tinham um relacionamento no Brasil de longa duração¹⁹⁷. Durante os anos 1950 e 1960 movimentos cristãos apoiavam programas sindicais que tivessem como missão diminuir, consideravelmente, as influências dos “grêmios esquerdistas” dos metalúrgicos de São Bernardo, Guarulhos e São Paulo.

Antes do golpe de 1964 e em contexto de Guerra Fria, houve a tentativa de grupos

¹⁹⁵ Conforme entrevista realizada com Leandro Valarelli, um dos quadros que compunha a FASE entre os anos 1970 e 1980 e possuía atuação direta na exibição de filmes sobre as greves paulistas nos bairros populares em São Paulo. Entrevista concedida em 5 de novembro de 2015.

¹⁹⁶ Os experimentos videográficos da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), junto ao movimento popular continuaram na década de 1980. O Setor de Comunicação da entidade e a Diocese de Teixeira de Freiras e Caravelas, na Bahia, organizam, por exemplo, o I Encontro Nacional de Audiovisual e Videocassete para Evangelização no Meio Popular e Grupal, com 19 entidades, a maioria do Nordeste. Naquele mesmo ano foi realizada a I Mostra de Vídeo Militante, com apoio da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), da União Cristã Brasileira de Comunicação Social e do jornal Folha de São Paulo. O evento contou com 25 filmes sobre Comunidades Eclesiais de Base, Trabalho da Mulher, mobilização indígena e lutas sociais na América Central, além da produção que retratou a criação da CUT. A Polícia Federal interditou o evento, alegando ausência do certificado de censura. Na ocasião foi verificada a potência do vídeo como meio de intervenção na luta política por conta de seu baixo custo, facilidade de operação e por sua característica ágil e imediata que reduzia o tempo entre a gravação e a exibição, permitindo veicular imagens de acontecimentos recentes. De acordo com a CNBB, a interdição da mostra, contribuiu para fortalecer a consciência de classe entre os realizadores de vídeo popular (BARCELOS, 2014: 234-5).

¹⁹⁷ Para Ridenti, houve uma mudança na trajetória de religiosos e pensadores cristãos ao longo da primeira metade do século XX, que os fariam transitar “da direita à esquerda” por razão das lutas sociais dos anos 1950 e 1960, que seriam vistas como “circunstâncias históricas e ideológicas específicas”, levando “uma parte dos católicos para posições de esquerda” naquelas décadas (2000: 211).

vinculados à Igreja Católica no movimento operário, constituir uma chapa única para presidir os sindicatos destes três municípios e conseguir promover um “sindicalismo ordeiro”, “responsável” e desvinculado de interesses político-partidários e promotores do “anticomunismo dos ativistas católicos” (NEGRO, 2004: 261-6). A discussão sobre um sindicalismo “autêntico” tinha bases no movimento do ABC paulista desde antes do golpe militar. Diversas tendências do movimento operário estavam em disputa para ver quem abarcaria os interesses das classes trabalhadoras.

Para os movimentos nacionalistas, com pleno apoio da Igreja Católica¹⁹⁸, o desafio estava em promover um sindicalismo que fosse capaz de trazer

respostas claras aos desafios vigentes nas relações entre capital e trabalho. Nas bases, não no sindicato. Apesar das tensões e de seus limites, os “autênticos” em São Bernardo desejavam dispor de líderes nas fábricas para, entre outras coisas, enfrentar os patrões, mas também para conter o assédio de forças esquerdistas, como as chapas da AP e do PCB. (nas eleições de 1969 e 1972) (NEGRO, 2004: 268, grifo nosso).

Contudo, já no final dos anos 1960, a discussão sobre a autenticidade sindical extrapolava os eixos e interesses apenas de movimentos vinculados à ala conservadora sindical, apoiada pela Igreja Católica, que no ABC esteve atrelada aos movimentos chamados “Verde-Oliva” Patrióticos. Emergia, neste momento, “um agrupamento composto de católicos progressistas, estudantes e operários [que] agitava bairros, igrejas, ruas e fábricas e, assim, preparava-se para colidir de frente com o que denominava-se “sindicalismo oficial” (op. cit. 2004: 268-9). De modo que, a Igreja Católica, seja em sua vertente conservadora ou progressista, mostrou ter relação crítica de longa duração com o “esquerdismo” e o comunismo.

¹⁹⁸ A JUC, fundada nos anos 1950, cujo objetivo principal foi difundir os ensinamentos da Igreja no meio universitário, desapareceria em meados dos anos 1960, mas muitos de seus quadros em um processo de politização ajudariam a fundar a AP (Ação Popular), uma organização política de esquerda extraparlamentar, inspirada político-ideologicamente no “socialismo humanista”, pensamento intelectual cunhado por uma vertente de filósofos franceses de orientação católica, dentre eles, Emmanuel Mounier, Teilhard de Chardin, Jacques Maritain e Padre Lebreton (LÖWY, GARCIA-RUIZ, 1997: 15-20). A Oposição Sindical era formada por quadros da AP vinculadas ao PC do B. (BATISTONI, 2010: 29-31). No cinema francês militante que registrou as greves gerais, durante as décadas de 1960 e 1970, os cineastas se moveriam entre três principais correntes, da esquerda e extrema esquerda, ao se colocarem a missão de levar aos trabalhadores um lugar central em suas reflexões e ações: o pólo neoleninista, o polo autogestionário e o polo comunista. Interessou-nos conhecer um pouco do projeto do “polo gestonário”, pois achamos peculiar a conexão entre este grupo e a vertente do cinema militante experimentada no Brasil nos anos 1970. Constituído, sobretudo, pelo Partido Socialista Unificado e pela Confederação francesa democrática do trabalho (CFDT), o polo gestonário tinha uma inspiração humanista e cristã. Eles agrupavam um número de militantes formados pelos movimentos de ação católica notadamente a JAC (Juventude agrícola católica) em torno de um jovem sindicato conduzido com os agricultores mais desfavorecidos. Esse movimento, diria Jean-Pierre Le Goff, esteve relacionado ao que se conheceria mais tarde de “Nova Esquerda” francesa. (MARTINEAU *apud* CINEMACTION, 2004: 81-2, tradução nossa).

Arriscamos concluir que um imaginário da memória sobre a disputa de início de século, entre anarquistas e comunistas no movimento operário, simpatizou a ala progressista católica da OSM e CNBB, nos anos 1970, do mesmo modo que os “verde-oliva” vinculados a correntes conservadoras do sindicalismo pré-1964, também construíram estratégias junto ao movimento operário para diminuir a influência comunista no campo do trabalhismo.

Indagamos, se lemos nas entrelinhas dos documentos internos da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) esse histórico de indisposição de longa duração, entre “esquerdistas” e católicos. De todo modo, a avaliação dura, sarcástica e desconfiada dos “esquerdistas” em relação ao basismo associado à ala católica da organização, por exemplo, não foi “comprada” em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

A partir da “distensão” militar de Geisel, a sociedade civil seguiu, em busca de novas práticas políticas e sindicais mais participativas, descentralizadas e voltadas para a mobilização das bases. Neste ambiente, emergiram as greves paulistas. Uma arena para a reconstrução de identidades, as esquerdas encontraram um espaço político institucional sob ditadura e o engajamento político e a resistência contra a ditadura migraram para o campo dos movimentos operários e sindicais, onde uma militância clandestina se conectou as organizações de bairro, as CEBs, aos movimentos sociais.

O acontecimento das greves serviu como canalizador dos anseios de uma intelectualidade militante em busca de renovação, que durante a consolidação das lutas operárias promoveu uma “concorrência de projetos políticos e sindicais entre setores de esquerda, mais especificamente, entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Comunista do Brasil (PCB)” em disputa pela atuação do movimento sindical brasileiro; a identidade do “novo sindicalismo” e de uma “nova esquerda” foi “constituída tendo no PCB um excelente contraponto” (SANTANA, 1999: 104-5).

No cerne deste momento de revisão, que questionava a atuação sindical do Partido Comunista Brasileiro, formou-se esta “nova” esquerda atrelada a um “novo” sindicalismo, que encontraram nas greves do ABC¹⁹⁹ e na articulação com os operários sindicais, a base para a criação do que viria a ser o Partido dos Trabalhadores (PT)²⁰⁰.

Após a sua fundação, o PT tornou-se-se hegemônico nos sindicatos do grande ABC, enquanto em São Paulo, a Oposição Sindical Metalúrgica, “formada por militantes oriundos da luta armada e católicos”, teve uma dispersão maior nas fábricas (SECCO, 2011: 69-70).

¹⁹⁹ Para análise das greves paulistas dos anos 1970 ver: (SADER, 1984); (SADER, 1987); (KOWARICK, 1988); (PARANHOS, 1999), ver também (MARONI, 1982).

²⁰⁰ Em relação à criação do Partido dos Trabalhadores ver: (SECCO, 2012).

Este histórico da relação entre católicos e comunistas foi vital para construirmos a interpretação da tese, pois o que podia parecer como acordo uníssono ou confluência “natural” para a constituição de um partido dos trabalhadores no início dos anos 1980, à época de realização de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, configurou-se como um momento de intensas apostas programáticas para o futuro da política institucional brasileira, postas em cena, também, no filme.

Cena Dois: “A estrutura sindical começa a cair”. Uma derrota extrafílmica.

Externo. Rua. Entrevistas.

Articulamos duas passagens, com a *Cena Dois* para encerrar a análise de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Uma cena da sequência 29, que capturou o sindicalista da Chapa 2, Cândido Hilário, declarando “total apoio à Chapa 3” após a informação da impugnação da eleição do sindicato e a cena final de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, parte da sequência 31, que traçou um panorama para o futuro da luta sindical no país.

Destacamos a seguir trechos da sequência 29:

Cândido Hilário: os companheiros da Chapa 3 tiveram mais votos do que nós, companheiros da Chapa 2, nós vamos dar a partir de agora (...) todo o apoio a Chapa 3. Inclusive nosso companheiro “Zé Trabalhador” que foi o nosso boletim de propaganda, nós vamos bolar em conjunto com os companheiros um “Zé Trabalhador” onde ele recebe de braços abertos, os companheiros da Chapa 3 [...] e vamos pro segundo escrutínio que esse ano nós tiramos os que estão aí há 14 anos nesse sindicato. (*Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, 1978: 1h00’40” – 1h01’).

Figure 335: Declaração Cândido Hilário.

Figure 336: Declaração Cândido Hilário.

Figure 337: Declaração Cândido Hilário.

Figure 338: Declaração Cândido Hilário.

Figure 339: Metalúrgico Santo Ponte observa a declaração Cândido Hilário (Bigode).

Por fim, a cena final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (seq. 31):

Othon Bastos (voz *over*): em novembro, durante o dissídio coletivo, 35 mil operários metalúrgicos tomam o seu sindicato e obrigam a diretoria a decretar greve geral. Joaquim dos Santos Andrade, sustentado pela DRT e pela intensa repressão patronal dentro das fábricas, consegue que grande parte das reivindicações não sejam atendidas. De qualquer forma, Joaquim e os patrões não puderam impedir que 300 mil operários cruzassem os braços e realizassem a maior paralização dos últimos 14 anos. 1978, a estrutura sindical começa a cair. FIM. (*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1978: 1h13'54" – 1h14'30", grifos nossos).

Figure 340: Imagem manifestação.

Figure 341: Joaquinão rindo.

Figure 342: Imagem manifestação.

Figure 343: Imagem final. Produção Grupo Tarumã.

Durante a sequência 29, Hilário foi registrado pela câmera de Raulino em comemoração à impugnação das eleições a clamar “todo o apoio à Chapa 3”, em uma cena que, segundo Segall, não foi vista pelo sindicalista que saiu no meio da sessão irritado porque não concordava com a forma como o filme projetou a tomada em que a Chapa 2 apresentou seu programa, “chamando o filme de mentiroso” (ARQUIVO CCV, 1981: TR2547: 22).

