



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS

**DEIXA O “PEÕES” FALAR: O ENCONTRO ENTRE ARQUIVO, MEMÓRIA E
POLÍTICA NA NARRATIVA HISTÓRICA DOS TRABALHADORES DO ABC**

FORTALEZA

2021

LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS

DEIXA O “PEÕES” FALAR: O ENCONTRO ENTRE ARQUIVO, MEMÓRIA E POLÍTICA
NA NARRATIVA HISTÓRICA DOS TRABALHADORES DO ABC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Acselrad.

Coorientador: Prof. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V828d Vitorino Sampaio Passos, Luana.
Deixa o "Peões" falar : o encontro entre arquivo, memória e política na narrativa histórica dos trabalhadores do ABC / Luana Vitorino Sampaio Passos. – 2021.
206 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, , Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Márcio Acselrad.
Coorientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Peões. 2. Eduardo Coutinho. 3. Arquivo. 4. Memória. 5. Política. I. Título.

CDD

LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS

DEIXA O “PEÕES” FALAR: O ENCONTRO ENTRE ARQUIVO, MEMÓRIA E POLÍTICA
NA NARRATIVA HISTÓRICA DOS TRABALHADORES DO ABC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 23/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Acselrad (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaresq
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cláudia Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Aos peões de “Peões” e a Eduardo Coutinho.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Márcio Acselrad pela orientação desta dissertação, pela paciência nos momentos de insegurança, pelo acompanhamento da pesquisa e por confiar em meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo por todas as suas contribuições na disciplina de Seminário de Projeto de Pesquisa I, ministrada em 2019.2, que foi o espaço onde mais pude falar sobre minha pesquisa e fazê-la crescer com as contribuições de todos presentes. Obrigada também por aceitar o convite para coorientar esta pesquisa e por sempre ler o trabalho de forma atenta.

Às professoras participantes da banca examinadora, Profa. Dra. Daniela Dumaresq e Profa. Dra. Cláudia Mesquita, pelo tempo e cuidado dedicados à leitura e crítica deste trabalho. À professora Daniela agradeço ainda por, desde a graduação em Cinema e Audiovisual na UFC, me inspirar com suas aulas e contribuir para o desenvolvimento de meus trabalhos. E à professora Cláudia por expandir minha percepção sobre arquivos, memória e imagem na disciplina de Tópicos em Comunicação III, ministrada por ela no PPGCOM em 2019.1, e por ceder uma rica entrevista a esta dissertação.

À professora Kênia Rios pelo universo historiográfico que me apresentou durante a disciplina de Memória e Temporalidade, ministrada no Programa de Pós-Graduação em História da UFC, em 2019.2, onde minha paixão e encanto pela História afloraram em suas aulas inspiradoras, palavras precisas e conhecimento singular.

Aos professores da Linha 1 – Fotografia e Audiovisual do PPGCOM, com quem mais partilhei minha pesquisa e vê-la amadurecer com as contribuições de tantos profissionais competentes e comprometidos com a produção de conhecimento acadêmico em comunicação. Agradeço aos professores Osmar Gonçalves, Marcelo Dídimo, Beatriz Furtado, Gabriela Reinaldo, Ricardo Jorge e, em especial, à Profa. Dra. Inês Vitorino, que mesmo fazendo parte do corpo docente da Linha 2 – Mídia e Práticas Socioculturais, muito contribuiu para esta pesquisa com críticas, sugestões, conversas e conselhos.

Às professoras Jen Rae, Rea Dennis, Jane Bartier, Fiona Lee e Torika Bolatagici por terem contribuído de maneira dedicada para minha pesquisa quando ela não era sequer um projeto de mestrado. Esta dissertação nasceu enquanto eu estava no curso Graduate Certificate of Creative Arts, na Deakin University, na Austrália, e foi estudando com professoras tão competentes que pude finalmente descobrir minha paixão pelo documentário.

À Universidade Federal do Ceará, por ser uma instituição de que tanto me orgulho, mas que ainda tem muito a melhorar e, principalmente, resistir. Agraço à oportunidade de estudar nesta que é uma das melhores universidades públicas do Brasil, local onde me formei como profissional e onde convivi com a beleza da pluralidade e da diversidade daqueles que compõe nosso corpo estudantil, além de servidores e mestres.

Aos colegas da turma de 2019 do Mestrado em Comunicação, especialmente aqueles que se tornaram amigos (as), parceiros (as) e companheiros (as) de jornada acadêmica. Agradeço a vocês, Ed Borges, George Ulysses, Mariana Lage, Natália Maia, Beatriz Barreto, Samuel Brasileiro e Maurício Xavier por tantas leituras cuidadosas, críticas amorosas, escuta acolhedora e amizade constante. Contar com as contribuições de vocês foi, sem dúvida, a melhor parte dessa caminhada.

Agradeço àquele que entrou na minha vida como professor, se transformou em amigo e hoje é quase um colega de sala. Diego Benevides, você foi uma grande e bonita surpresa na minha vida. Obrigada por me incentivar a entrar no PPGCOM, por dedicar, por diversas vezes, seu tempo e empatia para ler e criticar minhas produções, por dividir as dúvidas e inseguranças da trajetória acadêmica e por me dar a tranquilidade de que posso contar constantemente com seu olhar crítico e construtivo.

Às minhas amigas e amigos, Marina Costa, Eunice Costa, Tatiana Alencar, Êneo Sérvio, Mari Farias, Israel Branco e Lívia Pepino por todas as palavras doces e inspiradoras que me dedicaram, acalmando meus ânimos quando o medo vencia e dividindo a vida quando cansaço tomava conta. Obrigada pelo apoio, risadas, conselhos, idas ao bar e ao cinema que foram tão importantes para que eu pudesse respirar, olhar para frente e escrever novamente.

À minha família, em especial minha mãe Márcia, minha irmã Amanda e minha irmã Kylvia, que sempre respeitaram minha caminhada profissional acreditando, as vezes mais do que eu, que tudo encontraria seu próprio caminho e que eu conseguiria produzir um trabalho de qualidade e relevância. Obrigada pelo amor, paciência, presença, torcida, colo e confiança incondicional.

À minha sobrinha Marina, meu sobrinho Arthur e meu sobrinho Miguel por serem, desde o início de suas vidas, o motivo da minha maior emoção e inteireza. Ao longo dos meses de mestrado, houveram dias em que eu só conseguia escrever depois de ver vocês, depois de brincar, correr, segurá-los no colo e simplesmente viver a vida como ela é do lado de quem amamos. Os momentos de ausência da titia foram por uma boa razão.

À minha prima, amiga, conselheira e parecerista Sofia Vitorino. Ao finalizar sua jornada acadêmica no momento em que eu retornava para a minha, você foi luz e calma nessa viagem de volta. Obrigada por toda leitura atenta, mensagem carinhosa e confiança constante.

Ao meu avô materno, José Benício Sampaio (*in memoriam*), por ser minha mais forte lembrança quando penso no apoio familiar que tive junto aos meus estudos. Mesmo com a saudade constante de você, ainda sinto seu amor e guardo a certeza de que o senhor, de onde estiver, está conosco comemorando esse momento.

Agradeço aos demais familiares e colegas de profissão que apoiaram direta ou indiretamente a continuação desta pesquisa através de palavras, gestos, indicações, motivações e torcida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Algo que o teórico e crítico Jean-Claude Bernardet registrou sobre *Cabra marcado para morrer* serviria bem a uma leitura de *Peões*: “um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado.” (LOPES; CIOCCARI, 2017, p. 13, grifo do autor)

RESUMO

Esta pesquisa se dedica a analisar o filme *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, a partir de uma abordagem centrada na presença, no comportamento e no atravessamento daqueles que consideramos seus três pilares narrativos: o arquivo, a memória e a política. Partimos do pressuposto de que essas três instâncias de significação perpassam todo o filme e se reafirmam, no testemunho de cada personagem, como agentes propulsores do encontro entre o diretor, personagens e o aparato cinema. Nosso objetivo é desvendar quais os métodos e procedimentos utilizados especificamente em *Peões*, que sugerem as formas com que o filme buscou aproximar cinema e história a partir do testemunho e da experiência dos anônimos envolvidos nas grandes greves operárias do ABC paulista ocorridas entre 1979 e 1980. Para isso, encaramos o arquivo como rastro da experiência, um material lacunar que se mostra sempre capaz de gerar novas formas de ver o passado; a memória como um processo fluido e vital para quem relata e elabora o vivido nas esferas individual e coletiva; e a política como ação afirmativa de luta por aquilo que é justo, aquilo que faz deflagrar a união de milhares de pessoas em torno de direitos que lhes são comuns e pela ética envolvida na aproximação da experiência histórica por meio da vivência dos vencidos. Nossa metodologia de trabalho se firma na análise fílmica da obra, com a realização de discussões profundas sobre as sequências de cada personagem e sobre a construção narrativa do filme como um todo. Desse modo, apostamos no encontro entre arquivo, memória e política à luz dos encontros que Coutinho promovia com seus personagens e propomos uma percepção dialética sobre essa obra que, ao longo desta pesquisa, irá revelar as maneiras concretas com que se aproxima de um outro tipo de narrativa e escrita histórica, uma escrita que manipulada (no sentido de manusear, trabalhar com) pelo olhar experiente do diretor e promovida coletivamente pelo aparato cinema, demonstra como o cinema pode se aproximar do mundo concreto e elaborá-lo de maneira criativa, coerente e cinematográfica.

Palavras-chave: *Peões*; Eduardo Coutinho; arquivo; memória; política; história.

ABSTRACT

This research is dedicated to the analysis of the film *Peões* (2004), directed by Eduardo Coutinho, from an approach centered on the presence, behavior and crossing of those we considered its three narrative pillars: the archive, the memory and the politics. We assume that these three instances of meaning permeate the entire film and are reaffirmed, in the testimony of each character, as driving agents of the encounter between the director, characters and the cinema apparatus. Our goal is to unveil the methods and procedures used specifically in *Peões*, which suggest the ways in which the film sought to bring cinema and history closer together based on the testimony and experience of anonymous people involved in the great workers' strikes in the ABC region between 1979 and 1980. For this, we see the archive as a trace of experience, an incomplete material that is always capable of generating new ways of seeing the past. The memory as a fluid and vital process for those who report and elaborate what is experienced in the individual and collective spheres. And the politics as an affirmative action in the struggle for what is fair, what triggers the union of thousands of people on the behalf of rights that are common to them and for the ethics involved in the approach to the historical experience through the perception of the losers. Our work methodology is based on the filmic analysis of *Peões*, with the promotion of profound discussions about the sequences of each character and on the narrative construction of the film as a whole. Therefore, we rely on the encounter between archive, memory and politics in the light of the encounters Coutinho used to promote with his characters and we propose a dialectical perception of this film that, throughout this research, will reveal the concrete ways in which it approaches another type of narrative and historical writing. A writing that manipulated (in the sense of handling, working with) by the experienced gaze of the director and collectively promoted by the cinema apparatus, demonstrates how cinema can approach the concrete world and elaborate it in a creative, coherent and cinematographic way.

Keywords: *Peões*; Eduardo Coutinho; archive; memory; politics; history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Imagens da câmera de TV	38
Figura 2	– Imagem captada por um cinegrafista amador	40
Figura 3	– Piloto, em primeiro plano, comemora o bombardeio	44
Figura 4	– Primeira imagem exibida após a sequência do bombardeio	45
Figura 5	– Início da sequência de exposição do dispositivo	56
Figura 6	– Cenas da sequência de exposição do dispositivo	57
Figura 7	– Eduardo Coutinho e informante	58
Figura 8	– Primeira cena de arquivos da sequência de contexto	61
Figura 9	– Lula discursando	62
Figura 10	– Cena da repressão policial na greve de 1980	63
Figura 11	– Coutinho e Zé Pretinho	68
Figura 12	– Avestil	70
Figura 13	– Antônio e George	72
Figura 14	– Elza	74
Figura 15	– Lula e trabalhadores em arquivo de Linha de montagem	75
Figura 16	– Djalma	77
Figura 17	– Lula em arquivo de ABC da greve	78
Figura 18	– João Chapéu	80
Figura 19	– Maria da Penha e Henok em arquivo de Greve!	82
Figura 20	– Miguel e Família	83
Figura 21	– Casa de Detenção do Recife e João Virgínio	92
Figura 22	– João Chapéu, Luíza, Henok, Conceição, Miguel Gonçalves e Bezerra	103
Figura 23	– Socorro	106
Figura 24	– João Chapéu (2)	108

Figura 25 – Nice	110
Figura 26 – Bitu, Joana (neta) e Luíza (esposa)	112
Figura 27 – Lula em arquivo de Linha de montagem	114
Figura 28 – Henok	116
Figura 29 – Januário	117
Figura 30 – Luíza	120
Figura 31 – Lula em arquivo de Linha de montagem (2)	122
Figura 32 – Antônio e Maria Angélica	124
Figura 33 – Miguel Gonçalves e Bezerra	149
Figura 34 – Zacarias	152
Figura 35 – Joaquim	154
Figura 36 – Tê	158
Figura 37 – Conceição	161
Figura 38 – Zélia	165
Figura 39 – Geraldo	169

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema.
ACERP	Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
COMPÓS	Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação
CPC	Centro Popular de Cultura
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
DIEESE	Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos
FGTS	Fundo de Garantia por Tempo de Serviço
FGV	Fundação Getúlio Vargas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDHEC	Institut des Hautes Études Cinématographiques
IF	Instituto Federal
INTERCOM	Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
MT	Ministério do Trabalho
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
OMS	Organização Mundial da Saúde
PB	Paraíba
PIB	Produto Interno Bruto
PPG	Programa de Pós-Graduação
PPGCOM	Programa de Pós-Graduação em Comunicação
PROUNI	Programa Universidade para Todos
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
SP	São Paulo
TRT	Tribunal Regional do Trabalho
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	OS ARQUIVOS	26
2.1	A história, o real, o cinema	29
2.2	O rastro, a memória, a resistência	41
2.3	O arquivo, o dispositivo, os peões	50
2.4	Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George e Elza. Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel	67
3	AS MEMÓRIAS	87
3.1	O “Cabra”, a memória, o esquecimento	89
3.2	O testemunho, a imaginação, a solidão	98
3.3	Socorro, João Chapéu e sua esposa, Nice, Bitu e esposa (Luíza), Henok, Januário, Luíza, Antônio e Maria Angélica	105
4	A POLÍTICA	128
4.1	A ditadura, os operários, as greves	132
4.2	Bezerra e Miguel Gonçalves, Zacarias, Joaquim, Tê, Conceição, Zélia e Geraldo	148
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
	REFERÊNCIAS	187
	APÊNDICE A – CADERNO DE FOTOGRAFIAS DA OCUPAÇÃO EDUARDO COUTINHO	199
	APÊNDICE B – JORNAL TRIBUNA METALÚRGICA NA OCUPAÇÃO EDUARDO COUTINHO	201
	APÊNDICE C - METALÚRGICOS IDENTIFICADOS PELOS INFORMANTES	202
	APÊNDICE D – RETORNO DE COUTINHO AO MORRO DA BABILÔNIA E CHAPÉU MANGUEIRA, RJ	205
	APÊNDICE E – RETORNO DE COUTINHO À CIDADE DE ARAÇÁS, PE	206

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica em cinema no âmbito das Ciências da Comunicação é uma prática consolidada no campo comunicacional como um solo fértil de estudos que se dedicam à investigação da sétima arte sob amplos e complexos escopos de análise, nos quais são desenvolvidas reflexões estéticas, éticas, políticas, sociais, psicossociais, entre outras, que consolidam a potência da prática e da pesquisa em arte como espaço de produção de ciência e conhecimento para a sociedade. Associações como a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) e a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) demonstram, junto com outros eventos e encontros acadêmicos de promoção ao conhecimento, a efervescência da produção acadêmica brasileira nos campos da comunicação, da cultura e do cinema no Brasil.

Mas mesmo com os avanços conquistados pela comunidade acadêmica nos últimos anos – como a abertura de novas Universidades e cursos de pós-graduação, a implementação de ações afirmativas visando a inclusão de pessoas negras, indígenas e com deficiência em PPG's *stricto sensu*, o aumento do número de mestrandos e doutorandos no Brasil ou a manutenção e expansão de eventos e espaços de encontro de pesquisadores¹ – o poder público brasileiro tem tratado a pesquisa acadêmica com desleixo.

O Governo Federal, responsável pela distribuição de verbas às Universidades e Institutos Federais (IF), por meio do Ministério da Educação, vem diminuindo os recursos destinados à essas instituições desde 2014², em uma ação que comprometeu desde a conclusão de obras de infraestrutura e abertura de novos cursos, até o número de bolsas concedidas a cursos de graduação e pós-graduação. No ano de 2019, este cenário se agravou não só pelos cortes orçamentários mais severos impostos às Universidades Federais e IF's, mas também por medidas tomadas pelo Governo Federal que afetaram direta e negativamente a produção de

¹ Cf. PAULUZE, Thaiza; BOLDRINI, Angela. Ensino superior volta a crescer no país, mas só na modalidade a distância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2018/09/ensino-superior-volta-a-crescer-no-pais-mas-so-na-modalidade-a-distancia.shtml>. Acesso em: 3 ago. 2020. Cf. PEREIRA, Fabiana Santos; ROCHA NETO, Ivan. Ações afirmativas: quem são os discentes da pós-graduação no Brasil? **Revista educação, artes e inclusão**, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 105-127, out./dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/13072/pdf>. Acesso em: 3 ago. 2020.

² Cf. MORENO, Ana Carolina. 90% das universidades federais tiveram perda real no orçamento em cinco anos; verba nacional encolhe 28%. **G1 Globo**, [S. l.], 29 jun. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/90-das-universidades-federais-tiveram-perda-real-no-orcamento-em-cinco-anos-verba-nacional-encolheu-28.ghtml>. Acesso em: 3 ago. 2020.

cultura e conhecimento acadêmicos do país, em especial aqueles ligados a áreas consideradas “não-prioritárias” para o Governo, como as Ciências Humanas e as Artes.

Esse contexto preocupante no qual o Brasil – ainda – se encontra já se anunciava, em parte, em 2018, quando apresentei meu projeto de pesquisa ao PPGCOM da Universidade Federal do Ceará, propondo analisar o filme *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). O filme é uma obra não-ficcional brasileira realizada em 2002, em um período no qual a maioria dos brasileiros e brasileiras estavam imersos na expectativa do início de um novo e histórico governo em um país que há muito almejava por uma vida com mais igualdade social³ – o que acabou ficando mais distante da realidade a partir do ano de 2013 devido à instabilidade política que atingiu o país e se intensificou às vésperas da década de 2020, ancorada no crescente posicionamento conservador e antidemocrático de parte dos governantes e população civil brasileira.

Esse é um cenário que entendemos como de relevância singular, um momento para estabelecermos o que é, de fato, importante para cada cidadão, cada setor e cada instituição. O posicionamento frente a situação política do Brasil se torna mais necessário à medida em que diversas camadas da sociedade são abaladas pela falta de diálogo entre governantes e população civil e por medidas autoritárias de combate a quem ou o que o governo considerar seu “inimigo”⁴. Assim, sustentamos nossa escolha por *Peões* em um gesto de tentativa de defesa da produção acadêmica em artes e humanidades, motivados por uma tomada de consciência da nossa própria história, pela vontade de revisitar um passado que se coloca visado pelo presente na busca de um encontro com nossa memória, história e política que se constitui no testemunho daqueles ainda não ouvidos. *Peões* é nossa escolha e não o é sem razão.

O filme chegou até nós durante a realização de uma pesquisa acadêmica sobre a montagem em documentários híbridos, realizada no primeiro semestre de 2018, durante o intercâmbio em artes criativas que fiz na Deakin University, na Austrália. Utilizando como referência os filmes *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), apresentando trechos dos filmes em sala, debatendo e escrevendo

³ Mais adiante iremos nos aprofundar nesta afirmação.

⁴ A execução de políticas de desmonte e a imposição de novos cortes orçamentários em áreas como Educação e Cultura continuaram a ser efetuados pelo Governo Federal ao longo da escrita desta dissertação. Destacamos aqui o caso da Cinemateca Brasileira, principal instituição responsável pela preservação e difusão de obras audiovisuais brasileiras, que teve de interromper suas atividades em agosto de 2020 devido ao encerramento, no fim de 2019, do contrato que assegurava a gestão da Cinemateca pela Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) até 2021. Segundo a Acerp, o Governo Federal estava, até agosto de 2020, devendo cerca de R\$ 14 milhões de reais à instituição relativos ao orçamento anteriormente aprovado para 2020, o que resultou na demissão de cerca de 41 funcionários da Cinemateca. **Carta capital**, São Paulo, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/funcionarios-da-cinemateca-sao-demitidos-apos-governo-federal-assumir-gestao/>. Acesso em: 19 ago. 2020.

sobre o assunto, passei a direcionar a pesquisa cada vez mais para o cinema de Eduardo Coutinho, especialmente no que se referia ao processo de montagem que demonstrava ser capaz de conferir força e protagonismo às vivências de pessoas consideradas comuns, ordinárias e anônimas colocadas em cena. Foi em meio a esta investigação que me deparei com *Peões*, um filme que me chamou atenção tanto pelo seu complexo trabalho de montagem como pela postura sensível e politicamente engajada com que encarava as imagens de arquivo elaborando historicamente a memória dos personagens a partir de uma temática social que até então me era desconhecida⁵.

Em *Peões* nos são apresentadas algumas das personalidades anônimas envolvidas nas greves dos trabalhadores metalúrgicos da região do ABC paulista⁶ no final da década de 1970 e início da de 1980, que contam suas experiências como metalúrgicos (as) e grevistas daquele que foi o primeiro grande movimento de massas da classe operária no Brasil desde a instauração do golpe civil-militar de 1964⁷. O filme é realizado em 2002, durante o segundo turno das eleições presidenciais em que concorriam o então Ministro da Saúde, José Serra, e Luiz Inácio Lula da Silva, o líder dos operários durante as greves e ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo.

O filme é dirigido por Eduardo Coutinho, um dos realizadores mais influentes da história do cinema documental brasileiro contemporâneo, cuja filmografia é reconhecida nacional e internacionalmente como referências no fazer documental. Filmes como *Cabra marcado para morrer*, *Santo forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de cena* foram premiados em diversos festivais de cinema e, assim como outras obras do diretor, são assuntos de livros, palestras e trabalhos acadêmicos. O reconhecimento dado a Coutinho, a crescente complexidade das análises produzidas sobre seus filmes e a frequência com que sua obra é revisitada e debatida – mesmo passados sete anos de sua morte – demonstram como o cineasta conseguiu construir e consolidar seu estilo de cinema a cada filme que realizava, sendo um documentarista que experimentava as possibilidades criativas da narrativa cinematográfica (LINS, 2016).

O cinema de Coutinho se consagrou por ser um cinema de escuta ativa e de

⁵ Nosso interesse por estudos sobre montagem, memória e imagens de arquivo no cinema remetem ao ano de 2015, quando elaborei meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Cinema e Audiovisual na UFC sobre imagens de arquivo em filmes família. A pesquisa resultou no curta-metragem *Memórias de areia* (2016) que foi dirigido, roteirizado e montado por mim a partir de arquivos caseiros guardados por minha família.

⁶ A sigla se refere aos municípios de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema, localizados na região metropolitana da cidade de São Paulo.

⁷ Afirmação da cartela de texto apresentada no início do filme *Peões*.

conversação⁸. Em seus filmes, o cineasta era diretor e também personagem. Sentava-se em frente às pessoas para ouvir suas histórias de vida, entendê-las e ser preenchido por elas (COUTINHO, 2013a). Não havia interesse em determinar um tema para cada filme, em tratar de grandes acontecimentos, em estabelecer modelos ou ensinar qualquer tipo de assunto. O que interessava ao cineasta e o que vemos em cena é o encontro, um encontro que acontece quando Coutinho, personagem e câmera estão em sintonia, quando o sujeito fala de si, fabula, experimenta, faz verbo virar corpo, faz a lembrança virar fato. Nesse cinema, a verdade torna-se secundária até não se tornar coisa alguma, até não ter importância, e nesse momento, o que se tem é uma experiência que vale a pena, e vale, segundo o diretor, porque foi vivida (EDUARDO, 2013).

A maneira como Coutinho conduzia suas conversas e como as transformava em cinema se tornaram as qualidades mais marcantes desse diretor que foi aprimorando sua prática documental a cada filme que realizava. Ele experimentava, e sua trajetória na realização em cinema demonstra como essa sua característica foi significativa para o amadurecimento de sua identidade audiovisual. Coutinho estudou cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Idhec), na França, quando em um concurso de perguntas sobre Charles Chaplin, na TV *Record*, ganhou dois mil dólares e viajou para a Europa, conquistando uma bolsa de estudos no Idhec para estudar direção e montagem na escola parisiense⁹. Lá Coutinho realizou vários curtas-metragens, como *Le téléphone*¹⁰ (1959), filme de ficção no qual um rapaz tenta fazer um pedido de casamento, mas é constantemente interrompido pela namorada que não deixa de conversar ao telefone.

No início da década de 1960 Coutinho retorna ao Brasil e não demora a se envolver na produção audiovisual brasileira, em especial com o movimento do Cinema Novo¹¹ que estava em ascensão no Brasil. O filme *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), lançado em 1962 e considerado um marco do movimento, contou com Eduardo Coutinho na gerência de produção e foi o projeto que lhe aproximou do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

⁸ Termo cunhado por Coutinho (2013a) para se referir a seus filmes baseados em conversas.

⁹ O concurso se chamava “O dobro ou nada”. Coutinho conta esse episódio em vídeo exposto na Ocupação Eduardo Coutinho, exposição promovida pelo Itaú Cultural entre os dias 2 de outubro e 24 de novembro de 2019, na cidade de São Paulo. O vídeo faz parte do acervo do CPDOC/FGV.

¹⁰ O filme esteve disponível ao público durante a Ocupação Eduardo Coutinho.

¹¹ O Cinema Novo foi um movimento de cineastas brasileiros marcado pela produção de obras de caráter político e social, que buscavam falar sobre o Brasil em sua realidade subdesenvolvida e desigual, distanciando-se de influências estéticas estrangeiras e colocando em cena histórias sobre os brasileiros mais pobres. (CARVALHO, 2015).

Em abril do mesmo ano, Coutinho viajou para o Nordeste junto ao projeto da UNE Volante e chegou até a cidade de Sapé, na Paraíba, onde conheceu a história de João Pedro Teixeira, fundador e líder das Ligas Camponesas que havia sido assassinado poucas semanas antes. Foi então que surgiu a ideia de *Cabra marcado para morrer*, um filme de ficção que contaria a história de João Pedro Teixeira, se passaria nas locações reais dos acontecimentos e com os verdadeiros participantes da história, com Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e seus filhos, interpretando seus próprios papéis.

As filmagens iniciaram em 1964, mas em pouco mais de um mês foram interrompidas pelo Golpe Militar instaurado no mesmo ano no Brasil, o que resultou na invasão do exército ao Engenho Galileia – município de Vitória de Santo Antão, onde ocorriam as gravações –, na prisão de líderes camponeses e alguns membros da equipe de filmagem, além da apreensão de parte do material filmado. Coutinho e alguns membros da equipe conseguiram se refugiar e retornar ao Rio de Janeiro, onde o cineasta tentou retomar seu trabalho apesar do Golpe e do projeto inacabado.