Apesar de Gervitz e Segall terem dito que queriam encerrar o filme “deixando uma fala de autocritica no final para o Bigode” (op. cit., 1981: TR2547: 22) notamos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* capturou Hilário de forma certamente desdenhosa. Percebemos uma (in)disposição da câmera para comunicar o depoimento de forma a, sutilmente, enfraquecer a identidade da Chapa 2 e de Cândido Hilário. A câmera, por exemplo, por vezes desenquadrava a declaração do sindicalista de apoio à Chapa 3 (imagens 336, 337, 339).

Um dos quadros foca em um operário logo atrás de Hilário, com um olhar para o horizonte, quase como alguém que não se importava com o que estava acontecendo à sua frente (imagem 336). Instantes seguintes mostram, o olhar atento do sindicalista Santo Ponte, que compunha a Chapa 3, “conferindo” as declarações do sindicalista (Figura 339).

O mesmo recurso de movimento de câmera usado por Raolino na sequência da posse de Joaquinção e nas falas das operárias nos portões da fábrica da Philco, levam a câmera a um super *close* que recortou um pedaço da cabeça de Bigode do quadro (imagem 339).

Interpretamos que o filme mesmo tendo deixado em aberto uma possível conciliação quando trouxe vagamente a Chapa 2 para a diegese, deixa mensagens duplas sobre sua relação com a corrente sindical. Não apenas quanto destacou o depoimento de Hilário sobre “não ser a estrutura sindical o principal problema da classe trabalhadora” (seq. 15), mas ainda, mesmo que de modo sutil na montagem, os movimentos e angulações de câmera, analisados acima, que capturaram Hilário apoiando a Chapa 3 (seq. 29) insinuaram que aquela declaração talvez não fosse tão importante para a OSM.

Para *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* havia uma avaliação equivocada da Chapa 2 por, precisamente, não achar que o problema da classe operária era a estrutura sindical brasileira. Como tratamos na sequência final (31) houve plena convicção do filme, prenunciada pela voz *over* de Othon Bastos, de que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* era testemunho do início da derrubada do modelo sindical brasileiro o qual anteviu “a estrutura sindical começar a cair”²⁰¹, naquele ano de 1978.

A questão da estrutura sindical estava inserida como um dos eixos do embate entre os novos projetos políticos das esquerdas brasileiras nos anos 1970. Era muito mais do que um debate pontual, a derrubada da estrutura sindical era vista pela Oposição Sindical Metalúrgica como um programa para a práxis política dos trabalhadores. Ser contra a defesa desse projeto era, portanto, ter um “outro projeto” para a classe popular. Localizamos que a expectativa programática da Chapa 2 esteve alinhada a esse “outro projeto”, que, concomitante às “greves das comissões”, era experimentado pelo “novo sindicalismo” abecedista.

Se por um lado os dois projetos divergiam na questão da estrutura sindical, por outro, ambos acolhiam uma mesma leitura conjuntural, tanto de crítica à práxis do Partido Comunista, considerada vanguardista e cupulista, quanto sobre a identidade da luta e dos direitos dos trabalhadores.

O “novo” sindicalismo acreditava ser fruto de uma “nova fase de lutas sociais contra a ditadura” que

encontrou um PCB destroçado pela repressão política e arruinado por cismas e críticas. Vários setores da sociedade civil se aproximaram do Novo Sindicalismo e, na pauta de ambos, constavam, lado a lado, a definição de sua identidade (apontando rumos) e a memória a ser construída sobre o

²⁰¹ Para as Oposições Sindicais, a greve de 1978 representaria uma preparação para movimentos maiores em 1979, no caminho da recuperação da classe operária brasileira frente à derrota de 1964 e a violenta repressão que sobre ela se abateu nos anos seguintes (FREDERICO, 1991: 49).

passado, discutindo 1964 e 1968 [...] o Novo Sindicalismo afirmava ser construído de baixo pra cima – uma resposta sua ao “vanguardismo” das esquerdas, ao “cupulismo” do pacto populista e, ainda mais, uma resposta na abrangente construção dos movimentos populares. (NEGRO, 2004: 311-2)

Com relação a concordâncias entre estes projetos, tanto autênticos do ABC, quanto as Comissões de Fábrica de São Paulo, compactuavam com a leitura basista da identidade da luta popular. Um dos eixos para a aparição dos “autênticos” foi, justamente, a ideia do “resgate da dignidade” operária (ABRAMO *apud* NEGRO, 2014: 309).

Houve um discurso das classes patronais, antes do golpe militar, que construiu uma imagem das fábricas multinacionais como promotoras de um ambiente que fortaleceu a dignidade do trabalhador. O “peão” de fábrica, ao empregar sua força de trabalho no chão “verde-amarelo”, contribuía para a modernização do país. A proposta da “nova esquerda” foi associar a ideia de não-dignidade ao trabalho operário nos anos 1970 e desconstruir o discurso do empresariado nacional das décadas anteriores, que incutiam um lugar de honra e modernidade ao trabalhador fabril.

No caso das Comissões de Fábrica, houve uma oportunidade, para ambos os projetos, das Chapas 2 e 3, em São Paulo, de formação de novos quadros para as suas tendências. Na Oposição Sindical Metalúrgica prevaleceram os princípios basistas da defesa da autonomia, independência institucional, organicidade e conscientização de classe, visando um contexto maior, para além da questão salarial, de preparar essa base popular para reivindicações mais sistêmicas no seio da luta de classes brasileira, rumo ao socialismo. No ABC, era perfeitamente possível aliar a organicidade e a conscientização da classe operária a um sindicato combativo (autentico) que verdadeiramente representasse os interesses do trabalhador.

O que estava em jogo, a nosso ver, entre às diferentes visões de estrutura sindical dos autênticos do ABC e dos “combativos” da OSM, era uma disputa pela visão de democracia como prática de tomada de decisão “mais correta” a ser experimentada pela classe trabalhadora.

As lideranças do ABC diziam que o sindicalismo da Oposição Sindical Metalúrgica era uma prática de enfrentamento, com declarados interesses políticos, paralela ao sindicalismo oficial. A Oposição Sindical, por outro lado, defendia que a relação entre as comissões de fábrica e o sindicalismo não era “paralelo” ao sindicalismo oficial, ao contrário, o sindicalismo de base, independente e representativo (grifo nosso) era a “semente” de um sindicato autêntico. A ligação não era apenas orgânica, mas principalmente “basista”, uma vez que para a OSM,

as direções sindicais deveriam estar prioritariamente a serviço das comissões e não o inverso [...] com uma direção sindical que pratique a verdadeira democracia operária, a relação será natural, e de fortalecimento dos dois lados. (COMISSÃO DE FÁBRICA, 1981: 60, grifos nossos).

Havia nessa disputa um interesse em determinar qual grupo praticava a “verdadeira democracia operária”. Se por um lado os autênticos do ABC viam com tamanha crítica e desconfiança o programa da Oposição Sindical Metalúrgica, por outro, os grupos políticos de São Paulo tinham a imagem de que o ABC era um movimento sem tradição na luta das esquerdas operárias.

De acordo com o relato do ex-integrante da FASE., Leandro Valarelli, no começo, a “Oposição Sindical tinha muita desconfiança do pessoal do ABC, porque os achavam muito hierárquicos e não valorizavam as bases como as comissões de fabricas”. Leandro disse ainda que para a FASE.²⁰² e a para Oposição Sindical Metalúrgica “o Lula não era da esquerda, ele foi se tornando”.

Da mesma forma, Lula não poupou críticas às Oposições Sindicais e à Igreja, ao dizer que a Pastoral Operária estava “colocando o operário como um zé ninguém” e criando “movimentos paralelos ao sindical” (*apud* FREDERICO, 1991: 12). Neste sentido, PCB e autênticos estavam alinhados, já que para o Partidão (PCB), as Oposições Sindicais confundiam autonomia com uma prática anticomunista e espontaneísta, “que considerava que o movimento sindical continha todas as qualidades orgânicas necessárias às classes trabalhadoras” (FREDERICO, 1999: 39).

Novamente o “espontaneísmo” aparecia como crítica à práxis política da OSM, ora, via debate interno da organização em uma linha que associava basismo, à uma ingenuidade catequista da corrente atrelada ao sindicalismo cristão, ora, pela corrente do “novo sindicalismo” do ABC.

Segundo Valarelli, foi a FASE. que fez a ponte entre a OSM e o movimento sindical do ABC: “foi só depois que a Oposição chegou ao ABC e viu que havia muitas lideranças, além de Lula, que a relação começou a ser construída de forma mais articulada”. A Oposição Sindical não gostava dessa imagem muito mítica da figura de um único líder encarnada (em Lula) (VALARELLI, 2015).

²⁰² Na época, F.A.S.E., CEBs e CEPIS mobilizavam seus suportes internacionais cristãos para construir um campo de apoio para fortalecer a Oposição Sindical. A F.A.S.E. era composta por uma série de grupos, ela era múltipla. Dos anos 1960 a 1980, houve uma negociação ferrenha e constante por recursos, espaços, autonomia etc. A missão dela em São Paulo era fortalecer o movimento operário autônomo combativo, para ser a vanguarda da luta de massas, com a intenção de se tornar um movimento nacional (VALARELLI, 2015).

Vemos como *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* teve um projeto coletivo para a classe operária tendo-a como protagonista, diferente dos filmes produzidos poucos meses depois sobre as greves sindicais, que deixaram a cargo de Lula, praticamente, o personagem central das narrativas, como nos filmes de João Batista de Andrade, Renato Tapajós e Leon Hirszman.

Foi em 1979 que a Oposição Sindical passou a considerar o ABC um exemplo diferente de sindicalismo do resto do país, onde tinham apenas pelegos (FREDERICO, 1991: 49). Nesta mesma época, no Congresso da OSM, ocorreu um racha na organização, com a saída de importantes líderes como Santo Dias, Antônio Flores, Fernando do Ó Veloso (BATISTONI *apud* IIEP, 2010: 88). Tais quadros migraram, então, para o projeto do “novo” sindicalismo Abcedista, pois entendiam que a formação de lideranças nas bases preparava os líderes dos operários para a complexidade da função que era negociar com os patrões, e que isto estava acontecendo tanto no ABC, quanto no “novo sindicalismo” de São Paulo, via Oposições Sindicais (FREDERICO, 1991: 51).

Fundado em 1980, o Partido dos Trabalhadores foi produto de uma ‘frente de esquerda’ que se opôs, principalmente, ao PCB e MR-8, a incorporar visões e tendências, em uma composição de vozes que, naquele momento, não endossava uma ou outra posição interna (op. cit., 1991: 47). Comumente na bibliografia, o movimento do ABC foi apresentado como um canal confluyente de lideranças e organizações que saíram da luta dos bairros e das fábricas para compor com seu ideário programático, a desembocar na fundação do PT, assim como, as comunidades eclesiais de base e os movimentos sociais apareceram como chanceladores e coautores deste projeto.

Constatamos, no entanto, que o fio condutor de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* anunciou um futuro político para o país distinto do que foi constituído como base do projeto de formação do Partido dos Trabalhadores (PT). Acreditamos que a defesa desta obra militante para o futuro da luta popular e para a sociedade brasileira defendida no filme foi vencida no extrafilme.

Diferente de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* um projeto institucional partidário não estava entre as prioridades do argumento fílmico. Para o filme, o protagonismo era coletivo, popular, não era encabeçado por uma “vanguarda”, ou por uma liderança maior, como Lula, que deveria levar a sociedade brasileira a alcançar um nível de conscientização política, mas no povo, unido pela práxis política, fortalecendo sua consciência enquanto classe, a orquestrar a sua própria emancipação social e humana.

Contudo, entre a negociação e a adaptação à vida “real” a experiência política torna-se inerente à sua prática. Razão pela qual muito do discurso basista e autonomista encampado pelo filme e pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo acabou por fazer parte do arcabouço discursivo do Partido dos Trabalhadores, a integrar posteriormente membros das alas católicas e “esquerdistas” da Oposição Sindical em seu projeto. Restou como memória que a fundação da “Nova Esquerda” foi fruto do processo de um revisionismo que articulou a tríade institucional: partidos, sindicalismo e Igreja, confluindo na elaboração de novas identidades no campo da política institucional.

Considerações Finais

O documentário *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, produzido no ano de 1978, foi criado no ambiente de formação de uma "nova esquerda nacional, semeando boa parte do que conhecemos no contemporâneo como campo da sociedade civil organizada. Dos movimentos sociais de trabalhadores urbanos e rurais, aos movimentos organizados em bairro, das Organizações não Governamentais (ONGs), ao “novo sindicalismo” e à fundação de partidos políticos, ligados à agenda operária, tais como, o Partido dos Trabalhadores (PT), o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), a passagem da década de 1970 para 1980 foi, portanto, um rico período para a política brasileira a gerar novos projetos e utopias para o país.

Partimos da observação de que o filme esteve permeado pelo ambiente de revisão e “concorrência” de distintos projetos políticos. Grosso modo, os emergentes movimentos sociais construíram uma leitura crítica referente a 1964, responsabilizando o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o “velho” sindicalismo e a suas práticas “aliancistas, populistas e reformistas”, como uma das principais razões da derrota das esquerdas frente ao golpe militar. Vimos no filme sinais desse caloroso debate epocal, entre as distintas vertentes dos grupos políticos de esquerda. Dessa conjuntura avaliativa, apareceu um “novo” contexto incorporado à crítica da “velha” esquerda a outro paradigma, com o projeto de uma cultura política em processo de constituição, intitulada de “nova esquerda”.

A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) era parte deste ambiente crítico e revisionista. Composta por uma heterogênea “frente de trabalhadores”, a OSM-SP convidou Roberto Gervitz e Sérgio Segall, em 1978, para registrar a campanha eleitoral da organização, que concorria à presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. A OSM-SP representava uma multiplicidade de vozes e interesses políticos e agregava naquele momento “em aberto” sujeitos advindos de muitos espaços de militância, de partidos políticos, clandestinos dissidentes da luta armada, de movimentos sindicais e populares, de organizações de bairro vinculados à Igreja Católica, personagens que disputavam não apenas espaço dentro da organização, mas pelo próprio significado de um novo projeto para a classe trabalhadora brasileira.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas é um filme militante construído como mensagem-propaganda do ideário político da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, que articulou uma agenda tripartite em sua dramaturgia narrativa. O documentário registrou as experiências do sindicalismo de base, da luta dos operários em greve por melhores

condições de trabalho e a efervescência dos movimentos sociais de bairro, vinculados ao Movimento Custo de Vida (MCV).

Construídas por entre as brechas dos mecanismos de controle do estado autoritário desde 1964, o ambiente dos bairros populares nos anos 1970 se tornou o espaço possível de engajamento, compartilhamento de experiências e resistências frente ao Regime Militar, articulando militantes, religiosos, operários, intelectuais e artistas, com o desafio de pensar novos caminhos para o país.

Durante a pesquisa vimos como, apesar da heterogeneidade da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, houve uma vinculação impressa em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* por uma leitura de democracia cristã, que trouxe a valorização da experiência e “união dos trabalhadores”, em um projeto de base comunitária, para primeiro plano. A obra convidou a classe trabalhadora a acreditar que a política nascia da experiência cotidiana e seria vitoriosa, não pelos arautos de uma vanguarda ou partido, mas pelo saber do povo “junto, com erros e acertos”, a decidir seu destino.

Partiu-se da hipótese de ter havido dois principais movimentos relacionados à cultura política brasileira sendo preparados no documentário. Por um lado, a defesa de um projeto de democracia de base, socialista cristão, focado no discurso da autonomia das comunidades populares e na valorização da experiência cotidiana nos bairros periféricos e nas fábricas que, fortalecido por uma intelectualidade militante, em plena revisão pós-golpe de 1964, pretendeu contribuir para a conscientização dessas comunidades.

Por outro lado, havia o projeto de um “novo” sindicalismo, que também tinha um apelo ao trabalho de base, mas que não abriu mão da institucionalidade representativa e personificou no sindicalista Luís Inácio Lula da Silva, com a fundação do PT e da CUT, a disputa para dentro do campo eleitoral e da institucionalidade política. Os dois movimentos tiveram: a) a autonomia popular e b) a representatividade institucional apareceram como embates postos no filme.

Neste sentido, acreditamos que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* anunciou um projeto que perdeu, dentro e fora da diegese. O filme localizou a classe popular como o personagem capaz de desconstruir sua própria opressão, por meio da sociabilidade e agenda de direitos organizada através dos bairros e da luta cotidiana nas fábricas: como o “povo unido” que jamais seria vencido. Esta concepção designava o operário sindical como o novo sujeito histórico e preparava uma narrativa e memória acerca destas identidades coletivas, atreladas a um projeto de autonomia e união popular, inserida no cotidiano dos bairros.

A matriz de pensamento da Igreja Católica teve papel determinante nesta leitura. A

ideia da Igreja dos Pobres e a influência de um pensamento democrático cristão intermediado pelo trabalho de base das CEBs fizeram parte do mesmo fluxo, que encontrou o operário das greves paulistas como sujeito motor dessa perspectiva. A sequência final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, na Assembleia do Movimento Custo de Vida, na Catedral da Sé, apresentou essa *mise-en-scène*, ao identificar o trabalhador tal e qual o agente de transformações e sujeito social capaz de mudar a história do país.

Braços Cruzados, Cruzados Máquinas Paradas foi um filme que dialogou com o campo da política, bem como, com as transformações que perpassaram o campo da cultura e do cinema. Pautado pela premissa de uma organicidade entre realizador e sujeito social filmado, o filme teve a intenção de deslocar-se das tradições das escolas de cinema identificadas com o “nacional popular”, como o Cinema Novo e o “vanguardismo”, para arriscar uma cinematografia política mais híbrida, basista e etnográfica.

Os resultados dessa tese pretenderam identificar e mobilizar, por meio do filme, o discurso “fundador” dos novos personagens políticos e sociais, debates e práticas que emergiram no país a partir do final dos anos 1970 e apostou que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, sendo um produto cultural contemporâneo a seu tempo histórico, manteve traços e vestígios desta movimentação em seu “DNA”. Neste sentido, foi um dos primeiros documentos artísticos a abrigar o imaginário, não somente de intelectuais e operários, mas de uma pluralidade militante de esquerda a vê-los como protagonistas de uma *mise-en-scène* de classe em formação.

Como dito, o filme narrou a disputa em torno do sindicalismo “autêntico” e pela forma “mais correta” de encaminhar as reivindicações por melhores condições de salário e de trabalho e foi, por fim, um projeto político que perdeu, não em termos pontuais, por conta das greves de 1978, mas como ideário e prática institucional da “nova esquerda”.

Vimos que o aspecto territorial da luta sindical, na cidade de São Paulo, esteve diretamente relacionado às greves e configuração do sindicalismo que vinha sendo produzido no ABC paulista. Duas concepções distintas de sindicalismo, São Paulo e ABC, grosso modo, tinham expectativas diferentes em relação ao significado do exercício da democracia e representatividade, de como a luta de classes e o enfrentamento e resistência frente ao Estado antidemocrático deveria ser manifestado na sociedade brasileira.

O sentido e a beleza de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi, justamente, apostar em uma ruptura que deixou frutos, sem dúvida, mas que não mudou o país ou a sua cultura política. Não obstante, diluído pela força do tempo, do arcaísmo político e pelos desencontros da nossa história política, os momentos extraordinários os quais o filme registrou, não foram

esgotados como projeto de identidade popular, defensor de um basismo orgânico, de uma democracia realmente feita pelas bases, de autonomia e consciência social.

Valores que foram parte de um ‘imaginário de resistência’ os quais acreditamos, ainda, serem base para a configuração de novas estratégias e enfrentamentos postos no contemporâneo - em um país que não descansa de rever sua crônica democracia sempre em estado de alerta, e segue em busca de novas alternativas e narrativas, em uma batalha pela tentativa de fortalecer o espírito e a consciência cívica e social brasileiras. Princípios nada distantes dos defendidos por *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* e pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, naquele final de mais um ciclo de ditadura militar no país.

A descoberta da questão de gênero no movimento operário tratado como tema ilustrativo pelo filme era o caso, também, na política institucional extrafilme. A defesa da igualdade de gênero, ou do protagonismo feminino nas lutas políticas e sociais, continua sendo ponto de partida basilar para fortalecer a luta social. Apesar da sutileza com as quais tais práticas foram – e são, experimentadas nas relações cotidianas, conforme destacamos nas fontes e bibliografias mobilizadas na tese, talvez alcancem mais do que as experiências no campo popular e operário de cunho ideológico, tão esquemáticas e teleológicas, como as advindas das teorias e lutas de classe, concebidas majoritariamente por homens e vastamente retratadas no filme.

A política no Brasil do século XXI está sendo configurada sob outros pressupostos. Temos colhido os frutos da colaboração e da construção participativa em projetos e programas governamentais, estamos preparando uma escuta ativa da sociedade e a questão da representatividade é uma pauta em constante revisão. Democracia participativa, *e-democracy*, democracia colaborativa e direta, são as novas terminologias da política do cotidiano e carregam a expectativa de conseguir transformar eleitores e consumidores em cidadãos ativos no ambiente de tomada de decisão da política pública.

Acreditamos que, quando uma matriz política de conciliação entre o dirigismo democrático e certa porosidade popular perdem a conexão ou acesso às forças políticas institucionais, como ocorrido em 1910, 1960-70 e 2014, são desses momentos históricos em crise que emergem reorganizações na sociedade civil em busca de narrativas capazes de arejar o tecido social e tensionar os espaços da democracia frente o Estado brasileiro.

Foi por meio de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, dos vestígios e pistas internos e sutis expostos pela fratura filmica, que buscamos as manifestações e matrizes que acreditamos ressoar ainda hoje como perspectiva para um engajamento cívico no país. O fortalecimento das classes populares e a valorização da pluralidade de vozes da sociedade

civil, frente aos partidos políticos e outras institucionalidades, fazem parte de uma corrente de pensamento e ação advinda da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) e da “nova esquerda”, promotora de valores os quais esperamos estarem ainda presentes no contemporâneo.

Fontes Primárias

A investigação realizou uma decupagem de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, prosseguida da sistematização e reorganização do filme em categorias temáticas e estéticas, e condensou, a partir de cenas e sequências filmicas, uma lógica de estruturação do trabalho, que em nossa visão, trouxe coerência interna para a interpretação historiográfica executada. Como o documento está em cópia remasterizada DVD em posse da pesquisadora, esse trabalho foi bastante facilitado.

A pesquisa foi desenvolvida tendo como referência basilar o acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP), onde está catalogado, copidescado e arquivado o material da pesquisa “Movimentos Sociais Urbanos 1977-80 e o Documentário em São Paulo”, concebida e coordenada, entre agosto de 1980 e setembro de 1981, por Jean-Claude Bernardet e Olga Futemma. Este acervo está localizado no Arquivo Multimeios do CCSP, com consulta livre para pesquisadores e instituições de pesquisa.

A quantidade de fontes e materiais organizados no acervo em relação ao campo de produção cultural dos cineastas, bem como referente às práticas de luta do ambiente das greves paulistas, é farta. O material é composto por ensaios, entrevistas e textos críticos elaborados por realizadores e intelectuais envolvidos com a temática, contemporâneos às greves, além de trechos de filmes e material iconográfico das obras.

Dos filmes constantes no acervo, todos abordam a temática dos movimentos sociais no cinema, entre o período de 1977 a 1980. Estão, também, catalogados 125 negativos fotográficos referentes às obras produzidas, o currículo dos realizadores, diversas matérias de jornal sobre o contexto e 123 fotografias de cenas dos filmes. A pesquisa realizou e transcreveu, ainda, 24 entrevistas com diversos realizadores, críticos de cinema, cineclubistas, dirigentes sindicais e líderes de associações de bairro.