No fim da década de 1960 e início da de 1970, Coutinho segue carreira como crítico de cinema, roteirista e diretor, lançando as ficções *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971), quando em 1975 é convidado para trabalhar no programa de TV *Globo Repórter*, da Rede Globo, onde ficaria por quase dez anos realizando reportagens e pequenos documentários. É nesse período que o cineasta descobre seu interesse por narrativas não-ficcionais e adquire experiência como diretor de documentários. Alguns dos médias-metragens que realizou na época, como *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), já demonstravam seu entusiasmo pelo documentário, pela fala popular¹² e pelo Nordeste brasileiro, um interesse que iria se consolidar no início da década de 1980 quando o cineasta encontra parte do material bruto de *Cabra marcado para morrer* e decide retomar o projeto.

Devido ao enfraquecimento e iminente fim do Regime Militar e à estabilidade financeira proporcionada por seu trabalho no *Globo Repórter*, Coutinho retorna ao Nordeste para reencontrar os participantes do *Cabra* de 1964 e finalizar o filme, agora concebido com uma linguagem documental. O longa-metragem ainda mantém sua intenção primeira de contar

¹² Por ‘fala popular’ nos referimos à linguagem de pessoas inseridas em contextos culturais específicos nos quais a fala é carregada de expressões vindas da própria vivência da pessoa ou grupo, por vezes fugindo da norma culta da língua portuguesa, mas indo diretamente ao encontro das histórias e costumes de quem fala. Nas palavras de Coutinho (2013b, p. 20), “na minha experiência, verifiquei a extraordinária riqueza das falas de analfabetos, sobretudo em regiões menos industrializadas. [...]. Nas regiões de cultura oral, popular, ainda viva, enriquecida com todas as impurezas, mesmo o analfabetismo põe na fala todos os seus recursos de expressão. Esse argumento não é uma defesa da odiosa cultura da pobreza, miséria e do analfabetismo. Mostra apenas uma contradição, quando o modelo de industrialização brasileiro transferiu rapidamente o indivíduo da cultura oral para a cultura de massa, tal como ela é feita entre nós, sem passar por uma escola digna desse nome”.

a história do líder das Ligas Camponesas de Sapé, João Pedro Teixeira, mas agora também incorpora o processo de produção do filme na narrativa – a viagem da UNE Volante, o início das gravações, o Golpe Militar, o embargo do projeto, etc. – além do próprio processo de busca do diretor pelos antigos participantes do filme, incluindo os filhos e filhas de João Pedro e Elizabeth Teixeira, desaparecida desde 1964.

Segundo o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2003), *Cabra marcado para morrer* é um divisor de águas no cinema brasileiro. O filme marca a história do documentário por sua originalidade e ousadia além de apontar, ainda em 1984, facetas daquilo que anos depois seria considerado próprio do cinema de Coutinho, como a inclusão de sua fala nos filmes, a presença da equipe em cena, a integração do processo de produção do filme na montagem final, a exposição das condições que envolviam a produção, o testemunho de pessoas comuns e desconhecidas, a história contada por seus próprios agentes.

Essas são algumas escolhas narrativas que o cineasta seguiu aprimorando, mas que já vinham sendo experimentadas por outros realizadores em obras do “cinema-direto” e “cinema-verdade”, duas perspectivas sobre *como* filmar a realidade que surgiram por volta da década de 1960. Enquanto o cinema-direto, concebido nos Estados Unidos, propunha se aproximar da realidade a partir de uma postura observativa do diretor, em que a equipe de filmagem não interferisse objetivamente no evento captado, o cinema-verdade, criado pelos franceses, defendia a interação e a participação de diretor e equipe nas imagens, assim como a exposição dos métodos e dispositivos de captação e a inclusão das perguntas – e não apenas das respostas – na montagem final do filme¹³. É importante perceber que, mesmo possuindo características próprias, cinema-direto e cinema-verdade se constituíram como modos de filmar a realidade que tanto se diferenciavam como se misturavam nas obras audiovisuais, podendo combinar seus diferentes elementos de maneira harmônica conforme a narrativa e a ocasiões faziam surgir (NICHOLS, 2005).

Não obstante, ambos os estilos de cinema se valeram dos avanços tecnológicos surgidos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) para colocarem em prática suas proposições sobre a captação do real pela câmera. Contando com equipamentos mais modernos, como gravadores de som portáteis, câmeras mais leves e silenciosas, películas mais sensíveis a

¹³ O filme *Primárias* (1960) é considerado o precursor do cinema-direto nos Estados Unidos. Dirigido por Robert Drew, o filme acompanha a campanha eleitoral do ex-presidente norte-americano John F. Kennedy, sem encenar ou alterar o que acontece em frente à câmera. Já o cinema-verdade foi um termo cunhado por Edgar Morin que, juntamente com Jean Rouch, dirigiu *Crônica de um verão* (1961), filme que inaugura uma nova fase no documentário no qual a fala do personagem é, em cena, provocada por sua interação com o (a) cineasta, um método narrativo ainda não explorado no cinema. (TEIXEIRA, 2015)

situações de pouca luz e gravação em negativo de 16mm, tornou-se possível captar imagem e som simultaneamente, o que permitiu a criação de novas maneiras de se produzir conteúdo audiovisual para cinema e televisão (DA-RIN, 2004).

Assim, sendo um cineasta ativo desde a década de 1960, Coutinho recebeu influências tanto do cinema-direto como do cinema-verdade, o que se percebe quando vemos o cineasta intervir naquilo que filma e inclusive interromper seus personagens durante a conversa – características comuns ao cinema-verdade – mas também escolhendo, a partir de *Santo forte*, não adicionar músicas na pós-produção nem utilizar a narração como forma de roteiro da narrativa – elementos característicos do cinema-direto – como havia feito em *Cabra* e em *O fio da memória* (1991).

Nas décadas seguintes ao lançamento de *Cabra*, Coutinho continuou a realizar documentários em média e longa-metragem experimentando e modificando o seu fazer fílmico ao passo em que também constituía sua identidade artística como cineasta. Filmes como *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1993), realizados naquela que ficou conhecida como a primeira fase da carreira do diretor (1964-1998), já manifestavam seu interesse pelas histórias da população mais pobre, pelos dispositivos de filmagem, pelas prisões narrativas que ele se impunha¹⁴ e por um trabalho de relevância política e social. Já o que se entende como segunda fase do diretor é aquela iniciada em *Santo forte* e que compreende todos os filmes que realizou entre 1999 e 2015 – incluindo *Últimas conversas* (2015), finalizado por Jordana Berg e João Moreira Salles – época em que a produção de Coutinho foi mais constante, inventiva e desafiadora (LINS, 2016).

Não é sem razão, portanto, que Coutinho seja considerado um dos maiores documentaristas brasileiros da contemporaneidade. Ao lançarmos um olhar sobre a bibliografia produzida sobre seu cinema, vemos a vitalidade de seus filmes ultrapassar as décadas e impulsionar novas análises, reflexões e até metodologias de trabalho que possibilitam que pesquisadores e estudiosos de cinema investiguem outras formas de apreender, mais uma vez, aquilo que ainda há de pulsante na obra do diretor. Foi percebendo esse fluxo de vida impresso imagética e sonoramente nos filmes de Coutinho que decidimos direcionar nossa análise para *Peões*, uma obra que mesmo sendo construída sobre teias de sentido complexas e heterogêneas, ainda se mostra como um trabalho excluído de análises acadêmicas mais profundas.

No levantamento que fizemos junto ao banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) referente às teses e dissertações

¹⁴ No capítulo “Os arquivos” iremos discutir mais detalhadamente as ideias de ‘dispositivo’ e ‘prisão’ no cinema de Eduardo Coutinho.

defendidas no Brasil entre os anos de 2013 e 2018, identificamos um total de 39 trabalhos que ou analisavam o cinema de Eduardo Coutinho ou utilizavam seu método de filmagem como teoria do documentário para o desenvolvimento de discussões diversas¹⁵. Aqueles trabalhos que se dedicavam à sua filmografia, em específico, elaboravam análises relacionadas a questões de memória, representação do real e fabulação de si, e refletiam um número pequeno de pesquisas focadas em *Peões*, filme citado em pouco mais de 40% dos trabalhos e discutido em apenas quatro deles.

Já em resultados obtidos em pesquisa ao site da COMPÓS, constatamos que o número de pesquisas sobre o filme chega a zero, com *Peões* não sendo objeto de análise de nenhum artigo apresentado no evento entre os anos 2010 e 2019¹⁶. E pesquisando ainda nos sites oficiais de oito das mais importantes revistas científicas brasileiras no campo da comunicação¹⁷, descobrimos que, entre 2015 e 2019, *Peões* foi discutido somente em dois artigos publicados na Revista Galáxia, dos quais apenas um utilizou o filme como tema central da discussão. Esses dados nos revelam que apesar de Eduardo Coutinho ainda inspirar discussões no universo acadêmico, *Peões* é uma obra que não costuma receber atenção por parte de pesquisadores¹⁸ – o que nos surpreende mas, ao mesmo tempo, nos estimula a propor uma discussão mais aprofundada sobre o filme.

Sabemos que *Peões* contém elementos que foram sendo abandonados pelo diretor no decorrer de sua carreira, como o uso de imagens de arquivo para apresentação de contexto, o uso de cartelas de texto explicativas, a ocorrência das filmagens em locações variadas e a construção de uma narrativa inserida em um acontecimento histórico. Entretanto, essas são precisamente algumas de suas características que mais nos interessa investigar, pois percebemos que elas não se inserem em *Peões* de maneira arbitrária, mas se comportam, na verdade, como o resultado de escolhas determinadas de um cineasta experiente e uma equipe organizada dispostos a elaborar a experiência histórica cinematograficamente, a partir da vivência individual e coletiva dos peões anônimos do ABC.

¹⁵ Os trabalhos foram encontrados nas áreas Multidisciplinar, Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes.

¹⁶ A busca foi realizada levando-se em consideração a presença da palavra ‘peões’ em títulos dos trabalhos apresentados em todos os GT’s da COMPÓS entre os anos de 2010 e 2019.

¹⁷ As pesquisas foram feitas utilizando-se a ferramenta de busca no site oficial de cada revista. As palavras ‘Eduardo Coutinho’ e ‘*Peões*’ foram procuradas nas revistas Matrizes (USP – SP), Galáxia (PUC – SP), Devires (UFMG – MG), ECO-Pós (UFRJ – RJ), Contemporânea (UFBA – BA), Alceu (PUC – RJ), Antíteses (UEL – PR) e Comunicação e Informação (UFG – GO).

¹⁸ Os filmes mais analisados foram *Jogo de cena* (11 trabalhos), *Cabra marcado para morrer* (6), *Santo Forte* (4) e *Edifício Master* (4). Este levantamento foi realizado em novembro de 2019, no banco de teses e dissertações da CAPES, com trabalhos defendidos no Brasil entre os anos de 2013 e 2018, nas áreas Multidisciplinar, Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes.

Assim, analisando e decupando o filme *Peões*, percebemos que nas sequências em que os personagens dão seu testemunho algumas temáticas surgem de modo recorrente, temáticas essas que se mostram também exploradas na própria abordagem do diretor e configuração de *mise-en-scène*. O filme nos apresenta 26 personagens, dos quais nove aparecem em cena interagindo com materiais de arquivo, nove compartilham memórias intensas relacionadas a sua vivência familiar durante as greves e os outros oito revelam, nítida e orgulhosamente, sua relação com o trabalho nas fábricas, seu envolvimento na luta sindical e a prática política e militante daquele período.

Foi a partir dessa identificação inicial que notamos que o filme se constituía sobre o que consideramos suas três instâncias de significação: uma ligada ao arquivo – ao contato do personagem com o material em cena e a utilização deste como elemento narrativo; uma ligada à memória – relativa ao aspecto coletivo e individual das lembranças dos personagens em meio à luta grevista junto a vivências familiares; e à política – relacionada ao ofício metalúrgico, à tomada de consciência dos trabalhadores em relação à exploração do trabalho e a união dos operários em torno da conquista de direitos comuns.

Esse diagnóstico teve importância singular para que decidíssemos fazer esta dissertação seguir o mesmo caminho apontado por *Peões*, isto é, um caminho que perpassa pela investigação do arquivo, da memória e da política como percurso metodológico capaz de nos fazer conhecer os reais modos com que essas instâncias trabalham para a construção da narrativa histórica dos trabalhadores do ABC, desvendando os métodos, procedimentos e abordagens articuladas no filme para fazer disparar um processo rememorativo que aproxima história e cinema por meio do testemunho dos anônimos, por aquilo que se dá filmicamente na ordem do sensível, da movimentação do corpo, da fala, do olhar, do silêncio e da individualidade de cada sujeito.

Nos interessa compreender o gesto de mostrar, manusear e expor o arquivo em cena, nos instiga entender como se dá a elaboração da memória coletiva por meio de memórias individuais, entender de que maneira a fabulação do testemunho confere a ele uma outra camada de real e de acesso à experiência, de que forma o contexto social dos personagens influencia naquilo que narram, como a escolha de ouvir os anônimos da história demonstra uma atitude afirmadamente ética e política de Coutinho e como o encontro entre diretor e personagem faz desencadear processos de rememoração e, no limite, demonstrar formas de escovar, cinematograficamente, a história a contrapelo como propunha Walter Benjamin (1987).

Para isso, contamos em nossa análise com contribuições de filósofos (as), sociólogos (as), historiadores (as), críticos (as) de arte, cineastas e pesquisadores (as) que se

debruçam especialmente sobre a investigação do arquivo, da memória e da política à luz do cinema, pois nossa hipótese de pesquisa é que a partir do encadeamento, do atravessamento e de uma efetiva análise dialética dessas três categorias poderemos realmente apreender como *Peões* propõe uma forma de escrita histórica fundada não somente na escuta de seus agentes políticos, mas primeiramente no respeito e legitimação desse agente enquanto indivíduo complexo e personagem de cinema.

Optamos assim por desenvolver uma análise filmica voltada para essa interação entre personagens, diretor, cinema e história, buscando promover um encontro semelhante àquele promovido por Coutinho em seus filmes. Nas palavras do diretor, “a pessoa fala uma coisa, mas por que eu tô lá, e por que eu tô lá, quer dizer, se produz uma coisa pelo fato de haver interlocutor e uma câmera, pro bem e pro mal” (EDUARDO, 2013), ou seja, o que se produz nas conversas desencadeadas pelo diretor é resultado de sua interação com o personagem e com a câmera em um encontro possibilitado apenas pela presença fundamental desses três elementos que compartilham um instante.

Por isso propomos promover um encontro entre o arquivo, a memória e a política, pois o que buscamos é também observar como essas três categorias, surgidas das motivações dos personagens, são na verdade interdependentes, se relacionam, influenciam umas às outras e se modificam a cada aproximação. As categorias surgem aqui divididas em capítulos, mas, como veremos, se imbricam nas discussões, uma vez que os próprios testemunhos dos personagens passeiam entre elas, provocando uma análise filmica que vê na sua influência mútua um caminho possível para acessar a narrativa histórica dos trabalhadores do ABC.

Diante disso, no primeiro capítulo, iremos falar sobre o arquivo e seu uso no cinema, relacionando-o com a ideia de representação do real, da concepção de real que se coloca em discussão, da insuficiência do arquivo diante de uma reprodução do que um dia ocorreu, dos rastros deixados pela memória e pelo apagamento, sua relação entre a preservação do arquivo com a manutenção da identidade e, finalmente, sobre a retomada de materiais e imagens de arquivo de diferentes maneiras em *Peões*. Aqui, contaremos com as contribuições de Jacques Derrida, Jacques Le Goff, Georges Didi-Huberman, Michael Pollak, dentre outros, para compreendermos as questões propostas.

No segundo capítulo iremos retomar alguns dos autores e autoras mencionados no capítulo anterior, mas de forma a extrair de suas obras contribuições mais intimamente ligadas a reflexões sobre a memória, como é o caso de Benjamin, Ricoeur, Pollak e Ecléa Bosi. Traremos também os autores Maurice Halbwachs, Márcio Seligmann-Silva, Gilles Deleuze e Jeanne Marie Gagnebin para investigarmos como o vínculo entre a memória coletiva e a

individual articula as lembranças da vida privada com a experiência política coletiva, sendo esta última diretamente ligada a um senso de justiça e luta por direitos. Neste capítulo damos destaque para o testemunho e construção dos processos de fabulação, imaginação e rememoração na fala dos peões, e a partir de uma análise atenta das sequências de alguns personagens veremos sua ligação marcante com a família e a vivência coletiva grevista. Aqui, cada peão enfrenta sua própria luta.

Já no terceiro capítulo, nos aprofundamos nas pesquisas desenvolvidas por Celso Frederico, Salvador Sandoval, Laís Wendel Abramo e Marco Aurélio Santana para entendermos em que contexto se deram as greves do ABC, quais os aspectos políticos e sociais que marcaram sociedade brasileira da época, o que reivindicavam os metalúrgicos e como o envolvimento direto ou indireto de centenas de homens e mulheres na causa trabalhista fez desenrolar o maior movimento operário do país até meados da década de 1980. A partir de autores e autoras também já conhecidos em outros capítulos, como Cláudia Mesquita, Alexandre Werneck, Renato Tapajós, Carlos Alberto Mattos e outros, investigamos as sequências de cada peão organizado aqui, observando como as reminiscências da experiência operária sobreviveram de forma heterogênea em cada personagem, de que maneira o orgulho do trabalho bem feito se mistura com o sofrimento vivido nas fábricas, por quais vias a militância se mostra ainda pulsante em suas falas e gestos no presente e como o contexto das eleições presidenciais de 2002 influenciou o processo de narração de si. Nesse momento, buscamos entrelaçar parte das discussões já desenvolvidas em capítulos anteriores para demonstrarmos como se encontram, no filme como um todo, as instâncias de arquivo, memória e política apontadas, além de lançarmos uma breve discussão sobre os percursos da história política recente no Brasil à luz de *Peões*.

Esta pesquisa conta ainda com outros recursos metodológicos especiais, como uma entrevista realizada com a professora Cláudia Mesquita, parceira de trabalho de Coutinho em *Peões*, além de uma pesquisa de campo realizada em diversas visitas feitas à Ocupação Eduardo Coutinho, uma exposição promovida pelo Itaú Cultural na cidade de São Paulo, no ano de 2019, que apresentava fotografias, anotações em cadernos, entrevistas, objetos de cena e outros materiais de trabalho do diretor. Na Ocupação, recolhemos informações e materiais inéditos para esta dissertação que foram importantes não só para o seu desenvolvimento teórico como para uma maior aproximação entre nós e o universo criativo do cineasta.

Dessa maneira, esperamos encerrar nossa pesquisa demonstrando que o encontro entre arquivo, memória e política é capaz de compor uma análise consistente e coerente sobre *Peões*, elucidando como essas instâncias cooperam entre si e oferecem um modo de leitura

fundamentado na própria estrutura narrativa do filme. Queremos lançar um olhar para nossa história, nossa sociedade e nosso cinema construído junto às vibrações do mundo, para que possamos vislumbrar uma apropriação possível de nosso passado, questionar modulações da realidade e reivindicar o direito de produzir, preservar e retomar nossas próprias histórias. Diante da prática tão antiga e ainda tão viva de forças e instituições de poder de minar a existência das memórias por elas consideradas “descartáveis”, esperamos que esta pesquisa possa nos lembrar e, quem sabe, nos convidar a buscar um novo encontro com nossas narrativas – seja com aquelas que sobreviveram ou com aquelas que ainda iremos criar.

2 OS ARQUIVOS

Filmes, fotografias, folhetos, revistas e recortes de jornais são por nós reconhecidos como materiais de arquivo quando se apresentam, no presente, vinculados a algum acontecimento do passado ou quando remetem a um tempo vivido ou lembrado que nele se materializa como atestado daquilo que um dia esteve presente no mundo histórico. Os arquivos são amplos e heterogêneos e se constituem em materiais, sons, signos, objetos ou coisas que parecem se comportar como uma máquina do tempo, permitindo ao seu possuidor – seja ele um indivíduo, um grupo ou uma instituição – passear por sobre temporalidades de forma fluida e maleável. Em sua natureza misteriosa, o arquivo é, curiosamente, aquilo que muitas vezes conseguimos identificar, mas não conseguimos definir. É o que conseguimos reconhecer, mas não sabemos realmente como conhecer, e diante dessa sua indefinição aparentemente problemática, se debruçam percepções vindas de diferentes direções para tentar descobrir ou, pelo menos, se aproximar daquilo que é comum a esses materiais e daquilo que faz com que a eles seja concedido, no limite, o estatuto de arquivo.

Neste capítulo propomos investigar essas questões, entendendo como os arquivos vêm sendo trabalhados ao longo dos anos, especialmente a partir do fim do século XIX, e como os olhares lançados sobre eles já nesta época dão indícios da maneira com que atualmente encaramos esses materiais. Buscamos entender, a partir das pesquisas de historiadores (as), filósofos (as) e sociólogos (as), que movimentos em torno deles foram executados de modo a se estabelecer uma conexão entre o presente e o que ficou para trás, quais concepções de apreensão do mundo se implicam no gesto de produzir, manipular e interpretar esses materiais e como, efetivamente, o cinema pode se inserir enquanto ferramenta artística para meditar essas informações e construir um modo de leitura próprio dos arquivos já tão investigados por outras linhas da construção do saber.

Delineamos, aqui, algumas diferenças entre o ofício do (a) cineasta e do (a) historiador (a), que veem nos materiais de arquivo tanto matéria-prima para a elaboração do real quanto fontes concretas de legibilidade do mundo que, mesmo examinadas de formas distintas por cada área, se apresentam, ainda, como apenas parte daquilo ao que de fato o arquivo remete. Nesse sentido, nossa escolha é procurar pelos indícios do arquivo como forma de conhecê-lo, e trabalhando especialmente com imagens de arquivo utilizadas na construção de narrativas históricas pelo cinema, veremos que este irá articular e atravessar essas imagens com outros tipos de imagens, materiais, arquivos, sons ou lembranças que também foram deixadas como rastros no mundo. Assim, tanto cinema quanto história irão lançar sua lupa sobre

os vestígios, mas será o cinema que ganhará destaque na discussão ao se propor a dialetizar imagens, memórias, traços, indícios que, em seus mistérios e incompletudes, dizem algo do mundo que o aparato audiovisual precisa se concentrar para ver e ouvir, para dele fazer narrativa, para nele fazer o mundo que passou se tornar acessível, no presente, a partir de agenciamentos que lhe são próprios.

A existência do arquivo é então questionada, colocada em cheque diante daqueles outros que não conseguiram chegar até nós ou que deles temos apenas a notícia de seu apagamento, restando ao cinema trabalhar com nada menos do que uma falta que, em sua ausência, se mostra presente e resistente. Ao agenciar narrativamente essa falta, o cinema passa a compreender a complexidade do apagamento sem se deixar isentar da sua responsabilidade ética de ouvir o passado, de ouvir os mortos – não que isso se trate de uma obrigação moral, mas de uma escolha deliberada de cineastas e artistas de se posicionar junto aos arquivos questionando sua consistência, sua sobrevivência e seus modos de nos fazer encarar o outrora no agora.

Os arquivos, as imagens de arquivo, em especial, serão neste capítulo analisadas a partir do modo com que permitem leituras do mundo, com que nos fazem conhecer a realidade de sua produção, com aquilo que provocam e instigam no presente a partir de sua estética, materialidade e sobrevivência política. A sobrevivência está ligada à memória, à identidade, àquilo que se deseja preservar de si quando o olhar do futuro é antecipado pela comunidade e modula os gostos, costumes, imagens e lembranças que serão investidas de um esforço de preservação.

É na consciência da complexidade imbricada no trato com imagens de arquivo, sobretudo as que dizem das experiências coletivas do mundo histórico e sobre as quais pairam expectativas a respeito de sua representação dos fatos tais quais ocorreram, que introduzimos a apropriação dessa complexidade, pelo cinema, como ferramenta dramática para gerar formas de interpretação do mundo. Assim, nos colocamos a pensar sobre a presença dos arquivos em *Peões*, objeto de análise desta dissertação que conta com diversos materiais de registro das greves dos trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista ocorridas entre 1979 e 1980. Esses materiais, como veremos, foram preservados sob o desejo de fazer lembrar a presença na luta trabalhista, de estabelecer um vínculo material com o passado e de fazer com que nele, mesmo que de modo não proposital, cintilem as conquistas do presente, possibilitando novas formas de compreensão de si, de seu possuidor e de seu próprio universo.

Em *Peões*, os materiais de arquivo cumprem vários papéis fundamentais na narrativa ao longo dos cerca de 84 minutos de duração da obra. Os arquivos e imagens de

arquivos que vemos no filme são apresentados quando estão presentes em cena com diretor e personagem, quando constroem a sequência de revelação do dispositivo, quando compõem a sequência de contexto sobre as grandes greves de 1979 e 1980 e quando são inseridos no decorrer do filme, em tela cheia, entrelaçando os testemunhos dos personagens que contam sobre a experiência por eles vivida cerca de duas décadas antes das filmagens de *Peões*. O filme revisita a memória dos metalúrgicos do ABC paulista entre setembro de outubro de 2002, momento no qual Luiz Inácio Lula da Silva, o então líder dos metalúrgicos nas greves, se aproxima de ser, pela primeira vez, eleito presidente da República.

Analisamos aqui as sinergias envolvidas nos usos dos arquivos, na procura por personagens, no encontro entre diretor e personagem, na elaboração dos testemunhos e da experiência grevista, na memória viva que transcende a vivência coletiva e nas escolhas de diretor e equipe em acessar essas pessoas e fazer cinema junto a elas. Para identificar esses comportamentos voltamos nossa atenção para o filme, para as sequências de exibição do dispositivo, de apresentação de contexto e de formulação dos personagens e seus testemunhos em cena junto aos arquivos – tenham sido eles trazidos pelos personagens ou pelo diretor.

Desse modo, investigamos como essas sequências se comportam na narrativa produzindo um conhecimento sensível a respeito das greves e um trabalho criativo e coerente com os arquivos. Os personagens Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George, Elza, Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel são os que ganham destaque neste capítulo por serem os personagens que, em cena, têm contato direto com materiais de arquivos ligados às greves, o que faz com que cada um deles performe sua própria história para Coutinho no momento em que a câmera media a interação entre corpos, olhares e vozes que oferecem ao público uma visão íntima, particular e humana da “massa grevista”.

É então valendo-se de sua experiência enquanto cineasta e de sua familiaridade com seus próprios procedimentos de filmagem que Coutinho nos oferece um filme sobre os peões do ABC, sobre os anônimos da história, sobre uma luta em busca de direitos comuns, sobre a vida privada imersa na experiência coletiva, sobre a nostalgia do que já foi e a saudade do que não existe mais. *Peões* nos faz olhar para a tela de cinema e enxergar uma parte significativa do Brasil, e se quisermos ainda usar as palavras do amigo e companheiro de trabalho do diretor, João Moreira Salles (2007, p. 10), diríamos que, com rigor e método, Coutinho “construiu uma obra a partir da qual se pode saber como gostar um pouco mais de cinema – e bem mais do Brasil”.

2.1 A história, o real, o cinema

A noção de arquivo, já amplamente debatida em estudos históricos e filosóficos, foi apropriada pelo cinema na medida em que este começou a fazer uso de determinadas imagens e sons que possuíam uma relação e uma inscrição específicas com o mundo real ou o mundo histórico. A consciência de que tais materiais seriam elementos vivos do passado, abertos à novas significações e articulações no presente, foi se moldando, ao longo dos anos, e permitindo que o cinema, a partir de seus próprios referenciais, produzisse formas de pensamento e conhecimento por meio do trabalho com esses materiais.

As imagens de arquivo, como ficaram conhecidas, se tornaram não apenas fonte de dados ou informações sobre o tempo a que remetem, mas também se mostraram, em meio a narrativas com elas articuladas, como um elemento repleto de vestígios de um mundo a ser interpretado considerando-se sua materialidade, duração, símbolos e signos. Julia Fagioli (2017), em sua tese de doutorado sobre as imagens de arquivo nas quatro versões do filme *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker, pontua que, a menos que uma imagem seja produzida com a intenção expressa de preservação (de uma experiência, de um acontecimento), na maioria das vezes ela não é arquivo em sua essência, mas torna-se arquivo posteriormente.

Estabelecer o que é um arquivo com precisão, entretanto, ainda se mostra uma tarefa em curso, uma vez que as conceituações postuladas sobre ele não conseguiram alcançar uma categoria ou significação única e determinada que o moldasse inteiramente. O filósofo Jacques Derrida (2001) faz avançar essa discussão, afirmando que a falta do conceito do arquivo provém muito mais de uma insuficiência da própria noção de conceito do que das potências do arquivo em si.

Dispor de um conceito, ter segurança sobre seu tema é supor uma herança fechada e a garantia selada de alguma maneira por esta herança. E, certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. [...]. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro. Se não dispomos ainda de um conceito confiável, dado, unificado do arquivo, não é sem dúvida uma insuficiência puramente conceitual, teórica, epistemológica na ordem das disciplinas múltiplas e específicas; não é por falta de elucidação suficiente em alguns campos circunscritos: arqueologia, documentografia, bibliografia, filologia, historiografia. (DERRIDA, 2001, p.47-48, grifo do autor)

Derrida (2001) nos propõe uma reconfiguração da nossa relação – e percepção – a respeito dos arquivos ao convidar para o debate um fator intrínseco à sua análise: o tempo, que, mesmo passível de indefinição, se impõe como fator de investigação conjunta das potências do arquivo. O tempo, aqui, não se limita ao sentido hermético, e se comporta como um elemento

que, como que em um estudo matemático ou químico, precisa entrar em contato com o objeto em observação – a imagem de arquivo – como se fosse um reagente, que modifica, condiciona e provoca, nesse objeto, diferentes comportamentos.

Temos portanto a impressão de não mais poder colocar a questão do conceito, da história do conceito e especialmente do conceito de arquivo. Não podemos mais, ao menos segundo uma modalidade temporal ou histórica dominada pelo presente ou passado. (DERRIDA, 2001, p. 47).

O pensamento de Derrida confere força à argumentação de Fagioli (2017, p. 106, grifo da autora) quando esta afirma que “um acontecimento *arquivável* é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro”, um gesto que teria na retomada uma maneira de fazer uso narrativo de um tempo que separa, respectivamente, a tomada da retomada. A historiadora Sylvie Lindeperg (2010), em entrevista ao cineasta e escritor francês Jean-Louis Comolli, diz que a tomada se refere ao momento em que uma imagem é captada, sendo a retomada o processo no qual esta mesma imagem é revisitada, retrabalhada por meio de novas articulações promovidas por uma montagem que a reconfigura a partir de novos referenciais, que são possíveis de serem acessados precisamente por um distanciamento temporal atrelado a um olhar crítico.

É nesse sentido que Lindeperg (2010) nos lembra de *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955), filme realizado a partir de imagens de arquivo dos campos de concentração e extermínio nazistas, de imagens captadas já no pós-guerra, de música e narração produzida pelo poeta sobrevivente Jean Cayrol, escancarando o horror da guerra em meio a registros por vezes imprecisos, mas sempre perturbadores. Em seu livro *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire* (2007), Lindeperg faz uma análise criteriosa da obra e chama a atenção para o fator tempo.

Segundo a autora, é importante resgatarmos o fato de que *Noite e neblina* foi realizado apenas dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, período no qual o conhecimento sobre as imagens da guerra ainda era incerto e sua raridade, desconhecida (LINDEPERG, 2010). Para Lindeperg (2010), a proximidade temporal entre o evento e a obra explicam as escolhas do diretor Alain Resnais de sugerir, por meio da montagem, que as imagens de arquivo utilizadas no filme são similares quando, na verdade, suas tomadas se deram em tempos, espaços e contextos distintos. Nesse estudo, feito mais de 60 anos após a realização do filme, a autora põe em evidência não apenas uma análise dos arquivos, mas sublinha as maneiras com que o tempo pode inscrever sobre a obra novas possibilidades de interpretação e sentidos.

Assim, *Noite e neblina* tanto nos revela um novo olhar sobre si, sobre o filme, enquanto cinema, como também tenciona o Holocausto por meio de questões relativas à sua

memória e preservação, impressas na própria materialidade do filme. A “verdade” daquelas imagens ultrapassa o debate sobre a fidelidade ao real e passa a agregar discussões relativas à verdade da realidade de sua produção, seja do filme como um todo ou de cada imagem de arquivo que o constitui. Resnais, não sabendo do projeto de auto apagamento promovido pelos nazistas¹⁹, imprimiu sobre o filme uma espécie de testemunho da mentalidade da época, que podemos entender como uma outra camada de verdade desvendada por Lindeperg na medida em que teve acesso a informações mais precisas sobre o contexto daquela narrativa promovida por Resnais.

A questão da elaboração do real pela imagem é, então, posta em relevo e suscita discussões a respeito da veracidade e fidelidade ao passado, especialmente quando se lança sobre ela um olhar histórico. O cinema, por ser uma expressão estética relativamente recente – datada oficialmente de 1885 – se inspirou em conceitos e estruturas narrativas já estabelecidas em práticas e estudos culturais, históricos e sociais (COSTA, 2012). Não é coincidência, portanto, que fotografias e registros audiovisuais, que se propõem a apreender o que percebem do mundo histórico e o que nele se constitui como verdade, sejam chamadas de imagens documentais ou, em contextos específicos, de imagens de arquivo – incluindo-se aqui os arquivos exclusivamente sonoros. A noção de arquivo, e mesmo a de documento, já eram caras a determinadas disciplinas antes mesmo do cinema se constituir como arte e linguagem, o que, em uma investigação mais precisa, denuncia as afinidades epistemológicas entre estas disciplinas e o próprio cinema, especialmente entre os estudos históricos e o cinema.

De início, podemos destacar que, para além da semelhança etimológica entre os filmes documentários (ou de não-ficção) e os documentos históricos, há também a semelhança conceitual que aproxima essas duas maneiras de gerar inscrições, em determinado suporte, dos acontecimentos que marcam, formulam e modelam a tessitura do mundo material (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011). Estamos nos referindo especialmente à concepção de documento discutida pelo historiador Jacques Le Goff (1990), que pontua as evoluções do termo entre o passar dos séculos e sua transição do significado de ‘ensino’ para o de ‘prova’.

Dentre as passagens do termo pelo vocabulário jurídico, policial, até chegar na escola positivista disseminada entre o fim do século XIX e início do século XX, Le Goff (1990, p. 536) conta como esta última tinha, no documento, o “fundamento do fato histórico”, conferindo-lhe o estatuto de prova do passado, ainda que ciente das decisões e manipulações envolvidas na produção e interpretação deste documento por historiadores. Nesse ínterim,

¹⁹ Iremos discutir, ainda nesta dissertação, a questão do apagamento proposital da memória histórica.

Derrida (2001) lança luz sobre os arquivos mais uma vez. Em texto publicado em 1995 e traduzido para a língua portuguesa em 2001, o filósofo ressalta que um documento tido como arquivo remete tanto ao sentido de origem como ao de comando, sendo interpretado sob os campos ontológico e monológico, respectivamente²⁰.

Não por acaso, as imagens e registros sonoros dos quais o cinema se utiliza para articular uma narrativa – histórica ou não, mas pertencente em algum nível ao mundo histórico – são, ainda, questionadas pelo seu valor de veracidade em relação ao tempo e à situação a que remetem. De acordo com os pesquisadores Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França (2011, p. 59), existe, na contemporaneidade, uma impressão de que documentários estariam “desde sempre e para sempre” buscando “as mesmas características e funções do documento: expressar a verdade, representar o real”.

A força dessa impressão – ainda inscrita sobre documentos e documentários – se deve, em muito, à herança do pensamento cartesiano e às certezas do processo científico fortalecidas e legitimadas durante os séculos XIX e XX pelo positivismo de Auguste Comte. René Descartes, filósofo, crítico e matemático francês, fundou os pilares do pensamento racional através de uma pedagogia do saber científico, que atribuía à razão e à lógica o meio por onde seria possível alcançar a verdade do conhecimento. Já o filósofo Auguste Comte formulou os ideais positivistas segundo os quais apenas fenômenos observáveis e mensuráveis eram elementos capazes de constituir a verdadeira ciência, em um primado do mundo físico e material sobre a imaginação e a experiência.

Desse modo, é compreensível que certas idiosincrasias pertencentes a esses modelos tenham atravessado, também, os estudos e práticas cinematográficas. A legibilidade das imagens documentais, dos arquivos, e mesmo a formulação de conhecimento sobre a realidade a partir de investigações junto a esses materiais, se mostram ainda afetadas pelo ideal de verdade científica baseada na razão e no método experimental. Como destacaram Lins, Rezende e França (2011), filmes documentários ainda carregam o estigma de serem representantes fiéis da realidade, cobertos por uma aura mística sob a qual se comportariam como uma espécie de portal por onde se poderia alcançar o verdadeiro conhecimento do passado, o dito real tal como ocorreu. Segundo o cineasta João Moreira Salles, é como se se tratasse de um contrato no qual o documentário, ao se vincular a algum acontecimento do

²⁰ Sobre o arquivo, Derrida (2001, p. 12, grifo do autor) comenta: “De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico*, *histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, ‘arquivo’ remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando.”.

mundo histórico, se tornasse espelho daquilo a que remete, garantindo ao expectador a veracidade do que testemunha (SALLES, informação verbal)²¹.

Felizmente os paradigmas mudam, transmutam, são quebrados quando se mostram insuficientes e limitantes ao conhecimento. No campo dos estudos históricos, uma dessas quebras ocorreu “num período de falência das certezas; fluidez e incompletude nas explicações sobre o social” (PAULA, 2011, p. 127), uma vez que “os modelos interpretativos do real batizados pelas ‘certezas’ científicas” (PAULA, 2011, p. 128) não se mostravam suficientes para dar cabo de questões voltadas para aquilo que é da ordem do humano, dos sentidos, da cultura e das relações.

Em certa medida, essa problemática foi diagnosticada por variadas vertentes do conhecimento ao longo do século XX, que passaram a identificar, no mundo pós-iluminista, uma necessidade de reconfigurar as teorias relativas aos fenômenos sociais diante da barbárie que assolava aquele período da história, como as grandes guerras mundiais e a ascensão do autoritarismo. Historiadores da Escola de Annales, pensadores da Escola de Frankfurt e teóricos dos Estudos Culturais ingleses foram alguns dos principais grupos que se levantaram, naquele período, para produzir uma série de questionamentos relativos aos modelos teóricos vigentes. Autores como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, E. P. Thompson, Stuart Hall e Raymond Williams foram alguns dos responsáveis pela configuração de novas teorias comunicacionais que dessem conta dos desdobramentos do mundo histórico bem como da procura por soluções políticas efetivas que visassem uma atualização dos conceitos antes postos. A Escola de Annales, considerada pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento (1995, p. 10) como um marco da “crise dos paradigmas” do século XX, foi a vertente que abriu espaço para a abertura e renovação do trabalho do historiador quando este se voltou para uma “história social, tornada cada vez mais cultural” (PESAVENTO, 1995, p. 12).

Desencantados com a rigidez e o economicismo de um marxismo ortodoxo, assim como rejeitando as velhas concepções positivistas de uma história factual, política e diplomática, a nova tendência passou a afirmar a não existência de verdades absolutas, marcando o recuo de uma posição cientificista herdada do século passado. (PESAVENTO, 1995, p. 12).

Essa abertura imprimiu mudanças não apenas no trabalho do historiador, mas também influenciou sua percepção sobre os materiais de que ele se valia para construir a história. A ampliação dos materiais agora considerados fonte, ou seja, o alargamento do conceito de documento, foi fundamental para que a história pudesse finalmente se aproximar

²¹ Informação fornecida por João Moreira Salles no minicurso “O que é o documentário?” ministrado no Porto Ifracema das Artes, em Fortaleza, em novembro de 2018.

daqueles fatos antes perdidos ou desconsiderados por fazerem parte de uma esfera do social ainda não acessada pela percepção cartesiana. Lucien Febvre, um dos fundadores da Escola de Annales, afirmou:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. [...]. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (1949, ed. 1953, p. 428 *apud* LE GOFF, 1990, p. 540)

Assim, os documentos passaram a não mais se limitar a serem apenas materiais escritos, como queriam os positivistas, mas agora diziam respeito também a figuras, ilustrações, sons, objetos, lendas, fotografias, imagens dos mais variados tipos e suportes. Diante da diversidade dessas novas fontes, uma nova maneira de interpretar os documentos precisou ser formulada e uma renovação de sua percepção instalada, pois assim outras metodologias de pesquisa poderiam ser desenvolvidas de forma que a disciplina histórica continuasse a existir como material de estudo formulador de conhecimento. É nesse sentido que a consciência sobre o documento se reconfigura, sendo ele tomado como um elemento que deve sugerir, e não limitar, a pesquisa histórica. A abertura do documento, ao abandonar o ideal de verdade que se imaginava nele conter, mostrou que, mais que verdadeira, ela precisava ser coerente.

Ser coerente, do ponto de vista social, é abarcar as complexidades envolvidas nas relações que as pessoas fazem com seu entorno, com a natureza, com a cultura, com as forças de poder presentes em cada sociedade, com questões relativas à ancestralidade, à classe, à cor, ao gênero e assim por diante. Em meio a essa percepção poderíamos sem demora inferir que, se o verdadeiro fosse apenas o que é objetivo e calculável, nossa existência de sujeitos livres não faria sentido, uma vez que não poderíamos verdadeiramente ser, não deveríamos possuir dúvidas, incertezas, desejos ou afetos, e estaríamos sujeitos a uma existência condicionada à racionalidade, algo que sabemos ser inatingível do ponto de vista humano (RIOS, 2019, informação verbal).²²

Desse modo, entender os mais diversos tipos de documento como produções humanas é reconhecer que antes, durante e mesmo após o seu processo de produção, eles estão sempre inseridos em um jogo de forças que se estabelece das mais variadas maneiras e deixa marcas, rastros por onde podemos seguir para nos aproximarmos dessas camadas do real que

²² Comentário feito pela professora Kênia Rios em aula ministrada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, na disciplina de “Memória e temporalidade” durante o semestre 2019.2, em 10 de setembro de 2019.

atravessam esses materiais. Segundo o arquivista Terry Eastwood (2017), o contexto de produção, intenção de preservação e alcance histórico são questões que devem ser colocadas no trabalho com os documentos, em uma investigação que não os encara como um elemento fechado em si mesmo, mas sim como um vestígio do que um dia foi, e o foi a partir de determinados referenciais que precisam ser visados de forma conjunta.

É em meio a essa mudança de paradigmas que o historiador François Furet (1974, pp. 47-48, grifo do autor *apud* LE GOFF, 1990, p. 541) afirma que “o documento, o dado já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o seu valor *relativo* que se torna objetivo e não a sua relação com uma inapreensível substância real”. É nas relações que fazemos com/de/entre os documentos que nos aproximamos de um real possível, alcançado no momento em que as fontes são confrontadas sobre os atravessamentos de sentido e intenção que permeiam sua produção.

Georges Didi-Huberman (2012a), historiador da arte e estudioso das imagens, defende que elas sejam questionadas, relacionadas, tensionadas com outras imagens, com seu próprio contexto de tomada, com o indivíduo ou grupo que a produziu. Sobre aquelas cuja relação com o mundo histórico se dá de maneira mais evidente, o autor aponta que é a partir desses gestos de tensionamento, de choque entre as imagens, que conseguiremos retirar o véu da ilusão de uma apreensão do real tal como *é/foi* para enxergarmos aquilo para o que as imagens de fato apontam – e não apontam – sobre o tempo que testemunharam. São seus traços e rastros, os elementos que escondem e denunciam em sua materialidade que indicam uma outra forma de fazer ver, de conceber o real, de acessar certo tipo de conhecimento não só do mundo histórico, mas também dela mesma, a imagem.

Com isso, lançamos os seguintes questionamentos: como podemos alcançar ou mesmo gerar um conhecimento sobre o mundo por meio de imagens? De que modo o cinema de arquivo elabora, denuncia e fabula narrativas do mundo histórico? A história pode ser acessada pela linguagem-dispositivo cinema? Se sim, que tipo de história se desvela nos choques entre imagens do mundo produzido pelo cinema? Vale destacar que nossas questões se voltam para um cinema que trata as imagens do mundo histórico como fontes abertas a interpretações que, podendo ser trabalhadas no interior de sua engrenagem, não se propõem a ser um referencial confiável do passado, mas a demonstrar, atravessar e articular esse mundo por meio de suas próprias ferramentas narrativas que superam, também, o ideal de representação.

Transpor esse ideal é importante porque ele tende a tratar a imagem de forma limitante, especialmente quando são imagens documentais, colocando-as a serviço da

representação de um referente e subordinando-as a uma dada realidade concreta, embora inapreensível. O crítico de cinema André Bazin (2016) destaca como a mecanicidade das imagens fotográfica e cinematográfica fizeram o realismo alcançar uma objetividade integral, o que, em determinada instância, notamos, prejudica a apreensão da complexidade dessa imagem e das relações que ela pode expor. É nesse sentido que Didi-Huberman (2012a, p. 207) defende que a imagem “não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares”.

A abertura, também, da própria ideia de representação, precisa ser levada em conta para que não nos coloquemos cegos e mudos diante das potências das imagens com que trabalhamos. Para o filósofo Emmanuel Alloa (2017, p. 10), colocar a imagem na condição de representação é tomá-la como uma “imagem pretendente”, que “não é nada além de um simulador”; é retirar do processo de legibilidade aquilo que a fundamenta como objeto de análise capaz de dar a ver diferentes aspectos do mundo ao qual pertence e se refere. A imagem precisa, assim, ser entendida em sua complexidade iconográfica e interpretativa, além de ser encarada como um problema de práxis e elemento multiforme do conhecimento que dá a ver.

Segundo a historiadora Maria Cristina Correia L. Pereira (2016, p. 674), “é fundamental pensar a imagem: pensar com e a partir dela”, e por isso não podemos oprimi-la, demandando que ela se comporte como um espelho de um referente quando este deveria ser o que é, um referente que, mesmo estando sempre presente – como afirma o crítico literário Roland Barthes (2017) – é também um ponto de partida, uma pista, uma sugestão em relação às implicações de significados absorvidos pela imagem e que serão ou não revelados no momento em que ela for elaborada e trabalhada em seu interior²³. O cinema documental, enquanto utilizador de imagens – de arquivos ou não – que tangenciam o mundo histórico em busca de novas formas de compreendê-lo e provocá-lo, precisa mirar com lucidez a inerente impossibilidade de representar o real, e não apenas porque a apreensão do real vinculada ao social é inacessível em termos duros, mas porque esse tipo de cinema se dá nos encontros e “só pode ser apreendido numa análise de sua rede (no sentido dado por Bruno Latour) que é, ao mesmo tempo, técnica, sociopolítica e discursiva” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 38). Nesse ínterim, os pesquisadores César Guimarães e Ruben Caixeta (2008, p. 38) também afirmam: “nenhum documentário se reduz a uma representação do mundo”, e concluem:

²³ Em seu livro *Arqueologia do Saber* (2008), o filósofo Michel Foucault comenta sobre a história não se contentar mais em interpretar os documentos, mas sim articulá-los e trabalhá-los em seu interior, descobrindo outras formas de leituras do mundo e dos próprios documentos.

Eis que qualquer obra de arte só pode ser definida a partir do lugar que ocupa no momento de sua fabricação (feita de materiais expressivos específicos), para quem e com que intenção é feita (para qual receptor, ainda que o termo seja pouco adequado) e onde ela é exposta ou exibida (como, com quem e em que lugar o espectador vê esta obra). (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 38).

É nesse sentido que Comolli (2008, p. 170) declara que os documentários “não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo”. O real como matéria-prima do cinema documental está, assim, imerso em uma idiossincrasia que o afeta e é por ela afetado, uma vez que, quando colocado como centro das possibilidades narrativas, o mundo material se entrega aos choques e questionamentos propostos pelo aparato audiovisual que está sempre em busca de novas formas de legibilidade de imagens que, na impossibilidade de dizer do todo, sempre terão algo a nos dizer (DIDI-HUBERMAN, 2012b).

Esse pensamento nos remete a *Videogramas de uma revolução* (1992), filme-ensaio dirigido pelos cineastas Harun Farocki e Andrei Ujica, que mostra a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu em meio ao levante ocorrido em Timisoara e Bucareste em dezembro de 1989. Farocki e Ujica utilizam as imagens captadas e transmitidas pela televisão local e também algumas outras gravadas por cinegrafistas amadores, que filmaram o desenrolar da revolução em seu próprio momento de explosão. Em *Videogramas*, saber o local físico e simbólico do qual partem essas tomadas é essencial tanto para a construção narrativa proposta pelos diretores quanto para a assimilação dessa construção pelo público, que apreendem a natureza dessas imagens como elemento chacoalhante da realidade.

Isso se dá pela forma com que o filme põe em questão as diferentes maneiras de se captar um evento, bem como as implicações políticas que estão expressas no gesto de captar, *sob o risco do real*, imagens de uma revolução que clama por ‘liberdade’ e ‘eleições livres’²⁴. Valendo-se de uma narração que localiza as imagens em seu tempo e espaço, o filme articula com notáveis rigor e profundidade dramática suas primeiras e intensas sequências, que analisam as imagens do canal de TV que captou os primeiros passos da revolução, quando o comício de Ceausescu, na Praça do Palácio²⁵, é interrompido pela chegada de dezenas de milhares de manifestantes. A televisão local, que transmitia o discurso ao vivo, tem seu sinal interrompido, ao passo em que as câmeras externas dão prosseguimento a sua captação, mas reenquadram a imagem em *contra-plongée*, fitando as sacadas dos prédios a fim de evitar exibir o tumulto que tomava conta da praça.

²⁴ Essas são algumas palavras de ordem que podemos ouvir os manifestantes gritarem em *Videogramas*.

²⁵ No período em que a Romênia esteve sob o regime comunista a praça era conhecida como Praça do Palácio, mas após os confrontos e manifestações contra o regime de Nicolae Ceausescu ocorridos na mesma praça em 1989, ela passou a se chamar de Praça da Revolução.

Nessa sequência, percebemos como a forma de filmar e a intenção com que se filma conseguem se fazer presentes na imagem, ainda que o que se pretenda seja, controversamente, escondê-la enquanto tal – a tentativa de não produzir uma imagem acaba fazendo com que uma outra seja gerada. Em *Videogramas*, as imagens captadas pela câmera da TV têm um ponto de vista privilegiado, posto que filmam Ceausescu em plano médio frontal, demonstrando que ocupam espacialmente um lugar oficial e, se quisermos, controlado do ponto de vista político. É essa câmera, precisamente, que capta o momento em que algo no fora de quadro chama a atenção de Ceausescu, que olha atentamente para o horizonte quando o barulho de gritos aumenta (FIGURA 1).

Figura 1 – Imagens da câmera de TV



Fonte: *Print screen de Videogramas de uma revolução*. Na primeira imagem, Ceausescu olha para o fora do plano após algo chamar sua atenção. Na segunda imagem, o quadro vermelho demonstra o sinal interrompido da câmera que transmitia, direto da Praça do Palácio, o discurso do ditador. Já a imagem do fundo refere-se à câmera externa que, ainda em funcionamento, segue as ordens de ser apontada para o céu caso algo inesperado acontecesse.

A sequência que se segue evidencia a historicidade impregnada nos registros. A câmera que filmava Ceausescu sofre uma interferência técnica e a imagem se estremece quando o próprio chão da praça se põe a tremer – uma dimensão física, mecânica do momento real, se impõe na imagem. Em seguida, quando o sinal de transmissão da TV é cortado, a imagem é substituída por uma tela vermelha enquanto as câmeras externas, que seguiam filmando, mostram apenas a imagem do céu em meio aos gritos indistinguíveis (FIGURA 1). Retomado o sinal da televisão local, vemos a fachada do comitê ao som da voz de Ceausescu que pede calma e atenção às pessoas. Nesse momento, nos damos conta: a câmera não sabe para onde olhar, seu papel de captação oficial lhe foi roubado, ou melhor, agora a ameaça, tendo em vista que sendo uma imagem inserida em um regime totalitário, seu próprio direito de olhar inteiramente lhe foi negado. Por fim, temos na cena seguinte uma câmera amadora que filma,

de dentro de um apartamento não identificado, um aparelho de televisão que transmite a tentativa de discurso de Ceausescu. A imagem é reenquadrada e, através da janela, filma a rua por onde passam dezenas de pessoas caminhando em uma mesma direção.

Videogramas prossegue, assim, entrelaçando imagens de arquivo em busca de se aproximar da revolução romena tanto pelo olhar da mídia como dos cidadãos locais, que por meio de imagens “oficiais” e “clandestinas” se colocam em perigo ao se posicionarem, literalmente, frente ao real. Se considerarmos também o fato de que a televisão romena tomou para si o dever de informar os acontecimentos de dentro da revolução, se colocando publicamente ao lado dos manifestantes em um processo de conquista narrativa, veremos que o atravessamento da imagem pelo mundo e do mundo pela imagem acontece de maneira orgânica na retomada de Farocki e Ujica. Os diretores tomam os arquivos como *imagens sobreviventes*, que mesmo em sua essência – propositalmente – lacunar, são ainda capazes de gerar fricções quando analisadas em seus termos, quando retomadas, quando postas em relação a outras imagens proporcionando, por meio desses atravessamentos, um reenquadramento da própria história que ali acontecia, ao vivo, diante das lentes que se punham a ver.

Em seus gestos de montagem, os diretores questionam o enquadramento, o som, a movimentação diante da câmera, as informações obtidas sobre o momento de captação e as circunstâncias envolvidas em cada tomada – como no momento em que a narração nos confidencia que o cinegrafista amador capta aquelas imagens sob o risco de sua vida, se movimentando por entre prédios e espaços fechados em busca de uma imagem que, em seu próprio enquadramento, confessa sua origem ameaçada (FIGURA 2); além de quando a imagem se põe a mostrar, mas não conseguindo fazê-lo inteiramente é tomada por barulhos de tiros e pelas vozes dos anônimos: “Olha o que aquele tanque está fazendo! ”, diz a voz que nos confessa o que estaria se passando diante da câmera em uma praça repleta de manifestantes durante uma noite pouco iluminada.

Figura 2 – Imagem captada por um cinegrafista amador



Fonte: Print screen de *Videogramas de uma revolução*.

É possível acessar o que foi a Revolução Romena por meio do trabalho que os diretores empreendem sobre as imagens de arquivo? Podemos confiar que essas imagens dizem a verdade? Essas são questões que, como discutimos, são inevitavelmente colocadas quando tratamos de um cinema voltado para o mundo histórico, mas o que obras como *Videogramas* demonstram é que sim, podemos confiar nelas a partir do momento que entendemos as implicações envolvidas em seu processo de produção, a partir do momento em que o filme enfrenta as imagens de arquivo e as articula de forma que elas indiquem aquilo que em sua legibilidade ainda está para ser visto, dito, apreendido ou assimilado.