O acervo aborda diretamente o conteúdo de 15 produções - entre elas, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (1978), contudo nos depoimentos é possível conhecer informações sobre a maior parte dos filmes realizados pelos cineastas apresentados anteriormente²⁰³. As principais temáticas dos depoimentos foram: 1) conversa com realizadores sobre os mais diversos aspectos políticos e estéticos das produções; 2)

²⁰³ À exceção de Leon Hirszman. Entretanto, neste caso, há vasta e rica bibliografia sobre o cineasta e seu trabalho à disposição para pesquisa, a exemplo da tese de Reinaldo Cardenuto, defendida em 2014: *O cinema político de Leon Hirszman* (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (doutorado), (Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP).

depoimentos de sindicalistas tratam sobre a condição de realização e circulação dos filmes em São Paulo e no ABC paulista; 3) relação da Dinafilmes com Cineclubes; 4) realização de filmes ligados ao movimento de mulheres; 5) líderes comunitários que versam sobre filmes realizados em seus bairros (Jardim Saúde, exemplificando).

Outro acervo com uma diversidade de materiais sobre a produção de cineastas vinculados à temática grevista no recorte temporal desta pesquisa localiza-se na Cinemateca Brasileira. Foi possível encontrar cartazes de divulgação e exibição de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* depoimentos e artigos de Roberto Gervitz sobre o contexto de produção do filme e, também, uma publicação de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* adaptada para ser utilizada como recurso pedagógico em sala de aula, por meio da Coleção Apontamentos, publicada pelo CEDUC (Centro de Documentação e Informação para a Educação), datada de 1992. Na cinemateca, também selecionamos periódicos de diversos veículos de imprensa que tratam sobre os principais festivais, mostras e premiações cinematográficas com críticas e análises sobre as produções concorrentes, especialmente focados no circuito de produção chamado “alternativo”, ou de temática política e, quando possível, documental sobre as greves paulistas e/ou sobre a temática operária.

Tivemos acesso completo ao acervo documental da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP), localizado na cidade de São Paulo, por meio do “Projeto Memória da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (1960-1990)”, gentilmente cedido pelo IIEP (Intercâmbio, Informações, Estudos e Pesquisas). Composto por cerca de 30 cadernos de temáticos da Oposição, além de dossiês, teses e documentos oficiais de congressos e encontros sindicais, como ENOS, ENTOES e CONCLAT, faz parte do acervo, mais de uma dezena de boletins e artigos escritos sobre e pela Oposição Sindical, publicados nos jornais: Luta Operária, Luta Sindical, Metalúrgicos da CUT, Resenha Operária, entre outros. O acervo conta com documentos produzidos pela organização, entre os anos de 1978 a 1985.

Para análise complementar, estão em posse da pesquisadora os 5 volumes fac-símile da Revista Filme Cultura (publicadas pelo Ministério da Cultura em 2010). Filme Cultura conta com 48 edições. Tem sido selecionados conteúdos especialmente da 4ª fase da revista, de 1978-1979 em que o periódico intensifica a sua cobertura ao cinema nacional e o seu caráter institucional – inclusive a pesquisa localizada no CCSP, organizada por Bernardet e Futema, foi insumo para a organização de uma das edições de Filme Cultura, a número 46, de Abril de 1986 intitulada “Os operários e a fábrica Lumière”.

Também foram consultados os acervos digitais: Armazém da Memória: a Videoteca Virtual Brasil Nunca Mais, uma iniciativa do Armazém Memória que contém um conjunto de

registros audiovisuais que retratam o período da ditadura militar entre 1964 a 1985; e o acervo digital Memórias Reveladas - Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985), organizado pelo Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, assim como, o acervo da Biblioteca Nacional, por meio do acesso a periódicos via Hemeroteca Digital.

Destacamos, ainda, quatro publicações. A Revista Cine-Olho: História e Crítica no Brasil (1976-1979), onde foi possível encontrar extenso material sobre o campo de circulação de ideias e análises críticas sobre a produção cinematográfica de caráter documental e político no país, inclusive a revista passa a ser publicada a partir de 1979 por estudantes da Universidade de São Paulo (USP); as Revistas História Imediata e Escrita-Ensaio, que traziam depoimentos e relatos de dirigentes sindicais, tanto da Oposição Sindical e de outras correntes do sindicalismo em São Paulo, quanto do ABC Paulista. Por fim, o livro “O Museu Lasar Segall na década de 70”, escrito por Maria Lúcia Alexandrino Segall, publicado pela Edusp, em 1991.

Um novo aspecto de abordagem foi delineado a partir da desconstrução e análise da obra fílmica, ao longo deste ano, e acabou por revelar uma importante questão para esta pesquisadora, trata-se da leitura de gênero proposta em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Analisamos uma seleção de periódicos sobre o campo de atuação da mobilização feminina e feminista em torno das greves e da organização do trabalho de base popular nos bairros em final dos anos 1970, por meio do arquivo pessoal da ex-militante e idealizadora do Movimento Custo de Vida, Ana Guedes Pinto²⁰⁴, gentilmente cedido à pesquisadora.

Foram analisadas, desta forma, edições de três jornais que abordam a temática da luta feminina operária das greves paulistas e também a mobilização das mulheres nos bairros populares em torno do Movimento Custo de Vida (M.C.V.), Movimento de Mães e ações relacionadas ao contexto da mobilização feminina nos bairros e nas greves. Um jornal chama-se Brasil Mulher, adquirido a partir do acervo particular de Ana Guedes, os números 11, 12 e 13 do ano de 1978, referentes aos meses março a julho, também dois números: 15 e uma edição especial, que trata sobre as greves paulistas, ambos de 1979.

Além deste material, há edições do Jornal Movimento sobre o M.C.V., entre 1978 e 1980, e o Jornal Folhetim, com a edição “As Mulheres em greve”, de março de 1979, que aborda o mesmo tema. A temática de gênero pretende, por esta razão, ser incorporada à leitura

²⁰⁴ Ana Guedes, uma das fundadoras do Movimento Custo de Vida e líder do clube de mães no Cupecê, um mais ativos da Zona Sul nos anos 1970, tem em seu acervo particular uma série de materiais de imprensa, relatórios internos do movimento e registro de atividades realizadas nos bairros durante a mobilização de diversos bairros da periferia de São Paulo, em que pudemos encontrar vestígios da apropriação da produção cultural de material relativo às greves paulistas e reivindicações sociais nestes ambientes.

filmica de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, em um subcapítulo específico na tese, de modo a relacionar a imagem de gênero trazida na película à imagem produzida por esta imprensa feminista a partir dos periódicos, que tratam sobre o mesmo contexto das lutas operárias e nos bairros, no final dos anos 1970.

Os jornais impressos específicos do movimento sindical que foram consultados são: o *Jornal Tribuna Metalúrgica* (TM) e toda a coletânea do personagem João Ferrador²⁰⁵, da TM, através da publicação *Bilhetes de João Ferrador* (NUNES; CANNABRAVA FILHO, 1980), além desses quadrinhos, a própria Oposição Sindical criou os *Cordéis de Pedro Macambira*, assim como, as charges produzidas pelo Movimento Custo de Vida, publicadas no *Jornal Movimento*.

Realizamos, também, algumas entrevistas. Uma entrevista com Roberto Gervitz no segundo semestre de 2017, entrevistas com lideranças populares²⁰⁶ e cineclubistas²⁰⁷ com o intuito de compor uma visão sobre a memória da experiência operária, através das fábricas e dos bairros da periferia de São Paulo, dentro do escopo da análise filmica. Consultamos, também, material bibliográfico²⁰⁸ que contribuiu para a consolidação dos vestígios por onde obras filmografias como *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* circularam.

Por fim, mas não menos importante, sobre a relação entre a Igreja Católica, os Centros Eclesiais de Base (CEBs), a Teologia da Libertação e o movimento operário-sindical no Brasil, consultamos as seguintes publicações: material sobre as CEBs da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), cadernos da coleção Teologia e Evangelização, publicado pelas Edições Loyola, três publicações do projeto Religião e Sociedade, publicado pelo Centro de Estudos da Religião (CER), cartas trocadas entre Frei Betto e Leonardo Boff com Alceu Amoroso Lima, organizados através do livro “Cartas de Esperança: em tempos de ditadura”, de Leandro Garcia Rodrigues, e o documento do Conselho Episcopal Latino-

²⁰⁵ Para mobilizar a categoria o *Tribuna Metalúrgica* adotou o personagem João Ferrador, que de acordo com Lula seria uma espécie de Mônica em quadrinhos dos metalúrgicos (*apud* PARANHOS, 2002: 107), para ilustrar seus editoriais, nos períodos de greves de 1979.

²⁰⁶ Entrevista realizada com Ana Guedes e Odilon Guedes, fundadores do Movimento Custo de Vida, em 1974. Entrevista realizada à pesquisadora em São Paulo, 5 de novembro de 2015.

²⁰⁷ Entrevista com Felipe Macedo, fundador do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, nos anos 1960. Atualmente diretor de Atividades Culturais do Memorial da América Latina, em São Paulo e parte do movimento cineclubista brasileiro e internacional como Editor da revista internacional *Cadernos dos Cineclubes* e com militância no Cineclube Latino-Americano, realizada em São Paulo, 3 de novembro de 2015.

²⁰⁸ Clair, Rose. *Experiência e Narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “corações e mentes”*. UFF. Tese de doutorado (2007); MACHADO, Arlindo Anos de Chumbo, Os: Mídia, Poética e Ideologia No Período de Resistência ao Autoritarismo Militar (1968-1985); ROCHA, Flávio Rogério. *Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil* in: Domínios da Imagem, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, novembro 2011. Também: COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. *O onírico desacomodado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988)*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2015.

americano (CELAM), sobre as conclusões do encontro de Medellín, da II Conferência Geral do Episcopado Latino-americano, ocorrido na Colômbia no ano de 1968.

Documento iconográfico e imagens em movimento

A História dos Ganha Pouco. Direção de Roberto Gervitz e Sérgio Segall. São Paulo: Produtora Tarumã, 1976.

ABC da Greve. Dirigido por Leon Hirszman. São Paulo: Cinemateca Brasileira. 1991.

Acidente de Trabalho. Direção e roteiro Renato Tapajós. São Paulo: Sindicato dos Metalúrgicos do ABC; Raiz Produções Cinematográficas. 1977.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas. Direção de Roberto Gervitz e Sérgio Segall. São Paulo: Produtora Tarumã, 1978. DVD.

Greve! Dirigido por João Batista de Andrade. São Paulo. 1979.

Greve de Março. Dirigido por Renato Tapajós. São Paulo. 1979.

Hanoi, Martes 13. Escrito e narrado por José Martí, dirigido por Santiago Álvarez. Alemanha Oriental: 1968.

La Seine a Reicontré Paris. Escrito e dirigido por Joris Ivens. França: 1957.

Linha de Montagem. Dirigido por Renato Tapajós. São Paulo. 1982.

Peões. Eduardo Coutinho. São Paulo: 2004.

Pour Le Mistral. Escrito por René Guyonnet junto a Joris Ivens, dirigido por Joris Ivens. Alemanha Ocidental: 1966.

Tarumã. Direção de Renato Tapajós. São Paulo, 1975.

Trabalhadoras Metalúrgicas. Direção de Renato Tapajós, codireção e roteiro de Olga Futema. São Paulo: Sindicato dos Metalúrgicos do ABC; Raiz Produções Cinematográficas. 1978.

Volpedo, Giuseppe Pellizza. **II quarto stato**. 1901, pintura a óleo sobre tela.

Pesquisas em acervos, arquivos e documentos em geral

ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL (**Hemeroteca Nacional**). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=207522/ 202048 / 207523 / 208635 / 210275 / 5443 / 5757 / 6086 / 8584 / 12168 / 15645 / 24208 / 41875 / 42782 / 62580 / 101118 / 148770 / 149117 / 761672 - 144414 / 170054_02 -17643.

ACERVO CPV. **Pesquisa Movimentos Sociais Urbanos e o documentário em São Paulo (1977-1980)**. Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV) – Arquivo Multimeios. São Paulo.

ARQUIVOS MULTIMEIOS CCV. 1980: TR 2547 (laudas 06, 22, 41, 42)

ARQUIVOS MULTIMEIOS CCV. 1980:TR2554 (laudas 13, 14)

COLETÂNEA DE DOCUMENTOS DO I CONGRESSO DA OPOSIÇÃO METALÚRGICA DE SÃO PAULO, 1979: 43-47.