Como pontuou Comolli (2008, p. 170), trata-se da “realidade da inscrição” da imagem, da realidade que a afeta no momento em que ela se faz registro e das formas com que o cinema, valendo-se de suas ferramentas simbólicas, narrativas e mecânicas, amplia as possibilidades de absorver esse real que se revela – e se esconde – diante da câmera. Para Comolli (2008, p. 170), “o cinema não existe apenas – isto já é muito – para tratar do mundo e da realidade que nos define. Ele deve também inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade”, isto é, não basta contar sobre o mundo, é preciso se implicar naquilo que as coisas contam em si, sobre o mundo.

Desse modo, filmes como *Videogramas*, *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker,

1977), *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (Harun Farocki, 1989), *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014), dentre tantos outros que flertam com a narrativa histórica por meio de imagens de arquivo, se fazem apreender no *entre* imagens, nos choques, nas relações que constroem com os vestígios e as pistas deixadas pelo passado sob a escolha deliberada de desvendar, escavar, analisar camadas históricas e cinematográficas capazes de compor narrativas enraizadas no enfrentamento das imagens de arquivo. Nesse contexto, elas surgem com a força de resgate daquilo que foi, mas que precisa, ainda, ser elaborado para ser percebido.

Obras como essas buscam nos rastros, nas memórias, nos gestos, nas sinergias das imagens de arquivo, o seu potencial de revelar as forças do mundo e de sugerir outras maneiras de ressignificá-lo e reinventá-lo. Artistas como Harun Farocki, Chris Marker, Rosângela Rennó, Susana Sousa Dias, Anita Leandro e outros (as), reconhecem no arquivo novos percursos por onde ainda se pode caminhar para se acessar, em algum nível, aquilo do mundo que ainda não foi desvendado. Como defende Comolli (2008, p. 173), “o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo”, e é nesse atrito produzido pelo olhar do presente que as imagens mostram aquilo que antes não era possível de ser revelado ou aquilo nós, naquele tempo, ainda não estávamos prontos para ver.

2.2 O rastro, a memória, a resistência

Desde sua tomada, as imagens de arquivo são revestidas de mistérios relacionados à sua gênese, a seu local de produção, à condição de sua captação, a quem se deve essa captação ou mesmo à forma como essas imagens conseguiram sobreviver à passagem do tempo. Para que informações como essas consigam ser obtidas, essas imagens precisam estar envolvidas em processos de pesquisa empenhados em interrogá-las e compreendê-las, partindo do ponto consciente de que nem sempre elas poderão responder àquilo que lhes é indagado. Trabalhar com imagens de arquivo, portanto, exige daquele ou daquela que as investiga um gesto de aceitação e acolhimento de sua natureza lacunar, cinza, turva, envolta em hiatos espaciais e simbólicos que, em sua incompletude, são ainda capazes de emitir sinais de sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2012b).

Esses sinais ficam impressos nos rastros, constituem uma cadeia de vestígios por onde o processo investigativo e criativo perpassa, neles buscando por diferentes maneiras de absorver e interpretar aquilo que dizem em sua especificidade. O rastro, por si só, possui uma natureza paradoxal, na medida em que indica a presença de uma falta – aquilo que está presente

apenas em parte, que diz respeito a algo que passou, que não está mais por ali – e a ausência de uma presença – que impõe a falta daquilo que um dia existiu por inteiro, fazendo-se presente em sua ausência. É nesse paradoxo que está, também, uma das características fundamentais do rastro: ele não é criado, mas deixado, esquecido (GAGNEBIN, 2006), e sobre isso, o filósofo Paul Ricoeur examina:

Littré²⁶ dá como primeiro sentido da palavra *trace* (rastro): “vestígio que um homem ou animal deixou no lugar em que passou”. Depois, registra o emprego mais geral: “toda marca deixada por uma coisa”. Por generalização, o vestígio tornou-se marca; ao mesmo tempo, a origem do rastro se estendeu de um homem ou de um animal a uma coisa qualquer; em compensação, desapareceu a ideia de que se passou por ali; subsiste apenas o registro de que o rastro é *deixado*. É esse o nó do paradoxo. Por um lado, o rastro é visível aqui e agora, como vestígio, como marca. Por outro lado, há rastro porque *antes* um homem, um animal passou por aí; uma coisa agiu. No próprio uso da língua, o vestígio, a marca *indicam* o passado da passagem, a anterioridade do arranhão, do entalhe, sem *mostrar*, sem fazer aparecer, *aquilo que* passou por ali. (1997, p. 200, grifo do autor)

As imagens de arquivo, como materiais que não só são revestidos de rastros, mas que são também o próprio rastro em si, confessam em sua mecanicidade que, primeiramente, algo de fato aconteceu, e aconteceu porque acontecer é condição primeira para que seja filmado (COMOLLI, 2008). No caso do trabalho do historiador, Paul Ricoeur (1997, p. 198) afirma que “qualquer rastro deixado pelo passado se torna um documento”, desde que o historiador “saiba interrogar seus vestígios e questioná-los”, sendo os documentos mais preciosos aqueles que não estavam destinados ao presente. Ricoeur vai então discutir os enlaces envolvendo os arquivos e os rastros sob o ponto de vista da escrita histórica, mas o que nos interessa aqui é observar de que modo essas perspectivas nos ajudam a interpretar um cinema erguido sobre os rastros dos sons e imagens.

Desse modo, podemos refletir que, se para a história os rastros mais preciosos são aqueles que não deveriam sequer existir, para o cinema essa percepção se alarga ainda mais, visto que, diferente da história, o cinema não possui em sua gênese qualquer compromisso de prestação de contas com o passado e nem expressa uma preocupação pungente de reparar uma dívida para com os mortos²⁷. Contudo, quando a linguagem cinema se põe a elaborar os acontecimentos históricos, políticos e sociais do mundo por meio de rastros audiovisuais, ele acaba partindo de um lugar análogo ao do historiador: cineastas, roteiristas, produtores (as), montadores (as), pesquisadores (as) ou fotógrafos (as), ao se porem a investigar os rastros das imagens de arquivo, formulam uma narrativa não visando aquilo que é, acima de tudo, real,

²⁶ Paul Ricoeur se refere à Émile Littré, filósofo francês autor de *Dictionnaire de la langue française* (1872).

²⁷ Em *Tempo e narrativa Tomo III*, Ricoeur (1997) fala sobre a dívida da história para com os mortos e o passado.

mas aquilo que é fundamentalmente ético, justo e coerente. E sendo esses os princípios basilares da elaboração do real, o cinema então produz uma nova visada sobre as imagens de arquivo que se constituem sobre o status de que, nessas narrativas, o real se dá como a realidade da inscrição, como o conjunto de elementos que interagem no instante da tomada a partir de determinadas diretrizes que podem ou não ser conhecidas.

Essa reflexão nos leva até o filme *O fundo do ar é vermelho*²⁸, obra dirigida e montada pelo cineasta Chris Marker que reúne um amplo e heterogêneo conjunto de imagens de arquivo captadas durante as décadas de 1960 e 1970 sob a insurreição de diversos movimentos sociais e políticos ocorridos em diferentes partes do mundo. As imagens escancaram sua essência dura e potente já nos primeiros minutos de projeção, tratando de acontecimentos como a Primavera de Praga, a Guerra no Vietnã, as guerrilhas e ditaduras na América Latina, movimentos estudantis e operários europeus, dentre outros, sob diversos contextos e condições de tomada.

Destacamos, então, uma das primeiras sequências do filme, apresentada no início da primeira parte de *O fundo do ar é vermelho*, na qual um grupo de soldados norte-americanos executa um bombardeio aéreo em território vietnamita, onde os quatro aviões envolvidos na operação carregam cerca de três toneladas de bombas cada um, sendo que dois destes também transportavam o Napalm²⁹ a ser lançado sobre os vietcongues³⁰. Essa informação nos é dada pelo piloto que, filmado em primeiro plano, detalha a estratégia de ataque diretamente para a câmera, que estando dentro do avião, também capta imagens do bombardeio e dos tiros disparados em direção ao solo.

Em *O fundo do ar é vermelho*, nem sempre sabemos a origem das imagens, quem as captou, que ordens recebeu para isso, para que fim ela foi realizada, dentre outras questões pertinentes à análise de arquivos. Entretanto, as imagens indicam trilhas de legibilidade por meio dos rastros deixados por aqueles ou aquilo que agiu temporalmente diante da câmera, de modo que, nesta sequência do bombardeio, podemos sem demora inferir que se trata de uma imagem feita arquivo, produzida sob o gesto proposital de gerar um registro. Percebemos isso ao analisarmos o local geográfico ocupado pela câmera, pois em meio à uma guerra, ela está no interior do avião que opera o ataque, ou seja, diferente daqueles corpos em solo, essa câmera está em segurança, é posicionada literalmente ao lado do grupo agressor que goza de vantagem

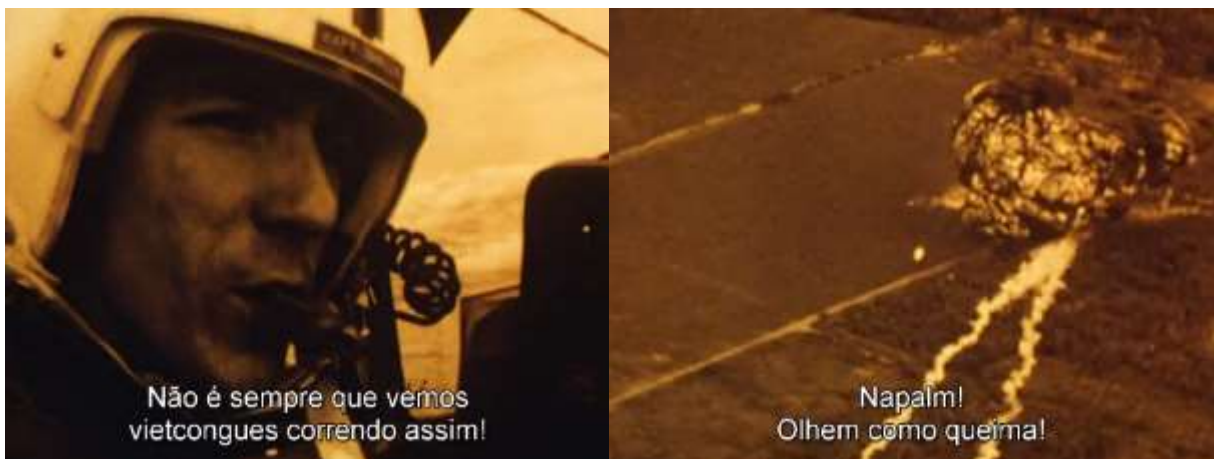
²⁸ O filme é realizado em 1977 e retomado nos anos de 1988, 1993 e 1998.

²⁹ O Napalm é uma ferramenta de guerra incendiária, um armamento desenvolvido durante a Segunda Guerra Mundial que consiste em um conjunto de líquidos inflamáveis à base gasolina.

³⁰ Nome pelo qual ficaram conhecidos os combatentes vietnamitas que lutaram na Guerra do Vietnã em oposição à coalizão Norte Americana.

ofensiva. Ademais, a performatividade do piloto diante da lente é evidente, ele explica a estratégia de ataque e relata aquilo que vê como que para se certificar de que produz um registro capaz de atestar o “sucesso” do assassinato em massa provocado por sua equipe naquele instante. Essa performatividade não se limita ao que ele relata, mas se insere também na maneira excitada com que chama o ataque de ‘fabuloso’ (FIGURA 3). Em suas palavras, em seu sorriso e seu olhar voltado para a câmera e para o horizonte, o piloto garante, com naturalidade e entusiasmo, que “vocês verão bombas e Napalm”, que “vai ser bem legal”, para no instante seguinte gritar excitante: “Napalm! Olhem como queima!”, “primeiro as bombas e vimos as pessoas correndo, fabuloso!”, “é disso que gostamos, por isso estamos aqui” (O FUNDO..., 1977).

Figura 3 – Piloto, em primeiro plano, comemora o bombardeio



Fonte: Print screen de *O fundo do ar é vermelho*.

No fim da sequência, ainda junto à fala do piloto, vemos imagens de vietnamitas feridos, queimados, amputados, de pele e olhar marcados pela agressão ‘fabulosa’ (FIGURA 4). Entretanto, diferente da câmera que acompanha o bombardeio das alturas, esta câmera que agora filma os corpos vietnamitas se coloca próxima, perto das pessoas feridas e mutiladas pela guerra. E aqui, Marker não questiona se aquelas pessoas são as mesmas atingidas no ataque exibido há poucos instantes, não parece saber qual o motivo de produção dessa imagem ou de que lado da luta armada aquelas pessoas estavam. O que fica escancarado e o que escorre pela imagem, é o horror impregnado, é o rastro inexorável do “isso aconteceu” pela marca deixada pelos que estiveram ali. Marker não se ocupa, na montagem, em gerar uma relação de oposição entre as imagens, mas sim em provocar um encadeamento dialético entre elas desnudando seu caráter desumanizante, ao ponto de na sequência seguinte nos instigar a olhar para os soldados que assistem a uma apresentação de novos equipamentos de guerra como se eles estivessem em

um salão do automóvel, para ver “os últimos modelos, a última técnica, para aprender, para comprar, para ver os procedimentos anti-subversão” (O FUNDO..., 1977).

Figura 4 – Primeira imagem exibida após a sequência do bombardeio



Fonte: *Print screen* de *O fundo do ar é vermelho*. Não há explicação evidente do contexto de produção da imagem, mas é possível vermos dois homens com olhares compenetrados e corpos marcados por cicatrizes. No áudio, o piloto explica que dali há poucos instantes outros helicópteros irão averiguar a área do ataque e que ele, o piloto, gostaria de participar.

O que esses rastros fazem pulsar e nos forçam a enfrentar, é a dureza de admitir que aquilo que se deu diante da câmera, aconteceu. O entusiasmo aconteceu, a morte aconteceu, a dor, os tiros, a pele queimada, a tecnologia à serviço do assassinato em massa, a morte como o fim “bem-sucedido” de uma operação militar. Em *O fundo do ar é vermelho*, esse passado chega até nós – dentre outras razões – porque as imagens sobreviveram, foram revisitadas, concatenadas com conhecimentos e imagens outras produzindo um choque de sentidos no encontro entre os vestígios do passado e o presente. Articulações como essas, promovidas também em outras obras fílmicas igualmente comprometidas com a realidade da inscrição das imagens de arquivo, conseguem operar nessa coalizão espaço-temporal porque lidam, em essência, com imagens dialéticas, que estabelecem uma relação entre o outrora e o agora por

ser nelas onde o ocorrido encontra o agora num lampejo³¹.

A imagem dialética, como conceito formulado pelo filósofo, ensaísta e crítico literário Walter Benjamin (2009), diz respeito a uma imagem que permite uma legibilidade do mundo por atribuir sentido às coisas, por provocar a escrita de uma história não-cronológica e contínua, como “um raio esférico que percorre todo o horizonte do passado” (BENJAMIN, 1972, p. 1233 *apud* CANTINHO, 2016, p. 31). Para Benjamin, o passado não é dado como fixo e finito, mas como um elemento que, inserido num *continuum*, está sujeito às transformações vindas do presente e é por ele resgatado, algo que acontece por meio da rememoração uma vez que a imagem guarda a memória do acontecimento.

Nesse sentido, a ideia de um constante retorno ou de um fluxo temporal aberto à descobertas, é fundamental para a compreensão do espaço simbólico, social e político ocupado pelas imagens dialéticas, pois como já discutimos, nem sempre as imagens revelam sua inteireza em sua tomada, precisando ser iluminadas pelo olhar de outra época para que dela seja feita uma leitura coerente³², para que suas potencialidades sejam reveladas instigando transformações num agora que, quando vê o outrora, o atualiza, o ressignifica e faz gerar novas constelações de imagens e formas de interpretações não-lineares do mundo³³.

“A imagem é forma pensante”³⁴. Ela é uma forma que pensa, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que faz nascer dentro de nós, quando as olhamos, são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias, das quais se alimenta antes de nascer, de reaparecer agora no meu aqui e agora e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas. Forma que carrega a memória de um passado que se atualiza e reatualiza novamente. As imagens são poços de memória, de sensações, lugares carregados de humanidade. (FLORES, 2015, p. 251-252).

Para a historiadora e pesquisadora em teoria da imagem Maria Bernardete Ramos Flores (2015, p. 247), o tempo “não significa necessariamente o passado, mas a memória”, o que permite identificarmos nele certa flexibilidade, como se fosse um senhor que costura

³¹ Walter Benjamin diferencia a relação entre o presente e o passado da relação entre o agora e o outrora. Em suas palavras, “[...] enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética” (BENJAMIN, 2009, p. 505).

³² À luz de Benjamin, Cantinho (2016, p. 32) afirma que “as imagens possuem uma potencialidade ou um ‘índice histórico’, que nos diz que elas não apenas pertenceram a uma época determinada, como também só se tornam legíveis numa determinada época”.

³³ No caso de *O fundo do ar é vermelho*, a retomada de Marker nos concede a oportunidade de olhar, do presente, a sequência do bombardeio aéreo norte-americano já tendo sido há muito findada a Guerra do Vietnã; nos põe a acompanhar parte da luta trabalhista de operários europeus quando, em 2021, sua profissão já se tornou obsoleta; nos põe a ouvir as palavras racistas e xenofóbicas de um homem branco vestindo uma suástica no braço em 1967 sendo que, mais de 50 anos depois, ainda é possível encontrarmos pessoas com o mesmo tipo de discurso; nos faz refletir sobre a nossa realidade atual quando vemos dezenas de pessoas gritarem, no século anterior, que “o fascismo não passará” quando, também na contemporaneidade, o mesmo grito volta a ser pronunciado pela resistência.

³⁴ SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: _____. (Org.). Como pensam as imagens. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012, p. 31.

ramificações e conexões conforme é provocado pelo mundo e pelas imagens. Em sua potência rememorativa, as imagens declaram que o passado, na realidade, não passou, e mais que isso, elas demonstram que ele naturalmente força sua presença no presente por rejeitar a todo instante o estatuto de que seu momento já foi, de que o conjunto idiossincrático que lhe define já foi superado do ponto de vista dos afetos, do conhecimento e do progresso (MESQUITA, 2018).

A memória é o espaço da elaboração da experiência – seja ela individual ou coletiva – e é quem faz o vivido transitar por temporalidades, pulsando pelo desejo de estabelecer uma comunicação com o presente. Segundo o sociólogo Michael Pollak (1992), a memória é uma construção social e se constitui a partir de três elementos: os acontecimentos – vivenciados diretamente pela pessoa que lembra ou pelo grupo ao qual ela se sente pertencer –, pessoas ou personagens – que, do mesmo modo como ocorre com os acontecimentos, podem ter sido conhecidos direta ou indiretamente pela pessoa que lembra – e os lugares físicos ou simbólicos (como uma praça ou um jantar, por exemplo).

Para o sociólogo, a memória se funda tanto na experiência do sujeito como na experiência da comunidade, que é quem media os processos de interação entre os sujeitos e lhes fazem “herdar” a memória do coletivo, transmitindo-lhes experiências e abrindo espaço para a construção do sentimento de identidade do indivíduo. Em outras palavras, a memória é “um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204) e reforça a sensação de pertença que fortalece a manutenção da coletividade³⁵. Essa manutenção, por sua vez, dialoga com a impressão que efetivamente o grupo deseja preservar de si, com a imagem que quer construir de si para o seus e para os outros na medida em que essas definições de pertença também implicam na constituição daquele que passa a ser o “outro”.

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. [...]. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados* em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (POLLAK, 1992, p. 204-205, grifo do autor)

Há uma negociação sobre quais memórias e identidades serão acolhidas e, portanto, validadas pelo consenso dos outros. Existem parâmetros a serem seguidos e efetivamente

³⁵ Diz Pollak (1992, p. 204): “Nessa construção da identidade - e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise - há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do copo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados.”

cumpridos para que uma impressão de si se perpetue, uma que foi produzida a partir da maneira com a qual quem a instituiu quer ser lembrado e referenciado. Assim, aqueles que “passam” por essa espécie de seleção prévia de quem ou o quê merece ser lembrado, ocupam uma posição de privilégio em relação aos que não passam, gerando uma cadeia hierárquica entre os “lembráveis” e os “esquecíveis” que faz soar o alerta de um certo tipo de autoritarismo à espreita. Afinal, quem decide “quem vai passar”? Quais são os parâmetros? Quem decide esses parâmetros? Quem ocupa o lugar hierárquico primeiro e, de antemão, controla quem irá tomar todas essas decisões? Questões complexas, mas cirurgicamente necessárias de serem postas diante de forças de poder que exercem sua hegemonia como forma de perpetuar sua dominância sobre povos subalternizados. Para Pollak (1992, p. 206) “[...] a memória especificamente política pode ser motivo de disputa entre várias organizações”, o que dá ainda mais destaque ao caráter seletor da memória, que escolhe as informações que vai armazenar não apenas por não conseguir guardar todo o vivido – como acreditava Maurice Halbwachs – mas porque a memória é um espaço de disputa de forças, onde as narrativas do passado são mediadas por filtros nem sempre conhecidos e nem sempre voluntários.

Os acontecimentos do mundo histórico que sobrevivem nos documentos, nas imagens, nos arquivos, nos sons, nos desenhos, nas histórias, nas lendas, na imaginação, nos testemunhos, nos objetos e em tudo aquilo que guarda em si rastros do que se passou, sobrevivem por uma razão direta ou indireta, por uma ação voluntária ou involuntária. E quando o debate se volta para o campo político, as forças de poder hegemônicas são conhecidas e possuem um nome: são os vencedores e, por extensão, vencedores que ainda não cessaram de vencer (BENJAMIN, 1987)³⁶. Essas forças de poder dizem de conglomerados econômicos, da classe burguesa oligárquica, de políticas de ordem imperialista, das práticas capitalistas de mercado e demais ações ou grupos dominantes que contam com a permanência do seu domínio para que possam seguir escrevendo histórias e memórias do seu ponto de vista, do ponto de vista “dos reis, dos papas, dos imperadores” (LÖWY, 2005, p. 65).

Benjamin diagnosticou esse comportamento opressor e falsificador dos dominantes quando escrevera suas teses *Sobre o conceito de história* em 1940, pouco antes de tentar escapar, sem sucesso, da Gestapo na França vichysta. Benjamin identificou a história escrita pelos

³⁶ Aqui parafraseamos o que diz Benjamin (1987, p. 224-225) em sua tese *Sobre o conceito de história* de número VI: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. Segundo Michael Löwy (2005), o inimigo que para Benjamin ainda não cessou de vencer é o fascismo, que ameaça os excluídos por exterminar sua vida e sua história fazendo com que ambas passem a servir a seus próprios interesses.

vencedores, que repleta de grandes nomes de heróis lhe parecia “uma sucessão de vitórias dos poderosos”, dado que “o poder de uma classe dominante não resulta simplesmente de sua força econômica e política [...] ou das transformações do sistema produtivo: pressupõe sempre um triunfo histórico no combate às classes subalternas” (LÖWY, 2005, p. 60). Ora, se são os vencedores que detém o poder de operar as engrenagens políticas e sociais do mundo, de modo que reforcem a identidade que desejam construir de si como conquistadores e agentes do progresso, de nada irá contribuir para a manutenção desse *status* uma história revisitada, documentos questionados, rastros indicadores, elaborações do real ou testemunhos de sobreviventes que buscam por um passado aberto e presente. Curiosamente, essas operações não apenas não contribuem, mas principalmente ameaçam a permanência da imagem – em sentido também literal – do modelo hegemônico por eles instituído. Por isso Benjamin (1987) sugere e defende uma história escovada à contrapelo, contada pelo ponto de vista dos vencidos, dos explorados, dos excluídos, dos subalternizados³⁷, que são quem possuem a força revolucionária de se apropriar da memória de seus antepassados libertando-se da tradição do conformismo, fazendo dessa força uma fonte de energia para a luta no presente uma vez que “não há luta pelo futuro sem memória do passado”³⁸ (LÖWY, 2005, p. 109).

A consciência e a memória dos vencidos ameaçam as forças de poder. Quando um presente crítico, inquieto e inabalavelmente convicto de sua potência revolucionária visa o passado em busca das histórias ainda não contadas “oficialmente”, a memória que surge é a daqueles que lutaram contra a opressão, o extermínio, a escravidão, a privação de direitos básicos e a violência sobre corpos e culturas marginalizadas. Essa é uma memória que busca por reparação e resiste para dizer aos vencedores que sua história “oficial” foi levantada sobre o silenciamento de diversos povos excluídos e, em muitos casos, violentamente exterminados.

A resistência está no resgate da memória, no sacudir da história, na escuta da fala dos silenciados, na urgência em questionar os documentos, na vontade de buscar e olhar para os rastros neles encontrando um tempo *continuum*, flutuante e mutável que no frigidar consciente das imagens desvela as cores, os sons e as feições de vidas que recusam ao apagamento naquilo que conseguem acessar sobre si, naquilo que impresso em imagens dialéticas conseguem fazer elaborar em outras temporalidades também resistentes. O que a latência das imagens dialéticas

³⁷ Löwy (2005, p. 39) comenta sobre a “dimensão universal das proposições de Benjamin”, que considera que sua obra diz da “importância de compreender – ‘do ponto de vista dos vencidos’ – não só a história das classes oprimidas, mas também a das mulheres – a metade da humanidade –, dos judeus, dos ciganos, dos índios das Américas, dos curdos, dos negros, das minorias sexuais, isto é, dos párias – no sentido que Hannah Arendt dava a este termo – de todas as épocas e de todos os continentes”.

³⁸ Comentário de Löwy a respeito da tese *Sobre o conceito de história* de número XII, de Benjamin.

nos sugere quando testemunhas de conflitos sociais, é que lembrar do passado não é suficiente, pois é preciso que ele insurja e incendeie o presente, e é ainda que como uma pequena faísca deixada sobre a tessitura do mundo que o cinema media a legibilidade dialética das imagens enquanto dispositivo narrativo de articulação dos acontecimentos do mundo real. Em outras palavras, o cinema do agora, que visa o outrora, se levanta junto aos escombros e cinzas das imagens para buscar enxergar os tempos, os lugares e as memórias envoltas em suas potências.

Nos interessa, portanto, o cinema que tangencia as imagens de arquivo – também dialéticas – com documentos de fontes amplas, que segue os rastros agora identificados por meio da objetiva do presente, que entrecruza uma constelação de imagens portadoras “de uma latência e de uma energética” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 95) atizando a memória crítica do presente. Com isso, a memória passa a ser solicitada por uma demanda vinda “de baixo”³⁹, que faz ecoar a voz daqueles que procuram alcançar tanto as narrativas de lutas e sobrevivência de seus antepassados como do seu passado e de o de sua coletividade, para que das lutas daqueles que vieram antes possam extrair e concentrar a força necessária para encarar os desafios de sua própria luta em seu tempo.

2.3 O arquivo, o dispositivo, os peões

Retomar uma imagem de arquivo, seja ela fotográfica ou audiovisual, implica em estabelecer um compromisso com a missão de investigá-la e de colocar à sua disposição tudo aquilo que o presente pôde reunir de informações e ferramentas capazes de fazer promover uma interpretação reveladora dessas imagens. A retomada, ainda que não ocorra apenas uma vez, ainda que ora muito próxima ou muito distante do momento da tomada, será sempre influenciada pelas sinergias em curso na contemporaneidade em que está inserida e pelas possibilidades de olhares que serão lançados sobre a ela. O mesmo processo também ocorre com a memória, com esse elemento que parece sempre encontrar uma maneira de se fazer presente, principalmente quando diz respeito às lembranças de pessoas envolvidas tanto em experiências individuais como coletivas que consideram marcantes para si.

Segundo Derrida (2001, p. 9), o arquivo se levanta diante de sua “impaciência absoluta por um desejo de memória” pois está sempre se relacionando com um tempo por vir, está sempre resistindo às possibilidades de esquecimento – que impulsiona o desejo de sua

³⁹ Referência à corrente historiográfica que propunha uma “história vista de baixo”, focada nas pessoas “esquecidas” pela história oficial. O historiador E. P. Thompson foi um dos expoentes da corrente disseminada no século XX.

preservação – por querer inaugurar uma experiência nova no futuro, desobstruindo caminhos de análise e percepção agora visíveis pelo presente que o revisita (FAGIOLI, 2014). Quando a memória encontra esses arquivos, quando essas duas forças de leitura do mundo e do tempo se atravessam, elas se auto-dialetizam, dialetizam umas às outras, provocam o nascer de uma outra forma de rememoração uma vez que todos os elementos dessa equação – a memória, o arquivo e o indivíduo – estão em constante modificação e ressignificação de si e do mundo a sua volta.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...]. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1995, p. 55)

A imagem de arquivo se mostra cada vez mais inseparável da memória, tendo em vista que ambas conseguem estabelecer diálogos com o passado e com as camadas do vivido, do real, das lacunas e do esquecimento que lhes são muito próprias, conseguindo abolir qualquer impressão de linearidade dura que queira impedi-las de, juntas, “refazer, reconstruir e repensar” lembranças, experiências e imagens com o olhar do presente. Didi-Huberman (2012b) considera que as imagens de arquivo são indecifráveis e sem sentido até que sejam trabalhadas em relação a outros elementos, outras imagens, textos, sons, depoimentos ou mesmo temporalidades que, como já alertava Benjamin, possuem a capacidade de atualizar o passado e transformar o futuro. Podemos dizer, portanto, que o processo de rememoração possui a mesma capacidade, a de ultrapassar barreiras espaço-temporais gerando agenciamentos mnêmicos nas relações que estabelece com os objetos, com as pessoas e com o mundo.

Desse modo, tanto imagens de arquivo como memória revelam seu caráter, de certo modo, maleável, que possibilita suas potências serem exploradas a partir de diferentes metodologias de trabalho que, se dispendo a ver aquilo que ainda está para ser visto, desafia seus próprios métodos de pesquisa e investigação. Mas o trabalho com imagens de arquivo não está apenas interessado em realizar o encontro do agora com o outrora, mas em fazê-lo de forma que o próprio processo de escavação dos tempos se reinvente e de fato proporcione novas direções de olhar. Como afirmou Didi-Huberman (2009, p. 39, tradução nossa), “nós deveríamos, diante de cada imagem, nos perguntar a questão de como ela olha (para nós), como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo”⁴⁰. Em outras palavras, precisamos refletir sobre as imagens e deixá-las realmente nos afetar pelo o que dizem, apontam, sugerem,

⁴⁰ No original: “We should, in front of each image, ask ourselves the question of how it gazes (at us), how it thinks (us) and how it touches (us) at the same time” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 39)

escondem, silenciam e inventam sobre o seu passado e sobre o nosso passado, sobre seu presente e sobre o nosso presente, sobre as formas e ferramentas com as quais devemos examiná-las.

Ao se debruçar sobre essas percepções, o cinema então se coloca a elaborar os arquivos em um processo incessante de questionamento dessas imagens que, em dados momentos, conseguem inclusive ultrapassar o seu lugar de material bruto a ser trabalhado e adentrar no próprio processo de produção fílmica. Nos referimos aos casos em que as imagens de arquivo permeiam a narrativa desde a pré até a pós-produção, engendrando determinados comportamentos de trabalho e orientando a investigação fílmica como um dispositivo propulsor de etapas de produção como a pesquisa por personagens, a realização de entrevistas, a execução do esquema de realização destas e a organização de todas essas instâncias na montagem.

Para o cineasta Renato Tapajós (2017, p. 49), o dispositivo é um termo que diz respeito ao “quadro de limitações que o documentarista se impõe para a filmagem”, ao conjunto de regras e diretrizes que ele estabelece para realizar as gravações da forma mais coerente possível com aquilo que o filme propõe. Segundo ele, o dispositivo pode ser “um espaço, uma época, um conjunto de ‘personagens’ ou uma técnica específica” (TAPAJÓS, 2017, p. 49), pois o que importa é que ele seja um guia para a equipe não perder de vista aquilo que busca e o que de fato fará com que encontrem esses personagens e não aqueles, essas histórias e não aquelas.

Em maior ou menor grau, essa escolha deve ser feita pelo fato de o filme documentário se constituir no curso dos acontecimentos do mundo histórico, estando assim sujeito a imprevisibilidades e circunstâncias únicas que detém o potencial de instituir alterações imperativas em uma construção narrativa dessa natureza. Por isso, quanto mais lúcidas forem as diretrizes de produção, mais facilmente os elementos basilares da estrutura fílmica serão encontrados; quanto mais preciso for o dispositivo, mais coerente será a relação estabelecida entre a obra e o mundo que pulsa à sua volta.

O cineasta Eduardo Coutinho sabia disso. De acordo com Lins (2007, p. 101), o dispositivo para Coutinho servia para indicar “as formas de abordagem de um determinado universo” e possibilitar o seu trabalho em um mundo em constante movimento. Em grande parte das obras em que assinou a direção, o cineasta escolheu dispositivos de filmagem que iam desde a obrigatoriedade de se fazer um filme ao longo de seis dias na cidade pernambucana de Ouricuri, ou a determinação de que apenas moradores de um prédio específico fossem entrevistados, até a exclusividade de ir conversar apenas⁴¹ com mulheres que respondessem a

⁴¹ Nos referimos à *Jogo de cena*, filme dirigido por Coutinho que, já no início, indica que irá apresentar depoimentos de mulheres anônimas para depois revelar a presença de atrizes conversando com o diretor. Julgamos

um chamado no jornal convidando-as a contar suas histórias em um teatro no Rio de Janeiro⁴². Coutinho era conhecido por escolher suas “prisões”, termo que utilizava para demarcar seus dispositivos de filmagem que costumavam ser principalmente geográficos, como uma cidade, uma favela, um condomínio (LINS, 2007). Ao comentar sobre suas prisões, o diretor chegou a afirmar que seu dispositivo “é como uma sonda de petróleo, ela fura ali, ela não fura em vários lugares”, (EDUARDO, 2013) e à luz de seu filme *Edifício Master* (2002), vai ainda mais longe: “Num lugar só, significa o seguinte, que eu tô num prédio [...] e eu tenho caras maravilhosos no prédio seguinte. Não tem! A regra é como uma pena de morte, mas que você impõe a si mesmo” (EDUARDO, 2013).

Vale pontuar que, ainda que mais comum, o dispositivo geográfico não foi o único utilizado por Coutinho durante sua carreira. Houveram também dispositivos temporais, como a gravação do último dia do ano de 1999 vivido por moradores do morro da Babilônia, bem como dispositivos históricos, como a utilização de imagens de arquivo das greves operárias de 1979 e 1980 como material-chave para o diretor e equipe, 20 anos depois dos eventos, encontrar os anônimos envolvidos no movimento (TAPAJÓS, 2017). *Peões*, assim como vários outros filmes de Coutinho, nasceu de uma pergunta⁴³: “Que fim levaram os peões do ABC?”, questão essa já maturada há um certo tempo pelo diretor que alimentava o sonho de encontrar os participantes dos movimentos sindicais do ABC, e que ganhou força após uma conversa com Luiz Inácio Lula da Silva na qual este afirmou que independente do resultado da eleição presidencial de 2002, sua campanha havia sido histórica, pois ele só chegara “até ali” por causa do movimento operário do ABC paulista (MATTOS, 2019).

Essa conversa, junto ao desejo de Coutinho de encontrar aqueles peões e à emergência de realizar um filme com uma eleição presidencial histórica em curso, foram os propulsores do projeto de *Peões*, que inicialmente deveria ser uma espécie de filme duplo no qual o cineasta João Moreira Salles acompanharia a candidatura de Lula e Coutinho a de José Serra – candidato cotado para o segundo turno. A intenção era que os filmes seguissem a estética do cinema direto norte-americano e se combinassem de alguma maneira, mas o desinteresse de

interessante citar *Jogo de cena* pois foi um filme que driblou seu próprio dispositivo (o de encontrar mulheres apenas pelo jornal) e que só durante sua projeção se revela. Esse “furo” no dispositivo será discutido mais a fundo, posteriormente, nesta dissertação.

⁴² Os três dispositivos referem-se, respectivamente, aos filmes *Seis dias de Ouricuri*, *Edifício Master* e *Jogo de cena*.

⁴³ Em entrevista, Cláudia Mesquita (2019) pontuou: “Por vezes ele [Coutinho] sintetizava o desejo de um filme ou projeto de um filme numa frase, numa pergunta. Eu lembro do *Boca de Lixo*, ele falava: ‘o lixo é bom ou é ruim?’ Ele falava que essa era a questão que norteou um pouco a aproximação dele àquelas pessoas.” A entrevista com Cláudia Mesquita feita para esta pesquisa foi realizada no dia 6 de junho de 2019, na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza – CE.

Coutinho em filmar figuras públicas inviabilizou o projeto, o que fez com que Salles seguisse sua ideia inicial de acompanhar Lula enquanto Coutinho partiria em direção à empreitada de buscar pelos anônimos e, filmicamente, responder sua pergunta (MATTOS, 2019)⁴⁴.

Desse modo, Coutinho acaba fazendo uso de uma espécie de “estratégia da oportunidade” ao se valer da energia que permeava os eleitores de Lula – principalmente seus companheiros metalúrgicos – entre os meses de setembro e outubro de 2002, frente a iminente vitória do primeiro presidente vindo da classe operária desde a redemocratização do país. Como bem pontuaram os pesquisadores Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 583, grifo dos autores), tratava-se do “momento da filmagem, traço fundamental do *dispositivo* em *Peões*”, um dispositivo que não estava essencialmente ligado ao presente dos personagens, “mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social que teve no passado uma experiência comum” (LINS, 2007, p. 175).

Essa experiência seria alcançada por meio do processo rememorativo disparado no encontro por vir entre cineasta e personagem, mas para isso, primeiramente esses personagens deveriam ser encontrados – os anônimos precisavam ter um rosto, um nome e uma história para que o diretor pudesse finalmente responder sua questão e efetivamente descobrir qual fora o destino dos metalúrgicos após a década de 1980. É já nesse momento que a imagem de arquivo se faz protagonista e toma para si a uma das posições que irá ocupar em *Peões*, a de dispositivo fílmico.

A “regra do jogo”⁴⁵ em *Peões* era clara: as pessoas que seriam filmadas e que conversariam com Coutinho em um encontro posterior seriam aquelas que fossem identificadas nas imagens de arquivo da época, nas fotografias e filmes realizados no período das greves. Essas pessoas deveriam ser anônimas, poderiam ser figuras importantes para sua comunidade, mas não se tornaram personalidades públicas ou políticas ao longo dos anos. Em outras palavras, o diretor não estava à procura de metalúrgicos da massa grevista, mas de “um cara num filme ou uma cara numa foto” (COUTINHO, 2013c, p. 299), indivíduos diretamente envolvidos nas greves cuja imagem sobreviveu nos arquivos da época.

Desse modo, contando com a ajuda de uma pesquisa iconográfica já produzida pelo pesquisador Antônio Venâncio⁴⁶ sobre as greves do ABC paulista, a equipe de pesquisa se valeu

⁴⁴ O trabalho de João Moreira Salles resultou no filme *Entreatos* (2004), que à luz do cinema direto norte-americano mostra os bastidores da candidatura de Lula para a presidência da República em 2002. O filme foi realizado no mesmo período que *Peões*, sendo os dois lançados juntos nacionalmente (MATTOS, 2019).

⁴⁵ “Regra do jogo” foi outro termo utilizado por Coutinho para definir seu dispositivo ou o conjunto de pressupostos aos quais a narrativa deveria obedecer (WERNECK, 2013).

⁴⁶ Antônio Venâncio é especialista em pesquisa de imagens para cinema. Já trabalhou em diversas produções audiovisuais e esteve presente na equipe de pesquisa de *Peões*. Em entrevista, Coutinho (2013c) afirmou que já

de um extenso caderno de fotografias xerocadas⁴⁷ e três filmes realizados durante as grandes greves, *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), para então pedir a ajuda dos membros do Sindicato dos Metalúrgicos na procura pelas pessoas fotografadas ou filmadas durante os movimentos de 1979 e 1980⁴⁸. Nesse momento o dispositivo histórico fica explícito, são as imagens de arquivo que levam o diretor e equipe até os personagens e é a sua sobrevivência, a existência primeira dessas imagens que possibilita que o filme aconteça e abra espaço para que pessoas comuns sejam ouvidas em seu presente sobre uma experiência por elas vivida duas décadas antes, uma experiência compartilhada “de um momento político importante da história do Brasil, quando a história pessoal de muitos deles se misturou à grande história” (LINS, 2007, p. 175).

Todo o processo de pesquisa é mediado pelos arquivos e pela memória, uma vez que há um esforço conjunto em visualizar as imagens e efetivamente lembrar dos nomes e rostos gravados nelas, em um processo que será seguido de uma outra grande investida de, justamente, localizar no presente as pessoas identificadas. Mas sendo um cineasta experiente com uma linguagem audiovisual própria já estabelecida, Coutinho não iria limitar seu dispositivo à etapa de pesquisa na pré-produção – ao invés disso, iria incorporá-lo ao projeto.

Peões nos apresenta a sequência que o sociólogo Alexandre Werneck (2013, p. 573) afirmaria ser “absolutamente determinante para o filme e para defini-lo como uma obra de Eduardo Coutinho”: a da revelação do dispositivo. Passados cerca de 15 minutos do início do filme, vemos vários homens reunidos, sentados um ao lado do outro, ouvindo Coutinho que, de pé à sua frente, pede sua ajuda na identificação das pessoas que aparecem nas imagens de arquivo:

Eu queria agradecer a todos vocês por terem vindo aqui. A gente tá fazendo um filme de longa-metragem, documentário, uma parte vai ser a campanha Lula e a outra parte vai ser as lembranças dos participantes da greve, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados e tal, entende? Preferencialmente. E quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época. Então além de agradecer eu queria dizer que a gente vai passar um vídeo que dura 34 minutos e que é um pouco um resumo, que aparece muita gente desconhecida, Vila Euclides e outros lugares em 79 e 80. Então vocês quando reconhecerem apontem, ou tentem localizar aqui, tá bom? (PEÕES, 2004)

havia uma pesquisa iconográfica sobre as greves do ABC antes mesmo do início da filmagem, e Cláudia Mesquita, que foi integrante da equipe de pesquisa de *Peões*, também comentou sobre a presença e contribuição de Venâncio na pesquisa do filme em entrevista cedida para esta pesquisa.

⁴⁷ Uma breve seleção de algumas páginas do caderno utilizado em *Peões* esteve disponível para consulta do público durante a exposição Ocupação Eduardo Coutinho, promovida pelo Itaú Cultural em São Paulo – SP em 2019. A exposição foi por nós visitada entre os dias 9 e 15 de novembro de 2019. No anexo A desta dissertação, mostramos alguns dos registros que fizemos do caderno disponível na exposição.

⁴⁸ A equipe de Coutinho recorreu ainda a uma chamada no jornal Tribuna Metalúrgica, divulgada no dia 27 de setembro de 2002, convidando os (as) metalúrgicos (as) atuantes nas grandes greves a comparecerem no dia de gravação com quaisquer materiais de arquivo que tivessem da época. O jornal também esteve disponível para consulta do público na Ocupação Eduardo Coutinho e é reproduzido no Anexo B desta dissertação.

O filme exibido por Coutinho consistia em uma espécie de compilado composto por *ABC da greve*, de Leon Hirszman, *Greve!* e *Trabalhadores: presente!* (1979), de João Batista de Andrade, *Linha de montagem* e *Greve de março* (1979), de Renato Tapajós, que juntos montavam esse resumo das greves ao qual o diretor se referia. Toda essa sequência de identificação, de exposição dispositivo, dura cerca de oito minutos, e é com ela que o diretor mostra para o público os termos sobre os quais o filme se constituiria convidando-o a também montar em sua mente esse mosaico de imagens e personagens. Segundo Werneck (2013, p. 573), a busca por personagens se delineou como uma “gincana tratada com seriedade” que introduziu no filme a “problemática de sua feitura” (FIGURA 5).

Figura 5 – Início da sequência de exposição do dispositivo



Fonte: Print screen de *Peões*.

A sequência apresenta diversas situações nas quais vemos tanto personagens posteriormente entrevistados por Coutinho como outros anônimos que tiveram o papel de informantes, assistindo aos filmes de arquivo, folheando o caderno de fotografias e passando de mão em mão outras fotos feitas no período entre 1979 e 1980⁴⁹. As pessoas apontam para a televisão, dizem os nomes de quem identificam, dizem o que aconteceu com aquela pessoa e até que sequer sabem onde encontrá-la. Ao analisarmos a sequência, podemos dizer que, mesmo sendo curta, ela se consolida em duas ocasiões específicas: quando o arquivo filmico é assistido por um grupo de informantes e quando o arquivo fotográfico é manuseado por personagens e informantes.

As primeiras cenas que compõem a sequência nos mostram esses grupos de pessoas reunidas em torno de uma TV, assistindo, falando, apontando, gesticulando e reagindo corpórea

⁴⁹ Chamamos de personagem aquelas pessoas que são nomeadas, que conversam com Coutinho e a ele dão seu testemunho. Os informantes são aqueles que identificam os personagens nos arquivos, mas não necessariamente se tornam personagens no decorrer do filme. Mesquita e Guimarães (2013), em seu texto *Peões: tempo de lembrar*, fazem uso desta nomenclatura.

e verbalmente ao impacto que os arquivos lhes causam. “Ó o Geraldo Siqueira”, diz um informante, já “o Feijoada, esse negão aí, morreu”, diz outro em grupo na cena seguinte. Em cena filmada no Sindicato, os informantes encontram “Miguel do cavaquinho” e o personagem Djalma afirma localizá-lo com facilidade. Já passando de mãos em mãos, as fotografias vão e voltam diante dos ex-metalúrgicos e revelam a identidade de Elza, denunciando inclusive a memória precária que precisa de reforço para vir à tona: “vê se você recorda quem é esse cara aqui, ó, pondo a mão nas costas do Lula” (PEÕES, 2004), diz um informante que entrega uma fotografia para o colega.

As próximas cenas da sequência vão se resumir ao encontro particular entre informantes e personagens, diretor e fotografias. Filmada em *plongée*, a personagem Luíza folheia o caderno de fotografias e supõe reconhecer o colega Formigão, que diz morar perto do Sindicato, enquanto que outro informante é direto com Coutinho: “agora aqui pra você lembrar do nome de todos esses cabra aqui, é complicado” (PEÕES, 2004). Em primeiro-plano, o personagem Januário reconhece o amigo Carrapicho no caderno de fotografias mas diz não saber informar seu paradeiro, “sumiu esse cara também”, diz, enquanto o último informante admite: “esse camarada aqui, não lembro o nome dele” (PEÕES, 2004) (FIGURA 6)⁵⁰.

Figura 6 – Cenas da sequência de exposição do dispositivo



⁵⁰ Em caderno exposto na Ocupação Eduardo Coutinho pudemos encontrar fotografias dos metalúrgicos identificados pelos informantes nesta sequência. No anexo C desta dissertação podem ser vistos nas imagens Geraldão, Severino, Ratinho, Contreiras e Carrapicho.

Fonte: *Print screen* de *Peões*.

Entendemos que o que essa sequência estabelece são as regras do jogo, as regras do dispositivo arquivístico sendo utilizadas como estratégia de pesquisa em rede e trabalho narrativo desse mesmo dispositivo em cena. Aqui, o trabalho com os arquivos não se restringe a encontrar os personagens, mas a fazer disparar um processo rememorativo que em si revela o sentimento de conjunto, de grupo, de categoria, pois há um empenho coletivo vindo não só do filme, mas também das pessoas que interagem com os arquivos e desejam contribuir para o avanço da pesquisa e, conseqüentemente, da narrativa. As cenas de sala cheia, com pessoas falando ao mesmo tempo e corporificando a experiência de olhar, ou a cenas mais quietas, com a presença da materialidade das imagens e dos gestos investidos sobre elas, fazem escancarar o inegável: aquele momento vivido, vinte anos antes, por uma coletividade constituída de mais de 100 mil pessoas, ainda pulsa naqueles que lembram, ainda faz com que inclinem seus corpos em direção às imagens de arquivo na televisão para apontar e dizer “esse aqui é o Severino” ou “esse cara tá sempre aqui no bar de baixo!” – o que contagia até o diretor que vai em direção à TV dizendo que “esse é importante” (FIGURA 7).

Figura 7 – Eduardo Coutinho e informante



Fonte: *Print screen* do filme *Peões*.

Para a escritora e psicóloga Ecléa Bosi (1995, p. 63, grifo da autora)⁵¹, “o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função *social* exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra”, uma função que poderíamos entender como mediada pelo arquivo-dispositivo de *Peões* que se coloca a serviço do encontro entre arquivo e personagem, arquivo e informante e entre informante e informante. Nesse momento de partilha, o que se revela é um passado inescapável de sua própria atualização, que se vê confrontado por um presente que, mesmo

⁵¹ Bosi tece comentários à luz do pensamento do sociólogo Maurice Halbwachs, autor que será discutido no próximo capítulo.

distante, se movimenta, literalmente, em sua direção. Em contrapartida, esse movimento não ocorre sem que haja perdas, sem deixar transparecer que aquela massa de trabalhadores viva nos arquivos está hoje (2002) enfraquecida e dispersa – haja vista a dificuldade da própria categoria em lembrar o nome de seus antigos companheiros – ao ponto de ser necessário estabelecer uma rede de contatos para que essas pessoas sejam minimamente localizadas e reunidas em um filme.

Por isso a metodologia da “rede” corresponde a uma escolha não apenas criativa, mas historicamente significativa: na revisão e no manuseio de vestígios não apenas se reconhece que os ex-grevistas do ABC vivem hoje um “tempo de lembrar” como se constata o esvaziamento do movimento operário organizado e da antiga categoria – que, no entanto, deixaram seus rastros. As transformações econômicas, tecnológicas, produtivas dispersaram vidas, antes reunidas em torno de condições de trabalho e de luta comuns. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 589)

Há uma nostalgia encarnada no fio que liga temporalidades, na potência mnêmica de cada informante e personagem que se vê atravessado pelo arquivo e incendiado pela lembrança de um dia ter ocupado um lugar no primeiro grande movimento de massas do país pós-golpe militar de 1964, uma participação que os peões veem como uma real “contribuição” para a sociedade democrática que viria a seguir (PEÕES, 2004). Mas, como lembra Bosi, há um momento na vida em que o homem deixa de ser um integrante ativo na comunidade, um momento de velhice social no qual o que lhe resta é sua função de lembrar, “a de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade” (BOSI, 1995, p. 63).

A emoção e envolvimento dos peões diante dos arquivos é compreensível, pois ela não remete ao saudosismo frágil de olhar para o que um dia foi, mas de ter a consciência de que aquilo que foi, o foi por conta deles, que construíram juntos as greves do ABC paulista de 1979 e 1980 que viriam a ser dois dos eventos mais importantes da segunda metade do século XX na história político-sindical do Brasil (SANTANA, 2018). Acompanhando os movimentos de massa da luta operária já em curso em outros países, junto às manifestações de setores sociais que buscavam se libertar da repressão no Brasil, os operários brasileiros se levantaram diante da recusa à opressão, às condições semi escravas de trabalho, à política de arrocho salarial, à carga-horária abusiva e a falta de reconhecimento do serviço realizado⁵². Reunidos em assembleias que passaram inclusive a acontecer no estádio de futebol de Vila Euclides devido à grande adesão dos trabalhadores ao movimento, os metalúrgicos soltaram sua voz suprimida para exigir seus direitos, e são as imagens das massas, das centenas de milhares de pessoas reunidas nos filmes de arquivo realizados junto ao movimento que fazem o público tatear a força concreta daquele momento e do que ele representou para os trabalhadores, para a

⁵² No último capítulo iremos detalhar essas questões.

sociedade, para governo e empresários da época.

Sendo assim, a equipe de *Peões* sabia que não podia perder de vista a dimensão do impacto das greves tanto na vida dos metalúrgicos como na configuração da sociedade política brasileira, o que fez com que Coutinho decidisse lhes dedicar maior atenção enquanto evento histórico e, conseqüentemente, utilizasse as imagens de arquivo também como agenciadoras da narrativa. Desse modo, junto à montadora Jordana Berg, o diretor optou por inserir em *Peões* uma seqüência de contextualização, na qual cartelas de texto são alternadas com imagens de arquivo de forma a demarcar os momentos considerados mais importantes do desenrolar do movimento grevista. A seqüência dura pouco mais de quatro minutos e vai desde o ano em que a indústria automobilística se firmou no Brasil, em 1959, até as vésperas do primeiro turno da eleição presidencial de 2002.

As três primeiras cartelas se referem aos anos de 1959, 1964 e 1979 respectivamente. A primeira vem lembrar a chegada da indústria automobilística no Brasil e sua instalação na região do ABC paulista; a segunda remete ao golpe militar daquele ano e demarca os 21 anos de sua duração – período no qual os sindicatos sofreram intervenção e o direito de greve foi praticamente anulado; já cartela de 1979 se volta para a primeira grande greve dos metalúrgicos, “o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964” (PEÕES, 2004). Uma quarta cartela surge e familiariza o público com a dimensão física daquele evento: “Luiz Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas”, nos diz o letreiro momentos antes das cenas da multidão grevista reunida em 1979. A imagem que ocupa todo o espaço do plano está “em tela cheia”, e nelas aparecem centenas de pessoas levantando suas mãos e esbravejando que “o ABC unido, jamais será vencido” enquanto Lula, no plano seguinte, é carregado pelas pessoas e tem seu nome ecoado nas vozes dos metalúrgicos (FIGURA 8).

Figura 8 – Primeira cena de arquivos da sequência de contexto



Fonte: Print screen de *Peões*.

A próxima cartela nos revela a interferência governamental na greve e o afastamento da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Já nas imagens de arquivo, extraídas de *ABC da greve*, de Leon Hirszman, vemos Lula discursar para centenas de pessoas convocando-as para o trabalho nas greves, provavelmente com vistas a fortalecer a união dos trabalhadores dentro do movimento. Lula lembra dos dez dias consecutivos de paralisação e reitera aquilo que, segundo ele, é o mais importante: “ninguém ir à porta da fábrica”, ao que a multidão responde com gritos e aplausos em apoio. A câmera que filma Lula capta seu rosto em primeiro plano, de perfil, mas algumas vezes o enquadramento pende para um ângulo mais próximo à um *plongée*, o que junto à expressão concentrada do ex-peão potencializa o seu papel-chave dentro da categoria (FIGURA 9).

Figura 9 – Lula discursando



Fonte: Print screen de *Peões*.