DISCUTINDO a Cultura Sindical. São Paulo: 1983.

COMISSÃO DE FÁBRICA, São Paulo: 1981.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. O novo operário brasileiro nas telas da Europa. **Jornal do Brasil**, 3 de março de 1980, caderno B, página 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=2977>

Bibliografia Geral

ABDALLAH, Ariane, CANNITO, Newton. **O Homem que Virou Suco**: roteiro de João Batista de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e história: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.31, no 62, p. 235-250. Ano 2011.

ALMEIDA, Gelsom R. **História de uma década quase perdida**: PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979/89. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ALVAREZ, Sonia E. **Engendering democracy in Brazil**, Women's Movements in Transition Politics. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil**: 1964-1984. Petrópolis: Vozes, 1984.

AMARAL, Carolina. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 235-250 – 2011.

ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Editora Senac, 1999.

_____. João Batista por ele mesmo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v 16, n 46, 2002.

_____. FORTES, Renata. **O Cinema de Intervenção**: Liberdade de Imprensa (1967) 40 anos do Documentário Inaugural da Obra de João Batista de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ANTUNES, Ricardo. **O novo sindicalismo no Brasil**. Pontes: São Paulo, 1995.

ARAÚJO, Maria Paula. Intelectuais, artistas e revolucionários: o cinema militante no Brasil e na Argentina nos anos 1960 e 1970. **Boletim do Tempo Presente**, Ano 7, nº 2, 2011.

ARQUIVO CINEMATECA. **Tarumã**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&e_xprSearch=ID=024671&format=detailed.pft>

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

AZAMBUJA, Tereza. As grandes metrópoles no cinema modernista. **Revista Universitária do Audiovisual**. Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). São Carlos, SP: 15 de abril de 2013. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/as-grandes-metropoles-no-cinema-modernista/>

BARREIRO, Álvaro. **Comunidades eclesiais de base e evangelização dos pobres**. São Paulo: edições Loyola, 1981.

BATALHA, Claudio H. M. Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (org.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p. 163-189).

BATISTONI, Maria Rosângela. **Confronto operário: a Oposição Sindical metalúrgica nas greves e nas comissões de fábrica de São Paulo (1978-1980)**. São Paulo: IIEP, 2010.

BAZKCO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Noeva Vision, 2005, 3ª ed.

BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70 cinema**. Rio de Janeiro: Editora Europa, vol 4, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**, Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

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

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOBBIO, Norberto & MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2000, 5ª ed.

BOFF, Leonardo (redator). A igreja que nasce do povo. **Revista Eclesiástica Brasileira (REB)**. Petrópolis: Vozes, junho de 1975, Fascículo 138.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

BRAUDEL, Fernand. A história e as outras ciências. In: _____. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, 2ª ed.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

CAPELATO, Maria Helena, MORETIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. (org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: _____. **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pg. 1 a 23

CASETTI, Francesco. **Como Analisar Un film**. Barcelona: Paidós, 1991.

_____. **Teorías del Cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CELAM. Frei Frederico Vier (tradução). **A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do concílio**, conclusões de Medellín. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Forense Universitária, 2000, 2ª edição.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Editora Difel, 1988.

_____. O Mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v 11, n 5, 1991. Pág. 173-191.

_____. **Cultura Popular**: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v 8, n 16, pág. 179-192, 1995.

CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Conformismo e resistência, aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: **Teoria da Literatura I**: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov, Edições 70, Lisboa, 1999. Disponível em <http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/teoria_da_literatura_formalistas_russos.pdf>

CLUVER, Claus. Intermedialidade. **Revista Pós Belo horizonte**, vol. 1, no. 2, 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/2>>

CNBB (org.). **Comunidades: igreja na base**. São Paulo: Edições paulistas, 1975.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

CONTI, Mario Sérgio. Ressentimento e realismo ameno, entrevista de Ismail Xavier. Caderno Mais! do jornal **Folha de São Paulo**, 3 dez 2000, pg. 9-13.

CUNHA, José Marcos Pinto da; BAENINGER, Rosana. Processo de Metropolização e migração: análise comparativa entre São Paulo e Campinas. **São Paulo em perspectiva: revista da Fundação SEADE**, São Paulo, Volume 8, 1994.

CUNHA, José Marcos Pinto da; DEDECCA, Cláudio Salvadori. Migração e trabalho na região metropolitana de São Paulo - Brasil: uma abordagem mais justa. **Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Universidad de Barcelona, Barcelona, n 94, v 81, ago. 2001.

CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **Brasil mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, 2ª Ed.

D'ALESSIO, Marcia Barbosa Mansor. Entrevista com Pierre Villar. In: _____. **Reflexões sobre o saber histórico**: Pierre Vilar, Michel Vovelle, Madeleine Rebérioux. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido, tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DANEY, Serge. **A rampa** Cahiersdu cinema 1970-1982. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

DANTAS, Vinicius. A hora H da história e da estorinha. **Revista Cine Olho**, ano 1979, no. 8/9, pg. 22. Arquivo ECA-USP.

DOSSE, François. A identidade nacional como forma organizadora do discurso histórico na França dos séculos XIX e XX. In: _____. **A História à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

DURÃO, Jorge Eduardo Saavedra; LEISING, Pde. Edmund; LEROY, Jean-Pierre. FASE: Quem somos, de onde viemos, nossas perspectivas. **Revista Proposta**. Junho de 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.abong.org.br/bitstream/handle/11465/1349/213.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

F.A.S.E. (org.). **Comissão de Fábrica**. Uma forma de organização operária Toshiba, Siemens, Philco, Massey. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FERREIRA, Jorge, REIS, Daniel Aarão. **Revolução e democracia**: (1964-...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (As esquerdas no Brasil; v. 3).

FERRO, Marc. A contra-história e os focos esparsos da consciência histórica. In: _____. **A História vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Cinema e história**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

FONTES, Paulo. Migração nordestina e experiências operárias: São Miguel Paulista nos anos 1950. In: **Culturas de classe**: identidade e diversidade na formação do operariado. BATALHA, Cláudio H.M.; SILVA, Fernando T.; FORTES, Alexandre (org.). Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004. Pág. 363-402.

FOUCAULT, Michel. In: **Cahiers Du Cinema**. Revue mensuelle de Cinéma. No 251-252. Juillet-Aout. France: éditions de L'Etoile, 1974.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: editora Forense Universitária, 1997. 5ª ed.

FREDERICO, Celso. **A esquerda e o movimento operário 1964-1984**. Volume 3 a reconstrução. Belo Horizonte: oficina de Livros, 1991.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). Ed. Fundação Perseu Abramo: São Paulo, SP, 2007.

GASPARI, E.; BUARQUE DE HOLLANDA, E.; VENTURA, Z. **70/80 Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. São Paulo: Papirus, 2011.

GERVAISEAU, Henri Arraes. **O abrigo do tempo**. São Paulo: Alameda, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

GOHN, Maria da Glória. **História dos movimentos e lutas sociais, a construção da cidadania dos brasileiros**. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

GOMES, Ângela de Castro. Cultura Política e Cultura histórica no Estado Novo. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. **Cultura Política e Leituras do Passado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

GRAMSCI, Antônio. **Lenin, revolutionary leader**. Jornal L'Unità, 6 November 1924.

_____. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Problemas Culturais. In: **Obras Escolhidas**. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

HENNEBELLE, Guy. **Le cinéma militant reprend le travail**. Condé-sur-Noireau: Corlet-Teleramá, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. **Patrulhas ideológicas** arte e engajamento em debate. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **O inconsciente político** – Jameson. 2009. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-inconsciente-politico-jameson/>>

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Editora Schwarz, 2003.

IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

IVENS, Joris. **The câmera and I**. New York: International publishers, 1974.

JANOTTI, Maria de Lourdes M. A falsa dialética: Justiniano José da Rocha. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v 2, n 3, p. 3-17, mar.1982.

JORGE, Maria Soler. Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 131-148, jul.-dez. 2010.

JOST, François. Des vertus heuristiques de l'intermedialité. **Intermedialités**, nº6, 2005. Disponível em: < <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005509ar/>>

KOSSOY, Boris. **Cronologia das artes em São Paulo 1975-1995**: cinema. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996.

KOWARICK, Lucio (org.) **As lutas sociais e a cidade**: São Paulo: passado e presente. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

KRISCHKE, Paulo; MAINWARING, Scott (orgs.). **A igreja nas bases em tempo de transição** (1974-1985). Porto Alegre: CEDEC, 1986.

LABAKI, Amir. **O olho da revolução**. O cinema-urgente de Santiago Álvarez. São Paulo: Editora Iluminuras.

LE GOFF, Jacques. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. **Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduados em História**. Departamento de História da PUC-SP. (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP. 1981.

_____. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, 3ª Ed.

_____; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, 3ª Ed.

LEITE, Sidney F. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LESSER, Jeffrey. O Hífen oculto. In: _____. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Pág. 17-36.

LIMA, Alceu Amoroso. **O problema do trabalho**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1956.

LIMA, Mônica. Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962). **História**, São Paulo, v. 25, n. 2 p. 162-178, 2006.

LINDEPERG, Sylvie. **Night and fog**. Minneapolis: Minnessota Press, 2014.

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

LISBOA, Fátima. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940 – 1970). **ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. Londrina, 2005, Pg. 362-7.

LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

MACHADO, Arlindo. A ideologia do cinema militante. **Cine-Olho**, nº.8-9, out, nov., dez

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano 1959-1979**. Niterói: Ed. UFF, 1999.

MARONI, Amnéris. **A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, Heloisa Helena. **Igreja e movimento operário no ABC**. São Paulo: Hucitec; São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1994.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Novos e velhos sindicalismos**, Rio de Janeiro 1955/1988. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 1998.

MEDEIROS, Lucília Atas. **No avesso do paraíso**, vida clandestina no tempo dos generais. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1985.

MOCARZEL, Evaldo. **Roberto Gervitz Brincando de Deus**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MONTEIRO, Arakin Queiroz. O desafio de Nelson Pereira dos Santos: política e cultura pré 64. **Revista Unesp**. São Paulo; v. 1, nº. 2, 2005. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1337/1163>>

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, nº49, p. 125-152, 2005.

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, KORNIS, Mônica (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. Chronicle of a summer: a film book by Jean Rouch and Edgard Morin. In: FELD, S. **Ciné-ethnography Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, págs. 229-342.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____(org.). **Culturas políticas na história: novos estudos**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009, p. 13-39.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Editora Annablume: São Paulo, SP. 2001.

_____. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica**. Revista Temáticas, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

_____. **1964 História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAVARRO, Salvador S. El Noticiero ICAIC, América Latina en el cine de Santiago Álvarez. **LL Journal** (The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures); Vol. 12, nº 2, 2017. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/2068/files/2017/12/El-Noticiero-ICAIC-Final-CQS.pdf>>

NEGRO, Antonio L. Zé Brasil foi ser peão: sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na fábrica automobilística. In: **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado**. BATALHA, Cláudio H. M., SILVA, Fernando T. da, FORTES, Alexandre (org.). Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004. Pág. 403-435.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Estados Unidos: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2010.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**; São Paulo, V. 10, p. 7-28, 1993.

NOVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni, FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**. Um olhar sobre a história. Bahia: UFBA, São Paulo: UNESP, 2009.

NÚÑEZ, Fabian. Afinal, o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa. In: **Sócine**, Revista Rebeca. Junho de 2012.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, ano 39, no. 37, pg. 11-30. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Junho de 2012.

ORTH, Odilon (org.) **A igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio**. Conclusões de Medellín. Petrópolis: Editora Vozes, 1969.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, 5ª Ed.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. **Significação**, vol. 43, no. 45, 2016.

PALHA, Cássia L. Telejornalismo de cineastas nos anos de chumbo: construções do popular no embate da viola x guitarra. **Domínios da Imagem**, ano II, n 4, p. 7-18, maio 2009.