Lula vai sendo construído narrativamente como líder sindical em *Peões*. As próximas cartelas apontam para a trégua de 45 dias estabelecida entre patrões e operários, na qual os metalúrgicos voltariam a trabalhar em troca de novas negociações com a diretoria sindical representante. Entretanto, as reivindicações terminam não sendo completamente atendidas, e o que conseguimos acompanhar pelos arquivos é a imagem de Lula, novamente rodeado de apoiadores, chamando os trabalhadores de volta ao trabalho ao mesmo tempo em que lhes garante que, caso o seu pedido não seja cumprido, ele mesmo decretaria a greve mais uma vez.

Já em 1980, a criação de um fundo de greve proporcionou mais autonomia aos metalúrgicos, que unidos mais uma vez sob a liderança de Lula, decidem juntos interromper o trabalho e paralisar a indústria automobilística do Brasil por 41 dias, segundo destaca a cartela de texto. A imagem de arquivo que a acompanha, originalmente captada para o filme *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, retoma curiosamente a *mise-en-scène* de 1979, onde de pé em uma espécie de palanque, Lula discursa para os trabalhadores em uma fala potente.

Todos nós sabemos porque estamos em greve. Só não sabem o governo e só não querem saber os nossos empresários. Todos nós sabemos que, no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada, sem que houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim. (PEÕES, 2004).

O que chama atenção neste momento é que mesmo Lula ocupando o lugar de “mestre das massas”, sua presença não diminui a potência dramática dos rostos anônimos que aparecem ao seu redor, daqueles que aplaudem, gritam, apoiam e se sentem contemplados por

sua fala e pela sua real presença no posto que ocupa. Não haveria líder se não houvesse uma legião de pessoas dispostas a se unirem, e não haveria a concretização de um coletivo sólido se não pudessem contar com uma figura em quem se espelhassem e confiassem sua causa. Ao decorrer dos depoimentos de *Peões*, veremos que a imagem de Lula como articulador da união e do exemplo para os metalúrgicos fica cada vez mais nítida, ainda que não ocupe lugar central na narrativa, pois como Coutinho (2013c, p. 300) comentou às vésperas do lançamento do filme, “eu não estava fazendo um filme sobre a história das greves [...] minha atenção estava voltada para os trabalhadores”.

Seguindo com a sequência de contexto, o próximo letreiro chama atenção para a reação agressiva do Estado para com o movimento, o que resultou na repressão violenta dos trabalhadores e a prisão de Lula e de vários outros membros do sindicato. Aqui, é preciso lembrar que em 1980 o Brasil vivia tempos de ditadura militar, um período obscuro da história do país no qual as pessoas não tinham liberdade de se expressar abertamente e nem de se unir em uma causa que o Estado considerasse insignificante ou mesmo ameaçadora à manutenção de seu poder e interesses. Assim, a repressão ao movimento operário foi tamanha que, inclusive, está presente nas falas dos peões como tendo parecido a uma guerra, com vários personagens declarando que apanharam e bateram bastante (FIGURA 10).

Figura 10 – Cena da repressão policial na greve de 1980



Fonte: *Print screen de Peões.*

Peões não explicita de qual filme a imagem do conflito foi extraída, mas nela,

conseguimos ver várias pessoas correndo em diferentes direções ao som estridente do disparo de bombas. A câmera balança, não consegue focar em nenhum objeto ou rosto específico, mas permite a identificação de homens fardados com capacete e cassetete em mãos, em meio a grande quantidade de pessoas que correm, de certa forma, para o “fundo” da imagem. A cena, mesmo que curta, faz apreender a emergência da tomada, evidencia o tremor da imagem e do corpo daquele (a) que se faz cineasta militante no instante em que o mundo se põe a tremer à sua frente. Segundo a professora, pesquisadora e cineasta Anita Leandro (2010, p. 102), o tremor das imagens feitas por aqueles (as) que se colocam em perigo diante da história testemunha “sobre o engajamento de quem filma em relação ao seu tempo”, tendo essa pessoa superado seu próprio medo para “vencer o tremor e a arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história” (LEANDRO, 2010, p. 103).⁵³

Podemos notar que essas imagens produzidas por cineastas militantes não só registram como também absorvem a respiração do mundo, sugerem em sua duração, enquadramento e em seu próprio chacoalhar formas possíveis de apreensão daquilo que capta e da maneira com que capta. O ato de resistência se impõe no instante em que a câmera assume ser uma extensão dos olhos, ouvidos e corpo de quem a opera – ainda que não possa operá-la efetivamente – estando nessa corporeidade a impressão imagética da presença indesejada. A câmera corre ao mesmo tempo em que insiste em fazer cinema no momento em que o real explode junto às bombas, em uma violência que afugenta as pessoas a se moverem em “debandada” em direção ao fundo da imagem, de costas para a câmera, como se soubessem onde tudo é melhor⁵⁴, como se soubessem onde é mais seguro, como se tivessem encontrado, precisamente no interior da imagem, um abrigo.

Assim, após a cena da repressão policial, a sequência de contexto é concluída com o letreiro que anuncia a criação do Partido dos Trabalhadores em 1981 seguido de uma cartela que nos leva até 2002, ano da quarta candidatura de Lula à presidência da República no qual ele é apontado como favorito nas pesquisas eleitorais. A cena que se segue mostra Lula, mais de 20 anos após as greves, ainda rodeado de pessoas que o acompanham em uma espécie de passeata ocorrida cinco dias antes do primeiro turno. A câmera se esforça para encontra-lo,

⁵³ Leandro comenta à luz das imagens de arquivo feitas por cineastas politicamente engajados nas lutas sociais disparadas ao redor do mundo entre 1960 e 1970, imagens essas retomadas posteriormente por Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*. Trazemos sua fala por tratarmos, aqui, também de lutas coletivas em busca de direitos.

⁵⁴ Tomamos emprestada a fala do cineasta Harun Farocki em seu filme *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995), no qual comenta que, ao saírem da fábrica, “trabalhadores correm como se já tivessem perdido muito tempo, como se soubessem onde tudo é melhor”.

esbarra em outros corpos e bandeiras até conseguir se aproximar do candidato. Atrás da bandeira do estado de Minas Gerais e da bandeira do Brasil, Lula aparece então caminhando pelas ruas de São Bernardo do Campo ao lado da então esposa, Marisa Leticia, e companheiros apoiadores, sorrindo e acenando para a grande quantidade de pessoas que lhe acompanha.

O salto de 21 anos entre as duas últimas cartelas em *Peões* demonstra exatamente o elo que Coutinho buscou criar entre aqueles eventos que considerara importantes na construção histórica das greves, assim traçando um paralelo consistente entre a história e o cinema, entre o testemunho e a experiência, entre o coletivo e a vida privada. A partir dessa análise podemos entender que as imagens de arquivo utilizadas em *Peões* foram exploradas em sua potência imagético-simbólica, que extraídas de filmes como *Linha de montagem* e *ABC da greve* conseguiram oferecer, em sua retomada, um material singular de leitura e apreensão das greves de 1979 e 1980.

Linha de montagem foi realizado por Renato Tapajós, cineasta que esteve intensamente envolvido com a luta operária dos anos 1970 e que construiu uma longa carreira dentro de um cinema engajado e politicamente ativo. Já Leon Hirszman, mesmo tendo falecido antes de finalizar *ABC da greve*, foi também um cineasta de filmografia vasta e comprometida com as lutas sociais e políticas do país. O filme *Greve!*, de João Batista de Andrade, mesmo não compondo a sequência de contextualização, está presente em outros momentos de *Peões* como um filme de preocupação social que busca traçar os pontos de contato entre as lutas sindicais e as mudanças de ordem político-governamentais ocorridas no Brasil.

Assim, as imagens de arquivo a que Coutinho e sua equipe tinham acesso eram imagens que, cada uma à sua maneira, haviam sido realizadas no instante da luta, ofereciam leituras distintas sobre as greves e, de algum modo, conversavam entre si, diziam do movimento operário do ABC, mas também diziam algo sobre o próprio aparato e linguagem cinema da época (LINS, 2007)⁵⁵. Não surpreendentemente, essas imagens ganharam espaço em *Peões* não só na sequência de contexto, mas também foram inseridas ao longo de todo o filme se mostrando como uma escolha metodológica de filmagem defendida pelo diretor, que se viu levado a adaptar seu *modus operandi*⁵⁶ já estabelecido em filmes anteriores para dar conta de lidar com o tema épico que eram as grandes greves do ABC.

⁵⁵ Em seu livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, a pesquisadora Consuelo Lins (2007, p. 176) afirma que as imagens de arquivo em *Peões* fazem o filme dialogar “não apenas com a memória pessoal e coletiva de um grupo de trabalhadores. Ele interage também com uma certa memória do documentário brasileiro, voltada no final dos anos 70 para as lutas operárias do ABC, que expressavam um momento importante da luta de classes no Brasil.”

⁵⁶ Na introdução discutimos um pouco sobre o *modus operandi* de Coutinho que, em *Peões*, sofre algumas alterações, mas não deixa de se conectar intimamente com o universo narrativo do diretor.

Vistos juntos, o *ABC da greve*, o *Linha de montagem* e o *Greve!* tinham uma força particularmente impressionante. Ali estava dado o processo histórico. Nada a ver com material de televisão, que corta para lá e para cá e não resulta de fato em contexto. Pareceu-me absurdo excluir esse material simplesmente para manter um princípio de construção narrativa. Dos depoimentos eu não queria retirar informações diretas, apenas a relação afetiva com o passado. Além disso – embora eu odeie – era preciso um prólogo que criasse um mínimo de contextualização histórica. Mas eu jamais usaria material de arquivo para “cobrir” depoimentos, para preencher “lacunas” ou fazer comprovações visuais. (COUTINHO, 2013c, p. 300-301)

As imagens de arquivo que ocupam todo o plano ao longo da narrativa, diferente de funcionarem como dispositivo fílmico que passeia pelas mãos e olhares dos (as) informantes, se comportam também como catalisadores da narrativa, atribuindo vínculos e conferindo substância aos testemunhos dos personagens sem se preocupar em ilustrar o que dizem ou mesmo comprovar a experiência relatada. Elas estão a serviço do encontro que ocorre entre o outrora e o agora na medida em que surgem e dizem que as coisas *devem ter se passado* dessa maneira como na imagem. Novamente, o que os arquivos nos convidam a ver, aconteceu, tatuou individualidades e conquistou seu próprio espaço de escrever na história nacional as palavras e os rostos daqueles (as) que não costumavam ocupar um lugar de protagonista na sociedade, de quem era – e permaneceu – desconhecido, mesmo tendo lapidado o movimento responsável por moldar a liderança política de um futuro presidente sindicalista.

São esses rostos que sempre interessaram a Coutinho, rostos comuns, das pessoas que em sua fala, em seus gestos e em seu silêncio se constituem como sujeitos a partir de seu universo particular, um espaço desconhecido e assumidamente inalcançável pelo diretor. Em entrevista sobre *Peões*, Coutinho (2013c, p. 299) afirmou que “o que sempre me interessou não foi o ponto de vista do palanque, mas aquelas carinhas que estão lá aplaudindo. De onde elas vieram? O que houve com elas depois?”. Essa curiosidade genuína junto à assumida alteridade de seu trabalho, influenciam o olhar do diretor diante da fração do mundo histórico com que trabalha, pois entendendo que não lida com um igual, que não existem realidades iguais, Coutinho escava um caminho por onde as individualidades podem atravessar, se expressar e se esculpir, diante da câmera, como personagens de cinema. De acordo com Lins (2007, p. 172), em *Peões* o diretor não estava preocupado em falar da “classe operária”, mas em falar com pessoas, indivíduos anônimos que viveram juntos “em combate comum em favor de benefícios coletivos”, provocando, segundo Mesquita e Guimarães (2013, p. 581), encontros onde os ex-metalúrgicos pudessem “elaborar suas memórias de vida, suas narrativas sobre a condição operária, o movimento coletivo passado e, sobretudo, os percursos individuais posteriores, na conversa filmada em que o diretor não esconde sua presença e atuação”.

Há uma memória que se movimenta em *Peões*, que vai da esfera coletiva para a

individual e vice-versa, que é disparada pelas imagens de arquivo que Coutinho leva até os peões não só para que sejam identificados, mas para que identifiquem a si mesmos em arquivos nunca vistos antes por eles. Há uma memória que não reconhece limites racionais, que perpassa não só a lembrança do nascimento de uma filha, mas também a assembleia que ocorria no mesmo momento, como comenta o ex-peão Bitu; que remete tanto à tristeza pela demissão do trabalho quanto ao orgulho do filho que sabe que as peças produzidas pelo pai viajam pelos caminhões do país, como partilha João Chapéu; e à mágoa de não ter estado presente na criação dos filhos quando sua dedicação era quase que exclusiva ao sindicato, como nos fala Nice e Januário. Aqui, as imagens de arquivo ocupam o que consideramos uma terceira posição em *Peões*, a de serem desencadeadoras de memórias, como objetos que em sua materialidade e duração fazem pulsar um processo de rememoração da vida pessoal por meio da coletividade expressiva nas imagens de arquivo. Os personagens que veem seus arquivos em cena junto a Coutinho são afetados por eles, lançados diretamente nos anos de 1979 e 1980 com a consciência do presente e com a saudade do passado, se veem vinte anos mais jovens nos arquivos e se aproximam novamente de seus antigos sonhos e desejos sem se desvencilhar da realidade que hoje (2002) molda sua vida, uma realidade colocada em cheque frente à nostalgia de um tempo que, no mundo concreto, não existe mais.

Diante disso, conhecendo e explorando os usos que as imagens de arquivo têm em *Peões*, escolhemos analisá-las mais atentamente enquanto elementos disparadores de memória no encontro entre personagem, arquivo e diretor, pesquisando as potências rememorativas ativadas nesse processo. Passando pelas sequências individuais dos personagens que aparecem em cena junto aos seus próprios arquivos, buscamos entender como cada um deles se relaciona com seu material, que processos são desencadeados nesse encontro, que implicações sua materialidade impõe e de que modo se inserem na relação entre o coletivo e o particular.

2.4 Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George e Elza. Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel

Som de motor de carro, conversas indistinguíveis ao fundo. Ouvimos o som do freio enquanto a câmera se estabiliza e logo se movimenta para fora do veículo, captando a imagem de um homem caminhando e o som de uma voz baixa, quase que em sussurro, dizer “vai, vai, vai”. É nesse momento que Coutinho e sua equipe fazem mais uma parada em Várzea Alegre, cidade do interior do estado do Ceará, a procura de conversar com possíveis personagens. A pesquisa iniciada na cidade de São Bernardo do Campo havia revelado a existência de uma associação várzea-alegrense composta por cerca de 10 mil pessoas, das quais se estimava que

70% delas ainda eram ou haviam sido metalúrgicas atuantes no ABC paulista, um dado expressivo que chamou a atenção de Coutinho por simbolizar, de alguma maneira, a diáspora de brasileiros saindo do interior com destino à cidade urbana em busca de melhores condições de trabalho na indústria automobilística recém chegada no país na década de 1960 (COUTINHO, 2013c).

O personagem que a câmera de Jacques Cheuiche, diretor de fotografia de *Peões*, flagra de dentro do carro, é Zé Pretinho, que no plano seguinte está ao lado de Coutinho mostrando uma edição da Tribuna Metalúrgica⁵⁷ referente à novembro de 1979 guardada por ele. Coutinho segura a tribuna que é captada pela câmera de Cheuiche enquanto Zé Pretinho afirma com veemência que não luta de graça e que durante toda sua vida esteve ao lado do trabalhador. No plano seguinte, o personagem continua sua fala se assumindo militante de esquerda e já demonstrando sua confiança em um possível governo petista, pois segundo ele, “o que vale é a equipe, não é o Lula em si” (PEÕES, 2004) (FIGURA 11). A conversa se segue com o personagem fazendo referência ao governo de Lula e inserindo o personagem Bezerra (ao fundo na primeira imagem da fig. 11) em sua fala, mas dali em diante o arquivo não retorna nem para a conversa e nem para o plano – a tribuna estará ausente até o fim da sequência.

Figura 11 – Coutinho e Zé Pretinho



Fonte: Print screen de *Peões*.

Em *Peões*, Zé Pretinho é o primeiro personagem a trazer um material de arquivo

⁵⁷ A Tribuna Metalúrgica foi um jornal criado em 1971 com o objetivo de ser um veículo de comunicação direto entre o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e os trabalhadores operários (SINDICATO, 2008).

para a cena, é o quinto a ser entrevistado por Coutinho e aparece antes das sequências de contexto e de revelação das regras do jogo, ou seja, Zé Pretinho se faz personagem junto ao arquivo no momento em que este ainda não estava dado como dispositivo, disparador de memórias ou mesmo agenciador de narrativa. A sequência surge quando os arquivos ainda não estavam organizados narrativamente como um dos elementos protagonistas do encontro entre diretor e personagem, o que nos faz compreender sua rápida passagem e também observar o arquivo como objeto de memória que demarca um tempo e uma presença na realidade metalúrgica de 1979, dadas a preservação e a vida pungente do arquivo em cena.

Zé Pretinho se vale do arquivo para afirmar suas ideologias, divide o enquadramento com o adesivo “agora é Lula” colado no carro ao seu lado, define seu posicionamento político diante do amigo metalúrgico e usa um broche com o símbolo do Partido dos Trabalhadores. Esses elementos reforçam a ideia de que a tribuna está menos à serviço da narrativa de *Peões* do que está para o personagem em si, que vê no arquivo que guarda o lado que escolheu e que, no presente, continua escolhendo, haja vista a intensidade com que as eleições próximas influenciam sua fala e reforçam os efeitos da “estratégia da oportunidade”. Certa vez Coutinho (2013c) afirmou que se *Peões* tivesse sido realizado em uma situação diferente (das eleições presidenciais de 2002), bem menos pessoas se interessariam em assisti-lo, o que diante da fala de Zé Pretinho nos permite considerar que o mesmo aconteceria com a recepção dos personagens caso fossem convidados a falar sobre a vida operária em outro momento, e ao refletirmos sobre o envolvimento do presente no passado e, por que não, do presente no próprio presente, somos levados até Avestil, ex-metalúrgico e personagem que confere ao filme uma de suas falas mais significativas (citada abaixo).

Avestil é filmado sentado ao lado de Coutinho que folheia o caderno de fotografias das greves. Ele diz que “Esse cara parece comigo”, ao que Coutinho responde “Era bonito, em?” e ele completa “Até hoje, né? Uma figura” (PEÕES, 2004). Coutinho pergunta se o ex-peão tem orgulho de seu passado, se conta sua história para seus filhos, e ele responde (FIGURA 12):

Sempre que eu conto a história das greves, até gosto de falar sobre isso aí, eu espero que se orgulhe e... diz assim, ó: poxa, meu pai foi metalúrgico, né? E isso não tá muito longe. Futuramente isso aí vai ficar muito mais longe, essa história. Então, quanto mais longe a história tiver, melhor é pra você contar. Se aconteceu comigo ontem, se eu contar o cara vai falar: é mentira. Mas se aconteceu há 20 anos atrás, eu acho que se eu contar a pessoa falar assim: é, é uma história, né? (PEÕES, 2004)

Figura 12 - Avestil



Fonte: *Print screen de Peões.*

Avestil é o primeiro personagem a aparecer em cena interagindo com sua própria imagem de arquivo. Passadas a sequência de contexto e de exposição do dispositivo, a imagem de arquivo começa a se configurar como disparador de memória diretamente ligado à pessoa “detentora” da imagem, a quem a imagem pertence simbolicamente. Diferente da relação que os informantes estabelecem com os arquivos, aqui começamos a ver os próprios personagens identificando a si mesmos (ou, como veremos, tendo dificuldade em se identificar) e fazendo desencadear a rememoração vinda dos arquivos, da materialidade do passado no presente. O fato de Coutinho levar essas imagens aos seus respectivos donos reflete, em *Peões*, um gesto já realizado pelo diretor em obras anteriores, especialmente em *Cabra marcado para morrer*, primeiro filme em que Coutinho se inseriu em uma narrativa histórica que transitava entre a memória individual e coletiva de personagens imersos em um contexto de luta política do trabalhador (MESQUITA, 2016).

Em *Cabra*, após os 20 anos de embargo do projeto, Coutinho voltou para o Engenho Galiléia a procura dos antigos participantes do filme iniciado em 1964, levando consigo fotografias do set de filmagem e realizando também uma exibição do material bruto para os ex-participantes do projeto. Esse gesto está relacionado tanto à uma escolha metodológica de utilizar imagens de arquivo como disparadores de memória – imagens que, quando devolvidas, provocam rememorações, reconexões, mas também fissuras (MESQUITA, 2016) – quanto à uma escolha ética do diretor de, de modo literal, devolver a imagem “do outro”, um gesto que, para Lins (2007), atravessa toda a obra de Coutinho.

O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem. O pecado original do documentário é roubar a imagem alheia e, para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final, ou o produto em andamento. (COUTINHO, 2013a, p. 27)

Coutinho devolve a imagem das pessoas em *Cabra* e também em outros de seus

filmes, como *Boca de lixo*, *Santo forte*, *Babilônia 2000* (2001) e *O fim e o princípio*⁵⁸, mas a questão que se coloca aqui é que, diferente destes casos, em *Peões* Coutinho não devolve imagens realizadas por ele ou sua equipe, mas sim imagens feitas por outros realizadores. Os pontos memoriais e éticos envolvidos no manuseio e investigação das imagens de arquivo são então mobilizados à uma camada a mais de significação, pois fazem saltar a alteridade dos encontros de Coutinho com os personagens e do dispositivo com a história, em um processo de reconhecimento de si e do outro que não só é assumido como apropriado estética, ética e narrativamente pelo diretor⁵⁹.

Coutinho conversa com outros personagens até encontrar Antônio, ex-peão de fábrica atuante nas grandes greves que aparece filmado ao lado de seu filho George, à época (2002) metalúrgico eletricitista da *Volkswagen*. Antônio segura uma folha inteira de jornal e Coutinho lê “as três folgas de Antônio”, título da reportagem feita com o então metalúrgico no final do ano de 1975 que tratava das 1.056 horas extras feitas por ele durante um ano – período no qual teve apenas três dias de folga. A câmera filma o jornal e logo depois se fixa no rosto de Antônio, que olha diretamente para o fora de quadro na direção de Coutinho, que lê a reportagem e pergunta “o que quer dizer isso?”, “o senhor trabalhava sábado e domingo?”, “teve três dias? Domingo, domingo e outro. Três?” (PEÕES, 2004), e para todas as perguntas, Antônio responde com firmeza e, porque não dizer, com naturalidade, “sim, sim, sim” (PEÕES, 2004) (FIGURA 13).

⁵⁸ Em *Boca de lixo* e *Santo forte* as imagens são devolvidas com diferentes intenções, mas em ambos os filmes vemos o gesto de devolução acontecer em cena. Já em *Babilônia 2000* e *O fim e o princípio* o retorno da imagem acontece devido ao retorno do diretor para os locais de gravação dos filmes em um momento posterior à filmagem. Nos anexos D e E é possível conferir algumas fotografias feitas por nós na Ocupação Eduardo Coutinho que mostram a visita do cineasta ao morro da Babilônia e Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, e à cidade de Araçás, em Pernambuco.

⁵⁹ Nos capítulos seguintes iremos abordar a questão da alteridade no cinema de Coutinho e em *Peões*.

Figura 13 – Antônio e George



Fonte: *Print screen de Peões.*

No plano seguinte, que agora capta Antônio e George juntos em plano médio, o diretor prossegue a leitura da reportagem onde Antônio dizia que dentro de 37 meses sua casa e seu carro estariam pagos, assim como teria condições de adquirir outros bens como uma televisão em cores, móveis, etc. Ao ser perguntado se conseguiu conquistar tudo, Antônio responde mais uma vez que sim. Reenquadrada a imagem, agora vemos George, o filho que seguiu o mesmo rumo do pai como “já estava previsto”, diz Antônio. No jornal, Coutinho lê: “estou fazendo força, mas já estou preparado para ver meu filho peão de fábrica”. “Isso! É desmérito? É desmérito? Não, não é! Pelo contrário, é orgulho!” dispara Antônio em seguida.

Nesta sequência percebemos como o arquivo se expandiu enquanto ato de cena desde Zé Pretinho e Avestil. Aqui, materializado em uma página de jornal, o arquivo não é apenas mostrado, mas sinaliza a ponte entre passado e presente ao ser o fio condutor inicial da conversa, um fio construído sobre a experiência metalúrgica imbricada desta vez não na imagem, mas nas letras impressas do jornal. Nas mãos de Antônio, as 1.056 horas extras não

dizem de uma carga emocional ligada à exploração do trabalho, mas ao meio concreto pelo qual conseguiu, dentro das suas possibilidades, alcançar seus “anseios”. Se lembrarmos ainda que a migração interior-cidade ocorreu em grande medida devido a necessidades financeiras e de sobrevivência da população mais pobre, Antônio poderia ser tomado como alguém que encontrou no ABC paulista uma forma possível de construir sua vida – o que, em contrapartida, não o impede de falar da dor pela desvalorização de um serviço que não lhe oferecia sequer a segurança necessária para realizar o trabalho (PEÕES, 2004).

O que chama atenção, também, é o testemunho de George, que trabalhando como metalúrgico em um cenário fabril mais automatizado e tecnológico dos anos 2000, ainda presta serviço para uma área de solda manual insalubre, onde o profissional soldador fica a cerca de vinte metros de distância de um robô, mas em condições de trabalho similares aquelas antigas, incluindo-se aí equipamentos de proteção e ferramentas (PEÕES, 2004). George faz a relação entre as condições precárias de trabalho e as motivações das greves, demonstrando que a memória dos peões transcende até mesmo a experiência, pois afeta aqueles não estavam diretamente envolvidos com o movimento, haja vista que George deveria ser ainda criança nos anos de 1979 e 1980. Coutinho, por sua vez, não investiga qual o envolvimento preciso de Antônio nas greves, mas o que o ex-peão faz é tornar esse saber secundário quando o que oferece em troca se dá no campo dos sentidos, do orgulho hereditário, do corpo marcado, do jornal guardado e das horas de trabalho que se traduziram em desejos alcançados.

Nesse ínterim, é a personagem Elza quem leva até Coutinho, cenas depois, o último material de arquivo que aparece no filme e não faz parte dos filmes-arquivos levados pelo diretor. Diferente do jornal de Antônio, Elza explica como chegou até a revista *Visão*, de abril de 1980, na qual uma foto dela compõe uma notícia da revista. Elza conta que, chegando na fábrica onde trabalhava, o segurança a reconheceu como a “menina da revista”, e então ela pediu para que ele buscasse e levasse a revista até ela: “Você vai lá, pega essa revista, consegue essa revista pra mim, porque eu vou guardar, pra quando eu ter meus filhos, eu mostrar pra eles que a mãe deles ia a luta”, diz a ex-metalúrgica (FIGURA 14).

Figura 14 - Elza



Fonte: Print screen de *Peões*.

Elza não teve filhos e, por isso, mostra a revista para os sobrinhos pedindo para eles “não fugirem da luta” (PEÕES, 2004). É interessante notar como não propriamente a revista, mas a fotografia de Elza presente nessa revista se torna, para ela, sinônimo de ir à luta, sendo o testemunho visual de que ela realmente esteve ali, ao lado dos trabalhadores. Como vemos, a ideia de lado antes levantada por Zé Pretinho retorna, mas diferente dele, o lado de Elza não diz respeito apenas ao seu posicionamento político no presente, mas ao legado que ela busca deixar para seus sobrinhos, à uma memória que em 1980 ela escolheu guardar e que em 2002 tem a chance de “usar”, pois é do presente que ela fala sobre o passado com os sobrinhos: “eu *mostro* pros meus sobrinhos e *peço* pra eles não fugirem à luta” (PEÕES, 2004).