PARANHOS, Kátia R. **Era uma vez em São Bernardo**: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982. Campinas, SP: Ed. Unicamp. Centro de Memória da Unicamp. 1999.

PÉCAUT, Daniel. O partido intelectual e o processo de abertura (1974-82). In: _____. **Os intelectuais e a política no Brasil**, entre o povo e a nação. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PÉROTIN-DUMON, Anne. Verdad y memoria: escribir la historia de nuestro tempo. In: _____. **Historicizar el passado vivo en America Latina**. 2007

PETHÓ, Ágnes. Intermediality in film: a historiography of methodologies. **Acta Univ. Sapientiae**, film and media studies, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006, 2ª ed.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on Intermediality. **Intermedialités**, nº6, 2005. Disponível em: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>

RAMOS, Alcides Freire, PATRIOTA, Rosangela, PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Imagens na história**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2013, 2ª ed.

REIS, Daniel. **Ditadura e democracia no Brasil**. São Paulo: Zahar, 2014.
_____; RIDENTI, Marcelo; Sá Motta, Rodrigo. **A ditadura que mudou o Brasil**. São Paulo: Zahar, 2014.

RELIGIÃO E SOCIEDADE. **A Igreja de Wojtyla**. Rio de Janeiro: Tempo e Presença Editora, no. 5, junho de 1980.

_____. **A Igreja no ABC**. Rio de Janeiro: Tempo e Presença Editora, no. 6, novembro de 1980.

REMOND, René. Uma história presente. In: _____. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p 13 a 36.

RENOV, Michael. Toward a poetics of documentary. In: _____. **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993. Pg. 12-36.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. **Jogos de escalas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 15 a 38.

RICOEUR, Paul. Mimesis and representation. In: _____. **A Ricoeur reader: reflection and imagination**. Toronto: Harvester Wheatsheaf, 1991.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2010, 2ª edição.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do povo brasileiro** artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida N. (Orgs.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p.133-166).

RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (org.). **Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

RODRIGUES, Leandro. **Cartas de esperança em tempos de ditadura**. Frei Betto e Leonardo Boff escrevem a Alceu Amoroso Lima. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

ROSEN, Philip (ed.). **Narrative, apparatus, ideology**. New York: Columbia University Press, 1986.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUIZ, Adilson; BRAUNS, Ennio. **Máquinas Paradas, Fotógrafos em Ação**, as greves dos metalúrgicos de São Paulo e ABC, de 1978 a 1981, pelo olhar de 10 ousados fotojornalistas. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

SADER, Eder. **Remodelando a experiência**: Para um estudo dos movimentos sociais em São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. **Quando novos personagens entraram em cena**, São Paulo, Paz e Terra, 1988.

SADER, Emir (org.). **Movimentos sociais na transição democrática**. São Paulo: Cortez, 1987.

SANTANA, Marco Aurélio. Entre a ruptura e a continuidade: visões da história do movimento sindical brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 14, no 41. Out/1999.

_____. Trinta anos das greves do ABC. **Democracia Viva**. Disponível em: <http://www.ibase.br/userimages/DV_40_artigo2.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2009.

SANTOS, Raphaela de Almeida. A CUT, o “novo” sindicalismo e as reconstruções da memória do movimento operário brasileiro. **Espaço Plural**, ano XII, nº. 24, 2011.

SECCO, Lincoln. **História do PT**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

SEGALL, Maria Lúcia Alexandrino. **O Museu Lasar Segall na década de 70: da contemplação estética à casa de cultura e resistência**. São Paulo: Edusp, 1991.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós modernidade. **Caderno Cedes Campinas**, vol. 26, no. 70, p. 373-391, set/dez. 2006.

SILVA, Francisco C. T da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida N. (Orgs.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p.243-282).

SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira (orgs). **São Paulo: o povo em movimento**. São Paulo: CEBRAP, Petrópolis: Vozes, 1980.

SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Perseu Abramo, 2011.

SKYDMORE, Thomas E. A lenta via brasileira para a democratização: 1974-1985. In: STEPAN, Alfred (org.) **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III**. São Paulo: Difel, 2010.

SOUZA, Luiz Alberto Gomez. **Do Vaticano II a um novo concílio?** O olhar de um cristão leigo sobre a igreja. Rio de Janeiro: Ceris, São Paulo: Loyola, 2004.

SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A classe operária tem dois sexos**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

STANSKY, ABRAHAMS. **London's Burning**. Constable: Londres, 1997.

TELLES, Vera da Silva. Anos 70: experiências, práticas e espaço políticos. In: KOWARICK, Lucio (org.) **As lutas sociais e a cidade**: São Paulo: passado e presente. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário**, trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

VÉRAY, Laurent. A história pode ser feita com arquivos filmicos? In: **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**, ano 1, no1. Arquivo Nacional. Setembro de 2004.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema** antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção arte-cultura v. 5)

_____. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, 3ª Ed.

_____. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. **ArtCultura**. Uberlândia-MG, v.11, n.18, p.9-24, jan-jun.2009.

Teses e dissertações

BALIERO, Filipe. Abertura, transição política e democracia. Leituras e entendimentos das Comunidades Eclesiais de Base da região de São Miguel Paulista. In: **Relatório de qualificação**. Iniciação Científica. Departamento de Historia Social da Universidade de São Paulo (USP). 2014.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (doutorado), Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP).

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha:** política, estética e revolução. 2007. (tese de doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

FORTES, Renata. **A Obra documentária de João Batista de Andrade.** Dissertação (Mestrado em Artes, Departamento de Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo-SP. 2007.

FONSECA, Vitória Azevedo. **O cinema na história e a história no cinema:** pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. Tese (Doutorado em História, departamento de História) – Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro - RJ.

GRANATO, Maria Carolina. **O cinema na greve e a greve no cinema:** memórias dos metalúrgicos do ABC (1979 – 1991). Tese (Doutorado em História, Departamento de História) Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2008.

KAROL, Eduardo. **Território e Territorialidade da Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional - F.A.S.E.** Departamento de Geografia da FFLCH-USP, em 2000. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia/territorio-territorialidade-federacao-orgaos-assistencia2.shtml>>

LIMA, Hamilton Garcia. **O ocaso do comunismo brasileiro.** O PCB na última ilegalidade (1964-84). Dissertação de Mestrado. 1995. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas (UNICAMP).

MAUÉS, Eloísa Aragão. **Em câmara lenta, de Renato Tapajós:** a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. Dissertação (Mestrado em história social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (departamento de História Social) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil:** arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). 2011. Tese (Tese de Livre-Docência, Departamento de História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

PARANHOS, Kátia R. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo. 2002. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, SP.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema e Representações do Brasil nos anos 1980:** o artista e a “voz popular” a partir de uma leitura de O Homem que Virou Suco. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina -PR.

POGIBIN, Guilherme. **Memórias de metalúrgicos grevistas do ABC Paulista**. 2009. Dissertação (mestrado em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, SP.

RESENDE, Ana Cláudia de F. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte - MG.

SACRAMENTO, Igor P. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ.

SILVA, Maria Carolina Granato da. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979/1991)**. 2008. Tese (Doutorado em história, departamento de História) – Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro - RJ.

TAVARES, Krishna Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. 2011. (Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP.

TIBO, Rafael Carneiro. **Montagem, imagem e representação nas narrativas literária e cinematográfica**. Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Letras. Belo Horizonte-MG. 2007. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Mestrado em Letras: estudos literários. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp067505.pdf>>

Apêndice

Ficha técnica de Braços Cruzados, Máquinas Paradas²⁰⁹

Categorias:

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Gênero:

Documentário

Termos descritores:

Trabalho; Política; Sindicato

Descritores secundários:

Estado Novo; Cinema; DIP; Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo; Movimento do Custo de Vida

Material original:

16mm, BP, 76min, 931m, 24q

Data e local de produção:

São Paulo, 1978

Data e local de lançamento:

São Paulo, 26 de Outubro de 1979

Versão Remasterizada (DVD):

Dezembro de 2008

Prêmios

Prêmio Fomento no Festival de Leipzig, 22, 1979 - DE.

Produção

Companhia(s) produtora(s): Grupo Tarumã

Produção: Ribeiro, Geraldo Botelho; Gama, Hugo Amaral

Direção de produção: Gama, Hugo

Produção executiva: Segall, S. Toledo; Gervitz, Roberto

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Cooperativa Cinematográfica Brasileira

Argumento/roteiro

Roteiro: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto

Direção

²⁰⁹ Cinemateca Brasileira. Informacoes disponíveis em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025004&format=detailed.pft>

Direção: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto

Fotografia

Direção de fotografia: Raulino, Aloysio

Câmera: Raulino, Aloysio; Cecato, José Roberto

Assistência de câmera: Cecato, José Roberto

Fotografia de cena: Cecato, José Roberto; Raulino, Berenice; Lima, Luis Paulo L.

Animação: Tassara, Marcelo

Trucagens: Santos, Alex dos

Fotografia adicional: Malzoni, Zetas

Som

Direção de som: Gervitz, Roberto

Mixagem: Rogério, Walter

Montagem

Montagem: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto

Direção de arte

Letreiros: Kohl, Artur; Segall, Mario L.

Música

Seleção musical: Xavier, Luiz Henrique

Dados adicionais de música

Título da música: Baiaba;

Música de: Xavier, Louis H.;

Título da música: Joaquim;

Música de: Modesto, Silvio;

Título da música: Batuque;

Música de: Xavier, Luis H.; Claudio e Amaral, Aírton L.;

Título da música: Efeitos musicais

Música de: Xavier, Luis Henrique.

Narração:

Bastos, Othon

Sinopse

Braços Cruzados, Máquinas Paradas é um longa-metragem do gênero documentário que apresenta uma visão crítica sobre a “estrutura sindical brasileira, com trechos de filmes da época em que foi criado o Estado Novo. Mostra a campanha eleitoral das três chapas que disputam, em maio de 1978, a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo e as greves que eclodem durante a campanha sindical. O filme "discute o movimento grevista, seu

enquadramento na Legislação Sindical vigente, as propostas das chapas em disputa, bem como as reações dos setores governamentais e empresariais ao movimento. Documenta as eleições sindicais e seu desfecho, com a vitória da chapa da situação. Paralelamente à ação dos metalúrgicos, mostra o surgimento de outras manifestações populares como a do Movimento do Custo de Vida, em setembro de 1978” (Extraído do Guia de Filmes, 1979).

Sequências do filme Braços Cruzados, Máquinas Paradas²¹⁰

- Sequência 1. Getúlio Vargas: 1º de maio Rio de Janeiro: Presidente Getúlio Vargas inaugura um restaurante operário na avenida suburbana.
- Sequência 2. Getúlio Vargas: 1º de maio Rio de Janeiro: Presidente Getúlio Vargas inaugura um restaurante operário na avenida suburbana – continuação.
- Sequência 3. Explicação de Othon Bastos sobre a Estrutura Sindical.
- Sequência 4. Depoimento de Afonso Delellis sobre a Estrutura Sindical.
- Sequência 5. Créditos iniciais.
- Sequência 6. Filmagem amanhecer no bairro popular, ida à fábrica, entrevista um operário no portão de uma fábrica.
- Sequência 7. Apresentação da diretoria da Chapa 3 em auditório.
- Sequência 8. Chapa 3 conversa com operários sobre as greves no portão de fábrica.
- Sequência 9. Operário pede remédio para os nervos.
- Sequência 10. Filmagem interna de uma fábrica em operação.
- Sequência 11. Chapa 1 é entrevistada no Sindicato dos Metalúrgicos (Joaquinzão)
- Sequência 12. Chapa 1 é entrevistada no Sindicato dos Metalúrgicos (Joaquinzão) continuação.
- Sequência 13. Filmagem do bairro popular com a música “Se Segura Joaquim”.
- Sequência 14. Chapa 2 panfleta em frente à fábrica.
- Sequência 15. Chapa 2 (Cândido Hilário) apresenta seu programa.
- Sequência 16. Chapa 3 (Antônio Flores) apresenta seu programa.
- Sequência 17. Filmagem nos portões da fábrica em plano aberto – operários em assembleia.
- Sequência 18. Operário pede cooperação aos companheiros para parada das máquinas.
- Sequência 19. Parada das máquinas ficcional.

²¹⁰ O roteiro original de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foi reproduzido pela pesquisa *Movimentos Sociais Urbanos e o Documentário em São Paulo* (1977-1981), localizada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural Vergueiro. As 31 sequências descritas acima fazem parte deste roteiro.

Sequência 20. Roberto Gervitz conversa com operários na porta da fábrica.

Sequência 21. Depoimento dos membros da Chapa 3 sobre a negociação dentro da Philco.

Sequência 22. Entrevista Ubiraci e operária no Portão da Fábrica sobre a negociação com a Philco.

Sequência 23. Comissão de Fábrica em negociação com os patrões da Philco e DRT

Sequência 24 . Gervitz entrevista operário “Silva” demitido.

Sequência 25. Gervitz e Segall registram o boicote as Chapas 2 e 3 pela Chapa 1 durante o dia de eleição do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Sequência 26. Registro da apuração das urnas.

Sequência 27. Apuração das urnas e pedido de impugnação das eleições.

Sequência 28. Advogados da Chapa 3 apresentam as evidências de fraude nas eleições.

Sequência 29. Comemoração das Chapas 2 e 3 pela impugnação da campanha.

Sequência 30. Tomada de posse de Joaquinção como Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, presidida pelo Ministro do Trabalho e solenidades.

Sequência 31. Campanha do Movimento Custo de Vida na Catedral da Sé.

Tabela de imagens

FIGURE 1 - ESTRUTURA VISUAL DE ANÁLISE DA TESE	20
FIGURE 2: CENA DE RICARDO III, WILLIAM SHAKESPEARE.....	32
FIGURE 3: TELA DE ABERTURA. VOZ OVER DE OTHON BASTOS.....	38
FIGURE 4: FILME DE ARQUIVO D.I.P	38
FIGURE 5: ABERTURA (CINE JORNAL D.I.P.).....	39
FIGURE 6: LETREIRO 1º DE MAIO (CINE JORNAL D.I.P.).....	39
FIGURE 7: PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS RODEADO POR “DOIS MIL TRABALHADORES” (CINE JORNAL D.I.P.)	39
FIGURE 8: PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS ALMOÇA EM NOVO RESTAURANTE OPERÁRIO (CINE JORNAL D.I.P.)	39
FIGURE 9: GETÚLIO ALMOÇANDO COM TRABALHADORES NO RESTAURANTE INAUGURADO (CINE JORNAL D.I.P.)	39
FIGURE 10: CARTAZ FESTA 10 DE MAIO	39
FIGURE 11 FAIXA SALVE GETÚLIO VARGAS.....	40
FIGURE 12: ESTÁDIO DO PACAEMBU	40
FIGURE 13: ACENO GETÚLIO VARGAS NO PACAEMBU	40
FIGURE 17: CENA CARROS DE EXÉRCITO (ZOOM IN).....	49
FIGURE 18: MESMA CENA (ZOOM OUT)	49
FIGURE 19: IDEM (ZOOM IN).....	49
FIGURE 20: CENA SOLDADOS.....	49
FIGURE 21: MESMA CENA SOLDADOS (ZOOM IN)	50
FIGURE 22: IDEM.	50
FIGURE 23: JOÃO GOULART (MEIO), TANCREDO NEVES (DIR.)	50
FIGURE 24: JOÃO GOULART INDO EMBORA DO PAÍS.....	50
FIGURE 25: CENA GENERAIS CONFABULAM (ESQ. CASTELO BRANCO, À DIR. COSTA E SILVA) ..	50
FIGURE 26: MESMA CENA GENERAIS (ZOOM IN)	50
FIGURE 27: IDEM.	51
FIGURE 28: IDEM, IBIDEM.	51
FIGURE 29: SOLDADOS CORREM EM CAMPO DE BATALHA.....	54
FIGURE 30: MESMA CENA, ZOOM IN.....	54
FIGURE 31: MESMA CENA, ZOOM OUT	55
FIGURE 32: SEQUÊNCIA SOLDADOS PRESOS	55
FIGURE 33: CÂMERA DESLOCA HORIZONTAL	55
FIGURE 34: IDEM, ZOOM IN	55
FIGURE 35: MESMA CENA, ZOOM OUT	55
FIGURE 36: CENA CAPACETES	55
FIGURE 37: MESMA CENA, ZOOM OUT	55
FIGURE 38: IDEM.	55
FIGURE 39: LETREIRO ANUNCIA LOCAL E HORÁRIO.	64
FIGURE 40: MULHER ANDANDO NA RUA.	64
FIGURE 41: PESSOAS A CAMINHO DO TRABALHO PASSAM EM FRENTE A UM BAR ABERTO.....	64
FIGURE 44: CLOSE EM HOMEM NA FILA DO ÔNIBUS.	65
FIGURE 45: PESSOAS SOBEM EM ÔNIBUS LOTADO.	65
FIGURE 46: MESMO ÔNIBUS LOTADO PARTE, ENQUANTO JOVEM OLHA PARA A CÂMERA E SORRI.	65
FIGURE 47: TREM LOTADO PRESTES A PARTIR.	65
FIGURE 48: MENINO INSISTE QUE MENINA ENTRE NO TREM, DIZ "VEM QUE CABE"	65
FIGURE 49: MENINA CONSEGUE ENTRAR NO TREM, MENINO OLHA A CÂMERA E SORRI.....	65
FIGURE 50: MAIS UM VAGÃO DE TREM LOTADO; OUTRO MENINO OLHA PARA A CÂMERA	66

FIGURE 51: MAIS UM VAGÃO DE TREM LOTADO, IDEM, MENINO OLHA PARA A CÂMERA E SORRI.	66
FIGURE 52: JÁ AMANHECENDO, HOMENS E MULHERES ENTRANDO NA FÁBRICA.	66
FIGURE 53: GUARDAS NA PORTA DA FÁBRICA OBSERVAM A ENTRADA DO(A)S TRABALHADORE(A)S.	66
FIGURE 61: MÁQUINAS.	72
FIGURE 64: A MÃO DO TRABALHADOR NA MÁQUINA.	73
FIGURE 67: CRIANÇA TRABALHANDO NA FÁBRICA.	73
FIGURE 68: HOMEM NA FÁBRICA E CRIANÇA AO FUNDO.	73
FIGURE 69: MULHERES TRABALHANDO.	73
FIGURE 74: MÁQUINA EM CLOSE.	74
FIGURE 77: OPERÁRIO “BRINCA” COM A PLACA DE METAL.	74
FIGURE 78: OPERÁRIO BRINCA E SORRI PARA A CÂMERA.	74
FIGURE 79: FERRO VELHO (O “TODO”).	81
FIGURE 80: A MÁQUINA QUE CORTA O FERRO VELHO (A PARTE).	81
FIGURE 81: MÃO QUE USA A MÁQUINA (A MENOR PARTE).	82
FIGURE 82: O HOMEM QUE USA A MÁQUINA.	82
FIGURE 83: A GARRA (A MENOR PARTE).	82
FIGURE 84: O HOMEM QUE MOVE A GARRA (A PARTE).	82
FIGURE 85: O FERRO VELHO (O TODO).	82
FIGURE 86: UMA PLANTAÇÃO DE ÁRVORES (O “TODO”).	83
FIGURE 87: O HOMEM E A CERCA DE BAMBU (A PARTE).	83
FIGURE 88: A MÃO NO BAMBU (A PARTE MENOR).	83
FIGURE 89: OS HOMENS FAZEM A CERCA (A PARTE).	83
FIGURE 90: O HOMEM NA CERCA (A PARTE MENOR).	83
FIGURE 92: O BAMBU (A PARTE).	84
FIGURE 94: COBERTURA DOS BARRACOS EM PLANO GERAL.	87
FIGURE 95: “MÃE” BANHANDO O FILHO NO BALDE; SENHORA OBSERVA.	87
FIGURE 96: HOMENS CONSTROEM UMA LAJE, CRIANÇA À FRENTE, HOMEM BEBENDO AO FUNDO.	87
FIGURE 97: HOMEM MARTELA UMA PORTA.	87
FIGURE 98: CRIANÇA OLHA PARA A CÂMERA E SORRI.	88
FIGURE 99: CRIANÇAS E JOVENS PULANDO CORDA.	88
FIGURE 100: GALINHAS, BEZERRO, MATO, ESGOTO A CÉU ABERTO.	88
FIGURE 101: MENINAS OLHAM PARA A CÂMERA.	88
FIGURE 102: ANTENAS DE TV.	88
FIGURE 103: ANTENAS DE TV (IMAGEM AO FUNDO).	88
FIGURE 104: MAIS UMA CASA SENDO CONSTRUÍDA, CRIANÇA AO FUNDO.	89
FIGURE 105: CASAS DA PERIFERIA EM PLANO GERAL.	89
FIGURE 106: EXEMPLO DE FILME APREENDIDO: RENATO TAPAJÓS, SOBRE AS GREVES DO ABC - JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO 18/8/1979, PG. 18 (ACERVO CINEMATECA).	96
FIGURE 107: CINEASTAS NO FESTIVAL DE BRASÍLIA PEDIRIAM ANISTIA IRRESTRITA A FILMES CENSURADOS - JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO, 29/9/1979, PG. 19 (ACERVO CINEMATECA).	96
FIGURE 108: <i>BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS</i> .	97
FIGURE 109: FOLHA DE SÃO PAULO, 26-10/1979 PG. 41.	97
FIGURE 110: CONTINUAÇÃO DA MATÉRIA – FSP (ACERVO CINEMATECA).	97
FIGURE 111 JORNAL DO CINE CLUBE BAURU – CIRCULAÇÃO NOS BAIRROS E ESCOLAS PÚBLICAS.	98
FIGURE 112: PROJEÇÃO DE <i>BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS</i> .	99

FIGURE 113: PROJEÇÃO <i>BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS</i> NO MIS (ACERVO CINEMATECA, 1979).	99
FIGURE 114: CINECLUBE TARUMÃ NA PUC SÃO PAULO	100
FIGURE 115: JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/1979,	102
FIGURE 116: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 117: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 118: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 119: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 120: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 121: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	111
FIGURE 122: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 123: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 124: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 125: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 126: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 127: OPERÁRIAS EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	112
FIGURE 128: EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	113
FIGURE 129: EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	113
FIGURE 131: EM FRENTE À FÁBRICA DA PHILCO.	113
FIGURE 133: GILDA GRACIANO ADVOGADA DA CHAPA 3	115
FIGURE 134: APURAÇÃO DOS VOTOS.	116
FIGURE 135: APURAÇÃO DOS VOTOS.	116
FIGURE 136: MULHERES OLHAM PARA A CÂMERA	117
FIGURE 137: OPERÁRIA SORRI PARA A CÂMERA	117
FIGURE 138: MULHERES CELEBRAM A GREVE	118
FIGURE 139: MULHERES OLHAM PARA A CÂMERA	118
FIGURE 140: MULHERES CELEBRAM A GREVE	118
FIGURE 141: REPRESENTANTE DA PHILCO.	118
FIGURE 142: FALA DE ABERTURA DO CONGRESSO, APRESENTADO POR LULA, PRESIDENTE DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO E DIADEMA (MULHERES NA FILEIRA DE TRÁS) (2'01'') – ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA	121
FIGURE 143: ENCERRAMENTO DO CONGRESSO, MULHERES NA FILEIRA DE TRÁS (15'42'') – ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA	121
FIGURE 144: <i>IL QUARTO STATO</i> (1901), DE GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO.	125
FIGURE 145: CENA FINAL <i>BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS</i> .	127
FIGURE 146: LOGO DA OSM-SP	129
FIGURE 150: MANCHETE DE JORNAL.	140
FIGURE 153: <i>CLOSE</i> OPERÁRIO.	141
FIGURE 154: OPERÁRIO FALANDO, GRUPO AO FUNDO.	141
FIGURE 155: IDEM.	141
FIGURE 156: FAIXA DE GREVE.	141
FIGURE 161 OPERÁRIOS ENTREVISTADOS POR GERVITZ.	142
FIGURE 164: OPERÁRIOS EM ENTREVISTA A GERVITZ.	142
FIGURE 165: OPERÁRIOS EM ENTREVISTA A GERVITZ.	142
FIGURE 166: <i>CLOSE</i> OPERÁRIOS.	143
FIGURE 167: OPERÁRIO OLHANDO PARA A CÂMERA.	143
FIGURE 168: OPERÁRIOS OLHANDO PARA A CÂMERA.	143
FIGURE 169: OPERÁRIOS OLHANDO PARA A CÂMERA.	143
FIGURE 170: LULA NA CAPA DA REVISTA CINE-OLHO, ED. 8/9, 1979	148
FIGURE 171: <i>LA HORA DE LOS HORNOS</i> (1968).	154