A dialética da imagem, do testemunho e das lembranças de Elza se dão especialmente em uma instância temporal, no vislumbre do futuro dado num agora que reconhece seu lugar de passado e busca resistir à passagem do tempo para se fazer presente nos “agoras” que estão por vir⁶⁰. Em outras palavras, guardar a fotografia da revista, para Elza, é uma forma de resistir ao mal de arquivo, é lutar contra a sua inescapável pulsão de morte que provoca o esquecimento, mas também o renova por meio de novas consignações (DERRIDA, 2001). Para Derrida (2001), essas consignações dizem respeito a uma reunião de signos, uma interação de significados que analisados junto à imagem de Elza e ao contexto de sua fala, nos colocam a questionar esse arquivo e fazê-lo conversar com outros elementos.

É nesse processo de interrogação que descobrimos que Elza não foi fotografada em um dia comum, mas em um dia 1º de maio, Dia do Trabalhador, durante uma assembleia dos

⁶⁰ Em uma leitura sobre a obra *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida, o professor e psiquiatra Joel Birman (2008, p. 110, grifo do autor) comenta: “[...] a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços, condição necessária para sua própria *renovação* (Derrida, 1995, pp. 23-31). Tudo isso se desdobra numa leitura outra sobre o *tempo*, que seria operante no processo de arquivamento. Esse tempo se realizaria assim sempre no *presente*, numa temporalidade que se ordena em três direções concomitantes, quais sejam, o presente *passado*, o presente *atual* e o presente *futuro*. A temporalidade presente no arquivo, nessa tripla direção, configuraria a dimensão da *finitude*, que lhe marcaria necessariamente.”

trabalhadores metalúrgicos do ABC, e é aí que a imagem se transforma, se move da esfera privada para a esfera coletiva e potencializa não apenas a intensão de Elza de, de algum modo, continuar existindo na memória dos sobrinhos, como também sua intenção de existir em sua própria memória como metalúrgica “lutadora”. Elza não fala sobre a fotografia, ou mesmo sobre as greves, com o peso da nostalgia que vemos em outros personagens, mas delinea os modos de recepção de um arquivo construído no coletivo e revisitado no privado, os modos de arquivamento de uma memória histórica que ganha condição de arquivo a partir de um sentimento privado de continuidade.

Não é sem intenção que logo após sua sequência algumas imagens de arquivo do filme *Linha montagem* preenchem todo o plano. Nelas, Lula é filmado de perfil em cima de um palco rodeado por apoiadores perguntando quem concorda com a proposta dos patrões (FIGURA 15). A câmera faz um movimento panorâmico para a direita e mostra dezenas de pessoas fazendo um sinal negativo com os braços e mãos, logo voltando a enquadrar Lula quando ele pergunta quem quer a greve na segunda-feira à meia noite. Repetindo o movimento anterior, a câmera se fixa nos trabalhadores de mãos levantadas enquanto Lula pede que eles permaneçam nessa posição para “todo mundo ver o que os trabalhadores de São Bernardo e Diadema querem” (PEÕES, 2004) (FIGURA 15). A multidão grita em apoio, a câmera faz um movimento de *zoom in* e tenta alcançar as mãos que estão mais ao fundo da imagem.

Figura 15 – Lula e trabalhadores em arquivo de *Linha de montagem*



Fonte: *Print screen* de *Peões*.

São tantas as mãos levantadas que temos dificuldade em diferenciar uma da outra. O *zoom in* não consegue dar conta de captar as pessoas individualmente e, por isso, acaba potencializando a mistura da massa grevista, confundindo corpos e vozes que se complementam e se associam no instante da votação. Nas imagens, tudo parece lotado: o palco, a plateia, a arquibancada, sem falar nos diversos microfones e outros equipamentos de filmagem e fotografia que registram a performance que o líder metalúrgico deseja manter: aquela em que

os metalúrgicos mostram o que querem. Esta cena, surgida após o testemunho de Elza, dá uma amostra do que seriam as assembleias, muito embora não saibamos se aquela que vemos é a mesma assembleia de 1º de maio a qual Elza se referia. Contudo, como esta é a última imagem de arquivo a aparecer em tela cheia em *Peões*, ela chega no momento em que já compreendemos que uma relação causal entre testemunho e imagem não se daria arbitrariamente no filme. A imagem de *Linha* não entrecorta as sequências dos peões para figurar o que eles dizem, ela aparece como agenciadora da narrativa para revelar o que está para ser visto ou, nesse caso, mostrado: o desejo dos trabalhadores. Os braços levantados fisicamente se fazem sentir simbolicamente, e essa é uma das vias pelas quais o arquivo se encarna, ainda que metaforicamente, na essência dos peões.

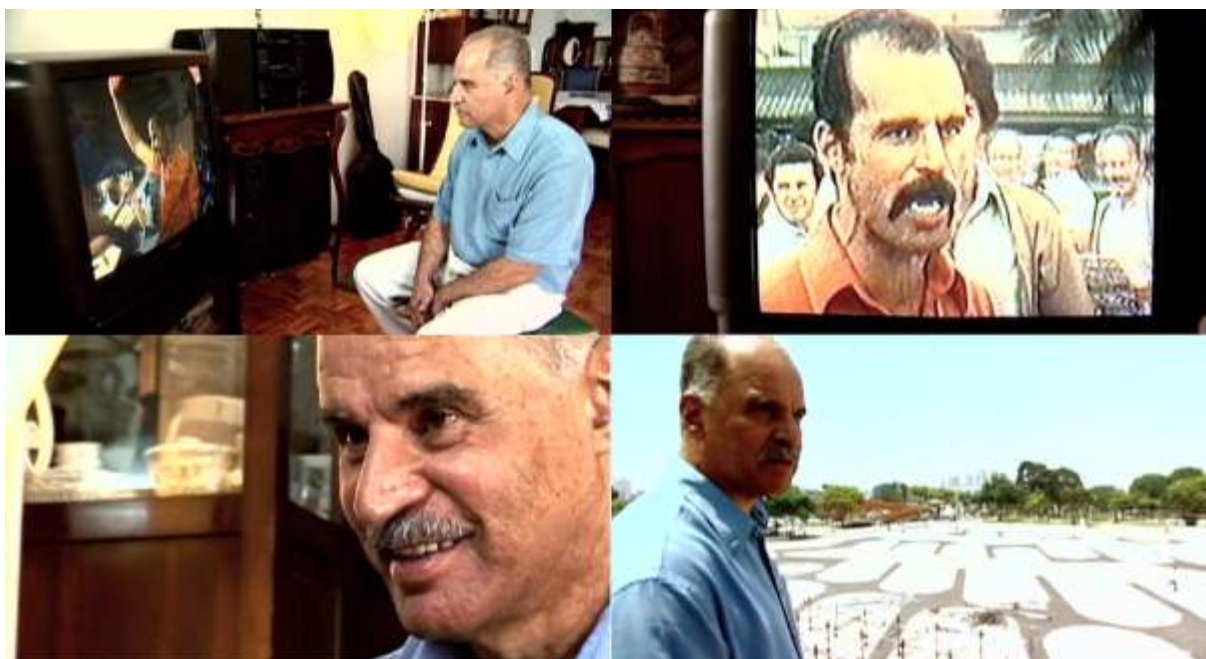
Sendo assim, temos em Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George e Elza os personagens que, em cena, no presente da filmagem, dividem seu espaço dramático com um folheto, uma fotografia ou um jornal que chegara até eles de diferentes e nem sempre conhecidas maneiras. A rede de contato que se configura – e aqui retomamos a ideia de rede como estratégia do dispositivo – acaba encontrando seu próprio percurso e se tornando independente daquilo que se poderia esperar dela inicialmente. Lembranças ligadas à luta, ao trabalho, à família e à memória deixada surgem de um encontro tensionado pelo arquivo e provocado pela presença de Coutinho e pelo aparato fílmico, o que permite aos personagens elaborarem seu testemunho e re-configurarem sua *mise-en-scène* a partir da fricção dos elementos em cena, isto é, se estabelece um cenário onde a fabulação de si, a memória encarnada, o esquecimento, o concreto e o inventado dialetizam entre si a todo instante, formulando em um material que continuará a ser friccionado quando trabalhado na montagem.

As sequências de Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George e Elza demonstram a potência da retomada do arquivo e as possibilidades de interpretação que trazem sobre sua preservação e recepção a cada processo de ressignificação. Essa retomada ocorre em *Peões* tanto com o retorno dos arquivos físicos tocados pelos personagens como pelas imagens que serão por eles contempladas nos filmes *Linha de montagem*, *Greve!* e *ABC da greve*. Em *Peões* vemos quatro personagens assistindo no presente (2002) suas próprias imagens nos filmes de arquivo realizados durante as greves e trazidos por Coutinho, algo que, como veremos, faz com que tomem seu lugar na narrativa como sujeitos singulares que tiveram participações intensas nas greves do ABC. Vinte anos mais velhos, todos são filmados em cenário e contexto domésticos, algumas vezes com a presença da família e outras vezes apenas com a lembrança desta. Lançamos, então, um atento olhar em direção aos personagens Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel.

Djalma foi metalúrgico e, nas palavras de Lula, foi um irmão para a diretoria do Sindicato (PEÕES, 2004). Sentado em um pequeno banco, o ex-peão de bigode e cabelos brancos assiste concentrado às imagens de arquivo exibidas em uma televisão e vê a si mesmo, cerca de duas décadas mais jovem, cantando a canção *Rosa*⁶¹ para centenas de metalúrgicos em um evento que parece ser uma das muitas assembleias promovidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista. A câmera de Cheuiche enquadra a televisão, continuamos a ouvir a canção que, sendo cantada na cena da assembleia, agora permeia a imagem de uma máquina de impressão de jornais que, por sua vez, serão distribuídos por Djalma e outros homens em um local que sugere ser o portão de entrada da fábrica da Mercedes-Benz (FIGURA 16). No arquivo, Djalma convoca os colegas:

Vamo aí, moçada, vamo preparar pra segunda-feira, em? Se vier com dois holerites de pagamento descontando 20% dá uma paradinha de meia hora pra ensaiar pra segunda-feira. Vamo lá, em? Tem que mostrar que tá preparado, dá moleza pra Mercedes não que tá é afim de explorar. E eu sei melhor do que vocês que eu trabalhei aí tem 15 anos, em. Vamo lá, moçada, vamo lá! Não tem medo de ir preso não, cadeia foi feita pra homem, tamo lutando por uma coisa justa, pô. (PEÕES, 2004)

Figura 16 - Djalma



Fonte: *Print screen de Peões.*

Pela forma como é apresentado por Lula e pela maneira como se posiciona diante dos companheiros metalúrgicos, Djalma se mostra um integrante ativo do movimento grevista. A voz e olhar vigilante do Djalma jovem se harmonizam com o rosto concentrado do homem

⁶¹ A canção, de letra composta por Otávio de Souza, foi gravada pelo maestro brasileiro Pixinguinha.

experiente que assiste aos arquivos e sorri ao se ouvir dizer “eu sei melhor do que vocês” (PEÕES, 2004), como quem diz com o olhar que conhece bem aquele vigor da juventude politicamente engajada na conquista de melhores salários, condições de trabalho e reconhecimento. Djalma não só conhece como lembra, lembra e faz imaginar ao levar Coutinho e sua equipe até a praça onde costumavam acontecer as assembleias. Mas a assembleia que ele se recorda não foi um encontro regular, e sim aquela na qual ele precisou assumir a organização do evento devido à recente intervenção militar no Sindicato dos Metalúrgicos, que culminou no afastamento de Lula do movimento e o receio de que isto os fizessem perder a direção do movimento.

Djalma pouco se envolve com memórias pessoais quando conversa com Coutinho. Tanto “seu arquivo” como seu testemunho não chegam a transitar pela esfera da experiência individual, sendo ele centrado como um personagem que faz a costura histórica de *Peões* seguir seu fluxo. Djalma é econômico em suas reações sem deixar de ser um personagem acessível, se comportando, na verdade, como alguém com uma experiência ainda mais interna nas greves e que nos leva a conhecer o ponto de vista físico que a diretoria do Sindicato tinha ao dirigir a palavra para multidão operária (quarta imagem da fig. 16). A sequência de Djalma é tão importante nesse momento de *Peões*, que é ela quem “chama” a imagem de arquivo que surge a seguir: uma curta sequência extraída de *ABC da greve* na qual Lula aguarda o momento de falar com os metalúrgicos logo quando retoma a direção do movimento. No arquivo, Lula está no mesmo local onde poucos segundos antes vimos Djalma e Coutinho, e nessas imagens, o líder se movimenta lentamente com uma feição notadamente concentrada (FIGURA 17). A sequência dura cerca de um minuto e meio e, sem dúvidas, é um dos arquivos-chave do filme.

Figura 17 – Lula em arquivo de *ABC da greve*



Fonte: Print screen de *Peões*.

Isso porque este é o único momento no qual Lula aparece nas imagens de arquivo em silêncio, nos bastidores de uma fala pública, aguardando o momento ideal para falar. Enquanto fuma seu cigarro, olha para o horizonte, passeia a mão pelo cabelo e ouve um companheiro falar ao seu ouvido, o líder que estava sob ameaça pela intervenção no sindicato agora está inquieto diante dos companheiros. Por ser essa sequência dada exatamente no retorno de Lula, sua vulnerabilidade fica expressa no plano e, para Coutinho (2013c), era por isso que ela tinha que estar no filme. A imagem extraída de *ABC da greve* vinha inicialmente acompanhada de uma narração de Ferreira Gullar contando a história de Lula, mas Coutinho (2013c, p. 301) optou por retirá-la do arquivo original para que o tempo da cena pudesse “aparecer dramaticamente”, tempo esse que longe de ser morto é, para o diretor, “mais vivo do que todos os outros”, uma vez que demonstra a hesitação do líder diante dos desafios de sua posição.

A lógica utilizada aqui, ainda que se valha de uma associação direta entre Djalma e os arquivos como Coutinho (2013c) mesmo notou, se põe em *Peões* respaldada pela ideologia que perpassa todo o filme: o arquivo não surge para comprovar Djalma, mas para adicionar uma singularidade ao que ele diz, a singularidade da imagem e, porque não dizer, do silêncio. Mesmo que o arquivo seja acompanhado de ruídos indistinguíveis, é ele quem cria a ambiência para o silêncio de Lula se sobressair e se contrastar com o barulho provocado pelos operários que esperam lhe ouvir falar. Assim sendo, Djalma historiciza sua memória enquanto o arquivo humaniza a história, isto é, o primeiro conta de um acontecimento demarcando a posição de seus participantes (“a massa toda aqui e a gente aqui em cima... o Lula ficou na casa da sogra dele”) e o segundo significa essa posição por dar a ver parte dos sentidos daqueles que constroem o evento.

Inclusive, um dos que contribuíram para essa construção foi João Chapéu, ex-peão que aparece após o arquivo de *ABC da greve*. João Chapéu é filmado sentado próximo da televisão de sua casa, do lado direito do plano, enquanto que do lado esquerdo Coutinho opera o controle remoto da TV e congela a imagem ao ver o ex-metalúrgico nas imagens de arquivo. Aqui vale ressaltar que, antes de encontrar João Chapéu nas imagens, Coutinho identifica nelas uma outra pessoa, Jeovaldo, o que indica a já familiaridade do diretor com os filmes de arquivo passadas as sequências de contexto e de exposição do dispositivo. João Chapéu é reenquadrado em primeiro plano e então se reconhece, aponta para a televisão e sorri enquanto sua imagem, captada tantos anos antes, ocupa todo o plano de *Peões*. Nela ele grita palavras de ordem junto com seus colegas, segura e distribui uma espécie de jornal como que em um esforço para chamar a atenção das outras pessoas ali presentes. Essa imagem surge seguida de uma fala de Lula no

arquivo, que incita a união dos trabalhadores como modo de resistência à exploração vinda do capital multinacional (FIGURA 18).

Figura 18 – João Chapéu



Fonte: *Print screen de Peões.*

Terminado o momento de identificação, João Chapéu surge agora em plano americano indo sentar-se na ponta do sofá de casa ao som da voz de Coutinho que, de fora do quadro, tenta descobrir as razões que fazem a esposa do ex-peão não querer ser filmada e nem “se envolver”, como diz⁶². A câmera de Cheuiche segue apontada para João Chapéu. Coutinho tenta deixar a esposa confortável caso queira falar ou aparecer em algum momento, e já em primeiro plano o personagem escuta a primeira pergunta de Coutinho: “E quando o senhor conheceu sua mulher? ”, uma pergunta que remete diretamente ao que o cineasta Renato Tapajós (2017, p. 60) chamou de “território preferencial” de Coutinho, o da “imersão na vida de seus personagens”.

Como veremos nos próximos capítulos, a conversa que irá se delinear entre Coutinho e João Chapéu será uma das mais complexas e sensíveis apresentadas em *Peões*. Seu testemunho é recheado de afeto, ativismo e comprometimento com a causa política e com a vida familiar. O ex-metalúrgico da Mercedes-Benz fala sobre o namoro com a esposa, a emoção do noivado, a tristeza pela demissão da fábrica, o orgulho do filho em ver as peças fabricadas pelo pai sendo transportadas pelos caminhões ao redor do país, a identificação com a história de Lula e a paixão pelo sindicalismo. É possível entendermos, em uma visão geral sobre a sequência, que nela as imagens de arquivo funcionam quase que como um palco para João Chapéu articular suas falas e suas lembranças pessoais e coletivas vinculadas às greves, pois o ardor que vemos no João Chapéu dos arquivos ainda solta faíscas no personagem que fala de

⁶² *Peões* não revela a identidade da esposa de João Chapéu, por isso não utilizamos seu nome. Mas nos créditos finais do filme, quando os nomes de todos os personagens são exibidos em ordem de participação, vemos o nome de Luíza de Souza da Silva aparecer após o nome de João de Oliveira da Silva, o João Chapéu, o que nos leva a crer ser este seu nome.

maneira apaixonada sobre sindicalismo no presente.

Mas Coutinho, por sua vez, não estabelece uma relação direta com as greves depois de apresentar os arquivos ao personagem. Sua primeira pergunta diz respeito ao tempo em que João Chapéu e sua esposa se conheceram, ainda no Nordeste, sendo essa a primeira vez que vemos o diretor iniciar a conversa a partir de uma questão diretamente pessoal e, aparentemente, desvinculada das greves. Se levarmos em conta que a sequência se inicia com a apresentação do arquivo, iremos compreender que o que o diretor faz é deixar esse arquivo se imbricar organicamente na configuração da *mise-en-scène*, seguindo os rastros de um João Chapéu sindicalista que ainda no presente se orgulha em dizer que é comunista, mesmo que sua companheira se oponha ao seu posicionamento e, inicialmente, diga não querer fazer parte da conversa.

Em *Peões*, a presença da família na casa, na cena, no testemunho ou mesmo na sua própria ausência, irão implicar na narrativa comportamentos tanto dos personagens como das imagens que fazem reforçar a potência rememorativa de quem lembra. Vemos que essas imagens assistidas por diretor e personagens em suas casas pouco dão detalhes ou informam sobre as greves, mas é justamente isso que o diretor não busca. O que lhe interessa é a imagem indício, a contingência e a sua inevitável declaração de que, nela, há vida, uma vida que não cessa de querer retornar e fazer arder o presente.

É isso que a imagem de arquivo faz com Henok, personagem cuja sequência se inicia com a câmera voltada para TV, que exibe um trecho do filme *Greve!*, de João Batista de Andrade, no qual Maria da Penha Fernandes Batista, esposa de Henok, fala sobre a rotina da família. “É ela”, diz o ex-metalúrgico com olhar sereno em primeiro plano. Nesse instante, de forma similar como ocorreu com João Chapéu, a imagem de arquivo de Maria da Penha “sai” da televisão e ocupa tela cheia em *Peões*, nos permitindo perceber com mais detalhes sua expressão e fala segura afirmando apoiar o envolvimento do esposo na greve por acreditar que “o homem tem que lutar pros filhos se verem num país melhor” (PEÕES, 2004). Enquanto ouvimos sua voz, a imagem de Henok vinte anos mais jovem toma posição em tela cheia (FIGURA 19).

Figura 19 – Maria da Penha e Henok em arquivo de *Greve!*



Fonte: *Print screen de Peões.*

Perguntado por Coutinho, Henok admite ser esta a primeira vez que vê o filme, e quando questionado mais uma vez sobre as lembranças que teve ao ver as imagens, ele não demora a dizer que foram boas lembranças por que vira sua esposa. Henok fica visivelmente emocionado, sua voz embarga, e então revela que em poucos dias irão completar dois anos desde a morte de Maria da Penha. O que destacamos nessa sequência iniciada com o arquivo é o fato de este ultrapassar, mais uma vez, as “funções” que vinha ocupando ao longo do filme. Com Henok, o arquivo não apenas faz iniciar a conversa e incita memórias, mas traz à tona a saudade específica de uma pessoa amada e de uma vida particular que não existe mais. Ainda que Maria da Penha fale do apoio à causa do marido e ainda que o próprio Henok se veja mais jovem no estádio de Vila Euclides repleto de pessoas, o que o transporta para 1979, para 2000 e para o instante agora, é a presença da esposa nas imagens. O ex-metalúrgico que se auto-declarara bravo durante as greves, está agora desarmado, emocionado, tomado pela presença da falta – e aqui, não se trata de nostalgia, mas simplesmente de saudade.

Henok segue conversando com Coutinho até que começa a falar sobre as greves, sobre a demissão da fábrica, sobre a “amansada” que sofreu ao ir envelhecendo – pois, segundo ele, era um homem que brigava à toa – e sobre planos, ou melhor, sobre não fazer sentido criarmos planos, uma vez que dos tantos planos que criamos, só conseguimos, às vezes, realizar apenas um, diz ele. No caso de Henok, o plano era finalizar todas as pendências na cidade e ir morar com a esposa em um sítio no interior: “mas aí veio a recolha da esposa, então aí perdeu... eles falam ‘ah, porque você não compra um sítio?’ O quê que eu vou fazer num sítio sozinho?” completa ele de maneira honesta e um tanto quanto cômica.

Os planos se misturam com os desejos, com os sonhos e até com os “ideais”, que é como o personagem Miguel⁶³ chamou o seu sonho de ter um salão de forró, motivo pelo qual

⁶³ Há um outro personagem em *Peões* chamado Miguel. O Miguel do qual falamos agora se chama Miguel Pereira, sua sequência surge já no fim do filme e apenas o seu primeiro nome é exibido em tela. O segundo personagem,

se afastou da vida metalúrgica e das greves. Miguel é o penúltimo personagem a aparecer em *Peões* e o último a assistir às imagens de arquivo na TV em sua casa junto ao diretor. No início da sequência, Miguel está de frente para a televisão, mas de costas para a câmera que capta o aparelho logo à sua frente. Vemos o braço de Coutinho operando o controle remoto enquanto ouvimos alguém dizer que viu alguma coisa, mas Miguel nega ter visto. Nesse estágio da construção narrativa já desconfiamos que o que eles procuram nas imagens seja o Miguel jovem, perdido em meio aos rostos de outros companheiros grevistas. Coutinho pede para ser avisado “na hora”, para que então possa congelar a imagem no momento certo. A câmera filma Miguel em primeiro plano, mas logo foca na mulher que se aproxima atrás dele dizendo que já o encontrou nas imagens (FIGURA 20). Miguel questiona onde foi visto e Coutinho aciona o controle remoto, rebobinando o vídeo. A câmera volta para o rosto do ex-peão, retorna em direção à TV até que alguém diz “olha ele, lá!”, o identificando finalmente. Coutinho brinca, aponta para a TV e diz “esse aqui? Com esse bigodão? E não reconhece?” (PEÕES, 2004). Em primeiro plano, Miguel sorri e a imagem da televisão toma tela cheia em *Peões* enquanto Miguel afirma ter se reconhecido no arquivo (FIGURA 20).

Figura 20 – Miguel e família



chamado Miguel Gonçalves, aparece no início de *Peões*, mas seu nome não surge como identificação na tela. Sendo assim, optamos por chamar de Miguel o personagem que agora apresentamos e de Miguel Gonçalves o personagem que aparece no início do filme, cuja sequência será analisada no último capítulo desta dissertação.

Fonte: *Print screen* de *Peões*.

Nessa sequência apresentada já ao final do filme, vemos um Coutinho à vontade em cena, interagindo com o personagem e sua família de maneira descontraída e cômica. Essa interação é notável inclusive no modo com que a sequência é decupada, com os enquadramentos se alternando de forma dinâmica entre o rosto de Miguel e a televisão, em um jogo de identificação que conta com a família e é acolhido narrativamente pela montagem. A imagem de arquivo na televisão retoma, já no fim do filme, a energia que esse material possui como ato de filmagem, elemento desencadeador de memória e provocador de experiências, uma vez que nesse momento ele já demonstra nunca falar apenas das greves – e nunca ser utilizado apenas com essa intenção – ao passo em que propõe outras formas de acessá-las por meio de um processo de ebulição de sentidos, que tem na relação pessoal e coletiva um referencial envolto em ações únicas desdobradas em cada personagem.

Enquanto a esposa de João Chapéu não deseja se envolver, a família de Miguel se diverte ao identificá-lo nas imagens das greves – identificando-o, inclusive, antes de ele mesmo fazê-lo. Enquanto Djalma é filmado sozinho e não faz comentários sobre suas relações pessoais, Henok fala imediatamente da esposa quando encarado com as imagens das greves. Elza escolheu guardar a revista na esperança de mostrá-la aos seus filhos no futuro enquanto, no passado, Antônio previu que seu filho George seguiria seus passos como peão de fábrica. Zé Pretinho deixa transparecer o fervor de seu engajamento político com as eleições de 2002 enquanto Avestil, vendo sua foto da época grevista, pensa em como o tempo o ajuda a melhor contar uma história.

Peões é revestido de testemunhos potentes, personagens heterogêneos e experiências particulares. Escolhe não nos apresentar metalúrgicos em sentido generalizado, como categoria unitária, mas nos investe em sua própria busca por individualidades em um gesto fundamentalmente coutiniano, que vê na constituição de cada sujeito o modo de se aproximar de uma história construída por “aquelas carinhas que estão lá aplaudindo” (COUTINHO, 2013c, p. 299) e que não fazem parte da história oficial, pelo menos não enquanto homens e mulheres comuns protagonistas de suas jornadas.

Diante disso, notamos que a presença dos arquivos como elaboração da estratégia do dispositivo, como desencadeador de memórias e como agenciador da narrativa, faz reluzir a sua posição de pilar da construção da experiência histórica em *Peões*. No filme os arquivos estão imbricados nos testemunhos, na *mise-en-scène*, nos enquadramentos, nos tons de vozes,

nos silêncios, nos comportamentos, nas interações, na imaginação e na memória dos personagens de modo tão potente, que se torna difícil vislumbrarmos um filme com semelhante proposta que consiga se aproximar, da forma como fez Coutinho, da subjetividade e inteireza dos metalúrgicos anônimos.