FIGURE 172: MAPA AFETIVO - FILMES OPERÁRIOS.	162
FIGURE 173: MAPA SOLIDÁRIO - TEMÁTICA OPERÁRIA.	164
FIGURE 174: OPERÁRIOS “REAIS” FILMADOS.	166
FIGURE 175: OPERÁRIOS COM “A” EM FITA CREPE.	166
FIGURE 176: CLOSE OPERÁRIO OLHANDO RELÓGIO.	166
FIGURE 179: CLOSE OUTRO OPERÁRIO OLHANDO RELÓGIO.	166
FIGURE 180: 10 MINUTOS PARA ÀS 9 HORAS.	166
FIGURE 181: CLOSE OUTRO OPERÁRIO OLHANDO RELÓGIO.	167
FIGURE 182: 5 MINUTOS PARA ÀS 9 HORAS.	167
FIGURE 183: CLOSE PARTE DA MÁQUINA.	167
FIGURE 184: OUTRO OPERÁRIO A OLHAR AS HORAS	167
FIGURE 185: CLOSE OPERÁRIO OLHANDO CÂMERA.	167
FIGURE 186: “OPERÁRIO” DE TERNO ALINHADO, SEM CAMISA.	167
FIGURE 187: HOMEM DE TERNO OLHANDO OS OPERÁRIOS.	168
FIGURE 188: OPERÁRIO OLHANDO RELÓGIO.	168
FIGURE 189: 2 MINUTOS PARA ÀS 9 HORAS	168
FIGURE 190: OPERÁRIO OLHANDO RELÓGIO.	168
FIGURE 191: ÀS 9 HORAS, AS MÁQUINAS PARAM	168
FIGURE 192: PARADA DAS MÁQUINAS.	168
FIGURE 193: OPERÁRIOS PARANDO AS MÁQUINAS.	169
FIGURE 194: OPERÁRIOS PARANDO AS MÁQUINAS.	169
FIGURE 195: MÁQUINA PARADA.	169
FIGURE 196: FÁBRICA EM SILÊNCIO, BARULHO DAS MÁQUINAS SE ENCERRA.	169
FIGURE 197: GERENTE DE JALECO BRANCO COM BRAÇOS CRUZADOS PARA TRÁS.	169
FIGURE 198: BRAÇOS CRUZADOS.	169
FIGURE 199: CLOSE OPERÁRIO.	170
FIGURE 200: OPERÁRIOS PARADOS.	170
FIGURE 203: GERENTE SE RETIRA, EM SILÊNCIO.	170
FIGURE 204: COMENTÁRIO JOAQUIM.	190
FIGURE 205: COMENTÁRIO JOAQUIM.	190
FIGURE 206: MAQUETE DO FUTURO PRÉDIO DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO PAULO.	190
FIGURE 213: FOLHETIM CIPA	198
FIGURE 214: FOLHETIM CIPA	198
FIGURE 215: FOLHA DE SÃO PAULO, 01/08/1981.	200
FIGURE 216: FOLHA DE SÃO PAULO, 01/08/1981.	200
FIGURE 217: MANCHETE DE JORNAL.	202
FIGURE 219: CÂNDIDO HILÁRIO AO MEGAFONE.	203
FIGURE 220: CÂNDIDO HILÁRIO AO MEGAFONE.	203
FIGURE 221: DISTRIBUIÇÃO DE JORNAIS.	203
FIGURE 222: DISTRIBUIÇÃO DE JORNAIS.	204
FIGURE 223: DISTRIBUIÇÃO DE JORNAIS.	204
FIGURE 224: <i>CLOSE</i> EM CÂNDIDO HILÁRIO.	204
FIGURE 225: INTEGRANTES DA CHAPA.	204
FIGURE 226: ENTREVISTA JOÃO PEDRO.	212
FIGURE 227: ENTREVISTA JOÃO PEDRO.	212
FIGURE 228: ENTREVISTA JOÃO PEDRO.	213
FIGURE 229: ENTREVISTA JOÃO PEDRO.	213
FIGURE 231: ANTÔNIO FLORES CONVOCA A DIRETORIA DA CHAPA 3 PARA A MESA	214
FIGURE 232: FAIXA “ É HORA DE UNIÃO, VOTEM NA OPOSIÇÃO CHAPA 3”	214

FIGURE 233: UBIRACI (PHILCO).....	214
FIGURE 234: FERNANDO VELOSO DO Ó.	214
FIGURE 235: SANTO PONTE (LAMINAÇÃO BRASIL).	214
FIGURE 236: SANTO PONTE (LAMINAÇÃO BRASIL).	215
FIGURE 237: HÉLIO BOMBARDI.	215
FIGURE 238: SANTO DIAS (EX-METAL LEVE).....	215
FIGURE 239: ANÍSIO BATISTA (TOSHIBA) – ENCABEÇA A CHAPA 3.	215
FIGURE 240: EXTRAÍDO DA PUBLICAÇÃO DA OPOSIÇÃO SINDICAL –	215
FIGURE 250: HÉLIO BOMBARDI (DIRETORIA CHAPA 3).....	220
FIGURE 251: HÉLIO BOMBARDI (DIRETORIA CHAPA 3).....	220
FIGURE 252: COMISSÃO DE FÁBRICA.....	220
FIGURE 253: COMISSÃO DE FÁBRICA.....	221
FIGURE 254: COMISSÃO DE FÁBRICA.....	221
FIGURE 255: COMISSÃO DE FÁBRICA.....	221
FIGURE 256: COMISSÃO DE FÁBRICA.....	221
FIGURE 257: DOCUMENTO “DISCUTINDO A ESTRUTURA SINDICAL”.	229
FIGURE 259: ILUSTRAÇÃO PUBLICAÇÃO “ONDE ESTÁ O FOGO: AS TAREFAS DO GRUPO DE FÁBRICA”.	230
FIGURE 260: “ONDE ESTÁ O FOGO: AS TAREFAS DO GRUPO DE FÁBRICA”.	230
FIGURE 261: PUBLICAÇÃO JORNAL DOS JORNAIS.	231
FIGURE 262: CITAÇÃO A MARX.	231
FIGURE 263: PUBLICAÇÃO JORNAL DOS JORNAIS.	231
FIGURE 264: “CADERNOS DA OSM - ORGANIZAÇÃO NO LOCAL DE TRABALHOS (OLT)”.	232
FIGURE 265: “CADERNOS DA OSM - ORGANIZAÇÃO NO LOCAL DE TRABALHOS (OLT)”.	232
FIGURE 266: “CADERNOS DA OSM - ORGANIZAÇÃO NO LOCAL DE TRABALHOS (OLT)”.	233
FIGURE 267: “CADERNOS DA OSM - ORGANIZAÇÃO NO LOCAL DE TRABALHOS (OLT)”.	233
FIGURE 268: NEGOCIAÇÃO PHILCO.	238
FIGURE 270: SORRISO DESCONSTRÁÍDO “DOS PATRÕES”	239
FIGURE 276 DELEGADO CONSTRANGE A COMISSÃO	240
FIGURE 280	243
FIGURE 282	243
FIGURE 283	243
FIGURE 284: APURADOR DA JUSTIÇA.	244
FIGURE 285: ADVOGADO DA DA CHAPA 3.	244
FIGURE 286: GERVITZ ENTREVISTA AO OBSERVADOR.....	245
FIGURE 287: CAPA DE JORNAL, ELEIÇÕES ANULADAS POR FRAUDE	245
FIGURE 288: COMEMORAÇÃO DA IMPUGNAÇÃO DOS RESULTADOS.....	246
FIGURE 289: COMEMORAÇÃO DA IMPUGNAÇÃO DOS RESULTADOS.....	246
FIGURE 290: COMEMORAÇÃO DA IMPUGNAÇÃO DOS RESULTADOS.....	246
FIGURE 291: COMEMORAÇÃO DA IMPUGNAÇÃO DOS RESULTADOS.....	246
FIGURE 292: CÓPIAS DOS DOCUMENTOS OFICIAIS DO PEDIDO E ACEITE DE CONTESTAÇÃO APRESENTADOS PELA CHAPA 3.	249
FIGURE 293: CÓPIAS DOS DOCUMENTOS OFICIAIS DO PEDIDO E ACEITE DE CONTESTAÇÃO APRESENTADOS PELA CHAPA 3.	249
FIGURE 295: CONFIRMAÇÃO DO RESULTADO DA ELEIÇÃO SINDICAL.	250
FIGURE 296: DELEGADO REGIONAL DO TRABALHO – VINICIUS DANTAS.	251
FIGURE 297: POSSE CHAPA 1.....	251
FIGURE 298: POSSE CHAPA 1.....	251
FIGURE 299: MINISTRO DO TRABALHO ARNALDO PIETRO.	251
FIGURE 300: POSSE CHAPA 1.....	251

FIGURE 301: DISCURSO DE JOAQUINZÃO.	251
FIGURE 302: DISCURSO DE JOAQUINZÃO.	252
FIGURE 303: POSSE CHAPA 1.	252
FIGURE 304: POSSE CHAPA 1.	252
FIGURE 305: POSSE CHAPA 1.	252
FIGURE 308: FOLDER CHAPA 1.	255
FIGURE 309: JORNAL EM TEMPO.	256
FIGURE 310: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 311: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 312: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 313: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 314: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 315: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	260
FIGURE 316: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 317: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 318: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 319: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 320: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 321: ASSEMBLEIA DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA.	261
FIGURE 322: COLETA ASSINATURAS DA ASSEMBLEIA. ACERVO PESSOAL ANA GUEDES – FUNDADORA DO M.C.V.	262
FIGURE 323 “BALANÇO DAS ASSINATURAS COLETADAS FEITO POUCO ANTES DA PRAÇA DA SÉ, PELA COORDENAÇÃO DO M.C.V.”	262
FIGURE 325: COMO GANHAR UMA ELEIÇÃO SINDICAL.	265
FIGURE 326: COMO GANHAR UMA ELEIÇÃO SINDICAL.	265
FIGURE 327: COMO GANHAR UMA ELEIÇÃO SINDICAL.	265
FIGURE 328: COMO GANHAR UMA ELEIÇÃO SINDICAL.	265
FIGURE 329: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	267
FIGURE 330: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	267
FIGURE 331: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	268
FIGURE 332: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	268
FIGURE 333: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	269
FIGURE 334: CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA AO TEXTO DA OLT.	269
FIGURE 335: DECLARAÇÃO CÂNDIDO HILÁRIO.	276
FIGURE 336: DECLARAÇÃO CÂNDIDO HILÁRIO.	276
FIGURE 337: DECLARAÇÃO CÂNDIDO HILÁRIO.	277
FIGURE 338: DECLARAÇÃO CÂNDIDO HILÁRIO.	277
FIGURE 339: METALÚRGICO SANTO PONTE OBSERVA A DECLARAÇÃO CÂNDIDO HILÁRIO (BIGODE).	277
FIGURE 340: IMAGEM MANIFESTAÇÃO.	278
FIGURE 341: JOAQUINZÃO RINDO.	278
FIGURE 342: IMAGEM MANIFESTAÇÃO.	278
FIGURE 343: IMAGEM FINAL. PRODUÇÃO GRUPO TARUMÃ.	278