À luz de *Cabra marcado para morrer*, o diretor chegou a falar sobre o ponto de contato que une *Peões* a *Cabra* e destacou uma diferença fundamental entre eles: “*Peões* poderia ter sido feito por qualquer pessoa; o *Cabra* não” (COUTINHO, 2013c, p. 300). Coutinho diz isso ao pontuar que não esteve diretamente envolvido com as greves do ABC como esteve com a causa rural em *Cabra* durante a intervenção militar em Vitória de Santo Antão – PE. Segundo ele, se Leon Hirszman, Renato Tapajós ou João Batista de Andrade (diretores dos três filmes de arquivo) tivessem retornado ao ABC, haveria um traço afetivo no seu encontro com os personagens que ele, Coutinho, não possuía, justamente por não ter participado do movimento (COUTINHO, 2013c).

Tomando essa fala, entendemos ser coerente o argumento de que os diretores mais envolvidos com as greves do ABC teriam um relacionamento mais íntimo com a realização de um projeto que retornasse ao local e às memórias daquilo que também viveram. Entretanto, nos parece injusto concordar com o pensamento de que qualquer pessoa poderia ter feito *Peões*, uma vez que o filme nos apresenta camadas de significados, escolhas criativas, articulações dramáticas, choques de memórias e atravessamentos de experiências que o fazem ser exatamente o que é, que o fazem trabalhar com a história da maneira como trabalha e oferecer sua escuta aos anônimos das massas como faz. Relutamos em concordar que *Peões* seria o mesmo – ou minimamente similar a ele – se diante dele não houvesse um cineasta disposto a reunir trabalhadores separados por cerca de 20 anos em um projeto que contava com apenas três semanas de pesquisa prévia; se não houvesse um diretor disposto a se envolver na pré-produção do filme ainda que isso não fizesse parte do seu modo de trabalho; se não houvesse uma equipe empenhada em escutar os anônimos diante de um tema épico; se não se lançasse um olhar para metalúrgicos agora dispersos pelo país e “amansados” em suas casas e se não houvesse uma vontade efetiva de fazer materiais de arquivo surgirem como elementos dramáticos de criação de uma experiência que, sabidamente, aconteceria apenas uma vez. Nesse encontro, o arquivo não é ingenuamente limitado à função de “representação da verdade” do acontecimento, mas provocado a questionar sua existência, a existência de quem nele resistiu, às diversas formas de interpretação do vivido em um exercício quase que empírico-mimético capaz de evocar caminhos de elaboração de si que nunca se dão como fechados.

Será, portanto, no encadeamento dessas e de outras camadas que Coutinho irá, mais

uma vez, buscar na fala e no corpo das pessoas os personagens que simulam, contam, riem, lembram e inventam a si diante dele e da câmera no instante em que o lar se transforma em um set de filmagem. Em sua recusa a ideais de verdade no documentário, o diretor tem na elaboração do encontro uma abertura às intervenções dos tempos que, como discutiremos agora, se imbricam tanto nos arquivos como no desejo de falar de si e testemunhar sua história. Nesse caso, quando se trata de ouvir e, em determinada instância, também testemunhar o vivido por meio da partilha das lembranças de quem viveu, vemos Coutinho adentrar no momento presente e provocar “no outro” o seu devir personagem em cinema, demonstrando que, diferente do que afirmara, *Peões* não poderia ser feito por qualquer pessoa.

3 AS MEMÓRIAS

Um dos aspectos mais fortes que ligam *Cabra a Peões* é a maneira com que ambos decidem se aproximar dos acontecimentos, das pessoas e dos arquivos para com eles tentar compreender o mundo e, em alguma medida, modificá-lo. Não porque ele seja insuficiente, mas porque a admissão do cinema enquanto cinema no momento da captação do real, imprime comportamentos na relação diretor-personagem que só acontecem pelo desencadeamento de um encontro que será gerador de novas relações, interpretações e imaginações. *Cabra e Peões* produzem e instigam o cinema de modos distintos, observam e escutam o mundo de épocas distintas e ainda assim continuam sendo o resultado da busca de um diretor que decide se colocar, mais de uma vez, ao lado de trabalhadores para ouvir sobre suas vidas pessoais.

O cinema de Coutinho chacoalha o mundo, opera nele mudanças porque nem sempre a matéria fílmica está posta, precisando ser estimulada por estratégias e métodos de filmagem para que o real surja e transforme as pessoas em personagens e a história em cinema. Desse modo, iniciamos este capítulo investigando mais atentamente como *Cabra e Peões* investem em narrativas que lhes são muito próprias, como fogem de padrões de leituras historiográficas para que possa construir uma nova visada sobre o mundo e sobre as pessoas que o constroem. *Cabra*, em especial, demonstra como o cinema pode não só captar os acontecimentos como também fazê-los surgirem em cena, alterando o seu curso pela intervenção fílmica em seu processo e fazendo novos rumos surgirem ao longo do percurso.

Em meio à tantas formas de se inscrever no mundo, é de se imaginar que o cinema sofra influências de outras linguagens artísticas ou disciplinas do saber que também trabalham com o real como matéria-prima. Por isso pensamos aqui em como os estudos em história oral se relacionam com o período em que o cinema direcionou para a oralidade popular o centro de seu interesse, valorizando a memória como patrimônio coletivo e criando, por meio dela, narrativas constituídas na subjetividade e narração dos sujeitos que narravam. Esses últimos, por serem excluídos dos discursos oficiais durante séculos, agora se tornam agentes sociais de suas histórias, reivindicando o protagonismo de conta-las, compartilha-las e elaborá-las em cinema.

Nesse processo, discutimos como a memória é o meio principal pelo qual as experiências individuais ainda não historicizadas podem emergir no presente conhecido e se articularem com elementos do mundo atual, compreendendo que as lembranças só surgem por poderem contar com símbolos e linguagens capazes de transmitir a experiência, ou seja, está na cultura e nas relações sociais a chave para a veiculação do vivido, a preservação de

reminiscências e a transmissão do imaginável. Contando com as falas de sociólogos (as), filósofos (as) e comunicadores (as) como Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Jeanne Marie Gagnebin, Cláudia Mesquita e outros (as), entendemos que as memórias individuais e coletivas andam sempre juntas, dependem umas das outras e estão em constante interação e mutação. Elas nos constituem, e é por podermos encontrar nossa identidade nas lembranças que nos compõem que conseguimos administrar a complexidade e heterogeneidade das memórias.

No curso dessa compreensão está o tempo, elemento tão importante para nossa discussão e tão intrínseco aos processos mnêmicos, que descortina uma faceta do esquecimento que pode ser benéfica e proporcionar a reorganização dos sentidos. Desse modo, o esquecimento não é aqui tido como obstáculo da lembrança, mas parte constituinte desta, e tendo em vista que as pessoas não são sempre as mesmas e que mudamos conforme o tempo modifica os cenários à nossa volta, podemos compreender que é a memória elaborada no presente que permite um esquecimento livre, capaz de desobstruir os caminhos represados pelas dores passadas para que a vida de fato continue, iluminada pelo passado, mas não devedora a ele. O que a elaboração da memória nos diz é que mais vale lidar com o passado do que dele se esconder, pois nossa vontade de esquecimento jamais irá superar a vontade de presente da nossa memória. E sendo ela tão incansável, será no testemunho onde ela irá encontrar uma de suas formas mais conhecidas de se comunicar.

Para falarmos de testemunho contamos com alguns pensadores e pensadoras que refletem sobre as consequências da 2ª Guerra Mundial na memória de quem sobreviveu a ela, posto que foi após o fim do conflito que o testemunho passou a ganhar destaque nos estudos históricos, bem como fundar novas compreensões sobre os processos de tradução da experiência, constituição de memória, efeitos dos apagamentos, necessidade de narrar e possibilidade de narrar. Sobreviventes da guerra como Primo Levy, Aaron Appelfeld, Stefan Zweig e Anne Frank, são alguns dos autores e autoras que fizeram da prática testemunhal a sua estratégia de resistência, buscando e criando em seu processo de rememoração de si, formas alternativas de existência. Assim sendo, aqui compreendemos o testemunho como um ato comunicacional empenhado em fazer virar verbo aquilo que fora vivido, de forma que mesmo por meio de palavras fragmentadas, hesitações e/ou silêncios a pessoa que lembra consiga preservar suas memórias ao dividi-las com aqueles que a escutam.

Na busca por recursos que viabilizem essa troca, descobrimos que a memória recorre à imaginação, e que é ela que traz ao testemunho uma camada a mais de simbolismo. Sendo diferentes, as pessoas lembram de formas únicas, falam e fabulam sobre o mundo e sobre si demonstrando que, assim como o esquecimento, a imaginação também é um recurso

intrínseco à memória. Dessa forma, notamos que a ficção ganha asas no cinema documental que lida com uma realidade produzida a partir da imaginação – não uma imaginação enganosa, mas uma que se coloca como uma potência do real justamente por se reconhecer parte dele, instigando conversas e testemunhos que quando captados pela câmera mostram o que os personagens pensam e como se transformam, eles mesmos, em elaboradores do real.

Com toda essa discussão chegamos em *Peões*, dando especial atenção às sequências das personagens cujo testemunho é imbricado de reminiscências, gestos, esquecimentos, fabulações, experiências individuais e coletivas intimamente relacionadas à vida familiar e à vida política. Aqui observamos como a *misé-en-scène* valoriza o ambiente doméstico, como dá espaço para os peões falarem e gesticularem suas memórias, como acolhe a presença e ausência familiar, como agrega as faltas e melancolias e como inter-relaciona testemunhos distintos e, ainda assim, conectados pela grande memória das greves. O particular não se separa do coletivo, e constatamos que as greves são rememoradas como um dos momentos mais importantes da vida de ex-operários, sendo aquilo que dá sentido à sua identidade e à história que se orgulham de terem construído ainda que o custo tenha sido muito alto para alguns deles.

Neste capítulo também abordamos algumas imagens de arquivo inseridas logo após as sequências dos personagens analisados, posto que acreditamos que pensar sobre elas no momento que irrompem na narrativa possibilita sua melhor compreensão dentro do contexto inteiro de *Peões*. Aqui, são as personagens Socorro, João Chapéu e sua esposa, Nice, Bitu e esposa, Henok, Januário, Luíza, Antônio e sua filha Maria Angélica que tomam nossa atenção, e ao falarem de perdas, abdições, saudade, solidão, mas também de entrega, amizade, respeito e carinho, demonstram ser a memória um dos pilares da construção narrativa de *Peões*.

3.1 O “Cabra”, a memória, o esquecimento

Eduardo Coutinho construiu uma filmografia inegavelmente valorosa para o cinema documental brasileiro. Instituído regimes de produção de imagem e memória a partir do uso do cinema como instrumento de recriação da realidade, o diretor conseguiu captar as dinâmicas do ‘estar no mundo’ de seus personagens e, com eles, gerar caminhos de acesso ao vivido, fazendo com que sua experiência fosse tanto partilhada quanto afetada pela intervenção fílmica em seu processo. Podemos perceber isso nas diversas ocasiões em que o diretor põe o processo de produção à serviço da obra, formulando aquilo que seria uma “obra em processo” ou um “processo como obra”.

Quem nomeia desse modo essa faceta do *modus operandi* de Coutinho é Cláudia

Mesquita (2016), uma das integrantes da equipe de pesquisa em *Peões* que reflete sobre as semelhanças deste com *Cabra marcado para morrer*. Embora não se pretendam “filmes históricos” no sentido cartesiano do termo, *Peões* e *Cabra* possuem uma relação indelével com eventos humanamente produzidos no mundo ao tratarem das lutas de pessoas envolvidas em acontecimentos de natureza política e coletiva no Brasil. Sobre a escrita histórica que ambos os filmes propõem, Mesquita comenta:

No lugar de uma cronologia da história, privilegia-se, como fio narrativo, a exposição do percurso filmico e da metodologia de abordagem, como se os dois filmes contassem “sua própria aventura”, na expressão de Coutinho (1984). Assim procedendo, o diretor situa o alcance de sua representação de mundo – reescrever a história não implica rejeitar a exposição da perspectiva, o caráter circunstancial e mesmo subjetivo (no caso de *Cabra*) do enunciado. Não se trata da *História em si mesma*, em suma, mas do filme que a reescreve, erráticamente, provocando, em seu processo, encontros, reencontros, memórias e associações. (MESQUITA, 2016, p. 59, grifo da autora)

A reescrita que tanto *Cabra* como *Peões* promovem dizem muito do local físico e simbólico do qual partem as obras, dizem de seu processo de produção, de “sua própria aventura” e dos elementos que as fazem ser rastros do vivido⁶⁴. Os filmes se apoiam nas reminiscências deixadas, nas marcas daquilo que falta, nas lembranças que no presente irrompem como se o tempo não tivesse passado, como se a luta não tivesse acabado e como se a vivência do presente fosse eternamente condicionada pela lembrança do passado. Em *Cabra*, Elizabeth Teixeira, seus filhos, suas filhas e seus companheiros de liga camponesa relembram as filmagens de *Cabra/64*⁶⁵, o passado com João Pedro e o seu próprio passado. Em *Peões*, metalúrgicas, metalúrgicos, trabalhadores do Sindicato e outras pessoas direta e indiretamente envolvidas nas greves do ABC de 1979 e 1980 se põem, também, a lembrar o passado quando o diretor escuta seu testemunho em uma atitude que, como lembra o professor de cinema Mateus Araújo (2013, p. 433), demonstra a preocupação de Coutinho em “reconstruir o elo entre o passado e o presente de indivíduos ou comunidades”, costurando por entre arquivos, lembranças, encontros e desencontros uma narrativa fragmentada em si mesma.

Em *Cabra/84*, vemos o diretor presentificar imagetivamente o momento vivido quando retoma o material bruto de 1964 e o conduz até aqueles a quem simbolicamente pertencem. Quando os camponeses veem suas imagens duas décadas depois de gravadas ou

⁶⁴ Para Carlos Alberto Mattos (2019, p. 121), *Cabra marcado para morrer* se “desdobra em seis grandes linhas narrativas que se intercalam e se complementam. São elas: A história das filmagens do *Cabra/64*; As memórias de Elizabeth a respeito de seu passado com João Pedro e a Liga da Sapé; A história da desapropriação do engenho Galileia, ocorrida em 1959; Os relatos do que sucedeu com cada um após o golpe de 1964; A busca dos filhos de Elizabeth; A revelação da real identidade de Marta/Elizabeth em São Rafael”.

⁶⁵ À luz de Mattos (2019), quando nos referimos a *Cabra/64* falamos da versão de *Cabra marcado para morrer* iniciada e interrompida no ano de 1964. Já quando nomeamos *Cabra/84* se trata de quando Coutinho retomou o projeto de *Cabra* em 1984.

quando os peões do ABC veem seus companheiros vinte anos mais jovens nos arquivos, um novo regime de historicidade se apresenta. Quando os filmes narram seus próprios processos, encaram os personagens com suas imagens, despontam o engajamento político de indivíduos comuns e não fogem do caráter diaspórico da luta política, eles demonstram que não estão apenas contando sobre o mundo, eles o estão construindo, e levando-se em conta que estes são dois dos três filmes considerados históricos na filmografia de Coutinho⁶⁶, devemos destacar alguns pontos dessa construção.

No caso específico de *Cabra*, parte dela está no fato de que é a retomada do filme, feita já na década de 1980, que retira Elizabeth Teixeira da clandestinidade, um feito operado em meio aos efeitos da Lei da Anistia e do processo de abertura política iniciado pelo presidente militar João Figueiredo ao fim da década de 1970 (MATTOS, 2019). Mas essa retirada não acontece como uma consequência do filme já encerrado: ela se dá em cena, no momento em que Coutinho reencontra Elizabeth e transforma suas lembranças em matéria fílmica de elaboração do real, desencadeando memórias que, poderíamos dizer, remontam tanto à história em sentido geral como à própria contingência do cinema e da vida. É isso que Coutinho provoca quando também conversa com João Virgínio, um dos camponeses fundadores da Liga de Sapé, e registra seu testemunho sobre as torturas que sofreu durante os seis anos em que estivera preso. Na cena, o diretor interfere não apenas na vida de João Virgínio e daqueles que o escutam, mas transforma, no momento da tomada, o filme em um arquivo-testemunho, que recusa esquecer a experiência dos anônimos por afirmar, sequência após sequência, que algo aconteceu.

Aqui, as imagens da antiga Casa de Detenção do Recife, gravadas já na década de 1980, são como corredores históricos por onde a voz de João Virgínio penetra, expondo a violência militar que sofreu e questionando a “utilidade” patriótica de sua prisão. Por entre as grades vazias, a trilha sonora apoia a memória da década de 1960 que se transfere para a década de 1980 e ressoa em um local que, mesmo inexistente⁶⁷, preserva em suas paredes os traumas daqueles por elas trancafiados. Como se fizesse um movimento tanto físico quanto simbólico de sair do interior da prisão e da experiência para o exterior campestre onde se dá a partilha do

⁶⁶ *Cabra marcado para morrer*, *O fio da memória* e *Peões* são os três filmes dirigidos por Coutinho nos quais ele constrói uma narrativa baseada em um percurso histórico, tratando da vida do líder das Ligas Camponesas em Sapé, do centenário da abolição da escravidão no Brasil e das greves do ABC paulista no fim da década de 1970, respectivamente.

⁶⁷ A Casa de Detenção de Recife foi desativada em 1973 e, em 1976, transformada em Casa da Cultura. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=532&Itemid=182. Acesso em: 10 dez. 2020.

testemunho, a montagem nos apresenta um plano médio de João Virgínio que, à frente de um projetor de imagens, conta o que passara na prisão e performa movimentos imbricados de lembranças. O camponês aponta para o lado direito do quadro e revela que teve de deixar os filhos morrendo de fome pelo exército ter tomado tudo o que ele tinha, cruza as mãos e questiona “Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo?” (CABRA..., 1984) e reproduz os gestos que fazia na prisão quando fora obrigado a passar 24 horas em pé dentro de um tanque com dejetos (FIGURA 21). Ao fim da sequência, ele arrebate:

Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro e uma noite no meio [...]. Um dia, o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não. (CABRA..., 1984).

Figura 21 – Casa de Detenção do Recife e João Virgínio



Fonte: *Print screen de Cabra marcado para morrer.*

De acordo com a professora Patrícia Machado (2015, p. 283), o testemunho de João Virgínio “é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar, da tentativa vitoriosa dos militares de calar e mudar os rumos das vidas daqueles camponeses”, tentativa essa que, em parte, foi interrompida pelo filme que captou o “relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmada pela equipe de Coutinho” (MACHADO, 2015, p. 283). Isso nos permite entender que é a realização de *Cabra*, em última instância, que impede

as vidas de João Virgínio, Elizabeth, João Pedro e seus companheiros de serem esquecidas, e se estreitarmos ainda mais os laços que unem *Cabra a Peões*, veremos que os peões do ABC também encontraram na produção fílmica um meio de elaborar suas lembranças e perceber sua vida sendo cultivada e transformada em cena, seja quando um personagem vê um filme ou fotografia sua que nunca vira antes – e que agora irá compor seu mapa mnêmico –, seja quando visitam essas lembranças no instante em que a maior luta política coletiva de suas vidas é posta à flor da pele pelo presente.

É a intervenção fílmica sustentada pelo acolhimento das lacunas esculpidas pelo tempo que fazem o cinema documental de Coutinho produzir seu entendimento único de historicidade envolvido em um trabalho narrativo comprometido com a reunião de reminiscências, com a iluminação dos rastros e uma composição de *mise-en-scène* caras a um cinema que se afirma não como um grande detetive do real ansioso por explicar o mundo, mas como um jogador que rearranja as peças do mundo para montar outros encaixes ou mesmo inventar uma nova forma de se jogar. É dessa maneira que o cineasta compõe o que poderíamos entender como uma história “contra heróis”, que baseada em seu sistema fabulador faz o encontro entre diretor e personagem transbordar a conversa e invadir a vida. Como consequência, o público enxerga esses personagens como agentes sociais ativos de um evento que não estava preservado nas espadas, tapeçarias, pergaminhos, vitrais ou pinturas, mas cuidado no íntimo da experiência daqueles que narram suas lembranças.

A partir de diferentes recortes, Coutinho buscou colocar em cena, a contrapelo das representações dominantes, a experiência e a fala de pessoas comuns, sobre quem pesaram estereótipos, preconceitos, representações redutoras, ou simplesmente a invisibilidade – os socialmente desfavorecidos [...], mas também os “vencidos” da história oficial [...]. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 577).

Coutinho escolhe, deliberadamente, se aproximar da narrativa histórica pela experiência e rememoração das pessoas pertencentes a uma esfera econômica e cultural quase sempre distintas da sua. E apesar de essa escolha estar evidente já nos trabalhos jornalísticos que realizara ao longo da década de 1970, foi na segunda fase de sua produção cinematográfica que o diretor mais explorou, narrativamente, seus encontros com os personagens. Vale lembrar que foi justamente na segunda metade do século XX que os depoimentos de pessoas comuns passaram a ser mais utilizados como matéria narrativa no cinema não-ficcional, período que coincide, por sua vez, com aquele em que os estudos em história oral viviam suas maiores metamorfoses, se transformando de uma fonte de pesquisa considerada não confiável, falha, deteriorada pelo tempo e alterada pela nostalgia, para ser interpretada como uma metodologia de análise séria e profícua dentro e fora da academia (THOMSON, 1997).

A história oral diz respeito ao campo de estudos que se dedica à memória e oralidade de indivíduos ou grupos cujas vivências são captadas e trabalhadas como fontes do fazer historiográfico. Tradicionalmente, esses indivíduos fazem parte de grupos menos favorecidos, pertencentes a camadas mais populares da sociedade que não tiveram seu protagonismo devidamente reconhecido, o que faz deles os mais investigados pela história oral e faz dela, a história oral, o meio elementar pelo qual essas lembranças reverberam em uma escala cada vez mais difundida (AMADO; FERREIRA, 2006). Diante disso, não é preciso muito esforço para percebermos as influências mútuas entre estudos e produções artísticas em curso nas últimas décadas do século passado, ou entre o cinema construído por Coutinho e a historicidade buscada pelas narrativas orais. Todavia, registrar nem sempre é suficiente, catalogar nem sempre é sugerir, e por isso Coutinho entende que sua obra está no mundo como um componente capaz de operar tanto provocações como revoluções nos eventos que registra, participa e inventa.

Na esteira, provocar o mundo ao lado dos vencidos se revela algo especialmente simbólico, que consolida uma opção do cineasta considerada nem tanto técnica quanto estratégica, mas um “ato político de afirmação da condição de sujeito social dos entrevistados” (PAZIANI; SOUZA, 2015, p. 200). Para os professores Rodrigo Ribeiro Paziani e Aparecida Darc de Souza (2015), há um gesto inerentemente político em se colocar o protagonismo da história na experiência de seus próprios agentes, ou melhor, em se estabelecer as condições necessárias para que o indivíduo se faça sujeito social no instante em que é filmado, pois para Coutinho,

[...] os trabalhos com a memória, a experiência e a cultura das pessoas que povoam seus filmes eram indissociáveis da perspectiva de repensar cinematograficamente o conceito de sujeito (senão “histórico”, ao menos “social”) e de entender que os homens e mulheres filmados por ele e sua equipe atribuíam uma variedade de sentidos e significados (sociais, políticos, religiosos etc.) às suas trajetórias não apenas “antes” ou “através” do vídeo, mas “durante” as filmagens: à medida que os filmava e fomentava o diálogo, ele percebia esses sujeitos “fazendo-se socialmente” [...]. (PAZIANI; SOUZA, 2015, p. 178).

Observar os aspectos sociais imbricados nos procedimentos que *Peões* utiliza para se fazer um filme histórico em seus termos é, por conseguinte, dar atenção também para a cadeia de significados estabelecida quando a memória é reclamada como o veículo de reconstituição do passado. Como certa vez pontuou Pollak (1992), a memória é uma construção social por si só, que sustenta nossas vivências por poder contar com referenciais espalhados pelo mundo e que se manifestam na vida comum através das culturas, dos costumes, das ideias ou da própria linguagem – ou seja, das invenções sociais. É por isso que para o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) – precursor dos estudos de memória nas ciências sociais e referência no trabalho de Pollak – a memória é um fenômeno eminentemente coletivo, constituído a partir de

códigos socialmente construídos em meio às relações que as pessoas estabelecem umas com as outras e com o mundo que lhes é particular. Para Halbwachs (1990), as lembranças só podem ser sustentadas quando determinados códigos amparam sua existência e permanência, quando as pessoas ao nosso redor, de algum modo, concordam com nossas lembranças e as sustentam com as delas, formando pontos de contato construídos sobre fundamentos comuns.

Nesse ínterim, a memória individual estaria invariavelmente inserida no quadro maior da memória coletiva, uma vez que desde o princípio dos tempos as pessoas desfrutam de invenções sociais para se compreenderem, conscientemente ou não, como sujeitos. A memória individual passa então a ser composta por um punhado extenso e complexo de memórias coletivas, que ao se ancorarem em símbolos fundamentalmente sociais são capazes de tornar a experiência humana possível e comunicável, permitindo a ela, no limite, a implicação de significado. Em outras palavras, “a memória é social porque, em última instância, toda forma de experiência também o é” (RIOS, 2013, p. 6).

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, *nunca estamos sós*. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26, grifo nosso)

É o caráter agregador da memória que fortalece a permanência de grupos ou “quadro sociais”, como chamava Halbwachs (1990). Eles que nos permitem preservar nossas memórias a longo prazo e nos ajudam a compreender a natureza espontânea da memória que tanto sinaliza quanto afirma: não estamos sozinhos. Os referenciais estão sempre aí, impregnados na fluidez da vida e se impondo no desejo de viver e de continuar existindo na linguagem ou na lembrança de outras pessoas. Cada indivíduo ou coletivo, cuida de suas lembranças e *identidades*⁶⁸ da maneira com que o tempo, o espaço e o contexto social lhes permite, encarando a falta de controle sobre o tempo com a resistência de quem lembra, de quem narra, de quem escuta e de quem (re)narra uma experiência.

Nesse sentido, narrar é fazer uso de um dos signos comunicacionais mais potentes e utilizados por povos que encontraram na linguagem verbal uma forma de transmitir sentidos e fonetizar sua cultura, tornando-a uma espécie de patrimônio, que assim como a memória só consegue ser significado como tal a partir da compreensão e conservação estabelecidas pelos laços sociais humanos. Isso significa dizer, nas palavras de Bosi (1995, p. 56), que “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem”, que impele narrador e

⁶⁸ “Identidades” é um termo utilizado pelo historiador Alistair Thomson (1997) para falar da relação dialética entre a identidade e a memória. Mais adiante neste capítulo falaremos sobre isso.

ouvinte a estabelecerem uma relação, se não de confiança, de interesse recíproco em conservar o que é narrado (BENJAMIN, 1987). No desencadeamento dessa tradução, as relações alimentam as reminiscências, as memórias se convertem em linguagem e a linguagem fluidifica os desejos, formando um cenário no qual a experiência não é re-presentada, mas apresentada enquanto uma construção mnêmico-social a partir de um presente que não cessa de convocar o passado porque se reconhece, intimamente, como parte intrínseca ao *continuum* do tempo (SELIGMANN-SILVA, 2006).

No novelo onde passado e presente não significam duas pontas temporalmente opostas, mas lados que se ligam pela complexidade de emaranhados subjetivos que dão expansão, forma e contingência para a memória, temos o fato inexorável de que esta só pode existir no *entre* das situações que se reorganizam, se perdem e se modificam em um esquema de seleção que é naturalmente incompleto, mas especialmente sincronizado com a posição que ocupamos em um grupo ou um meio – afinal, “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (BERGSON, 1959, p. 886 *apud* BOSI, 1995, p. 48). O que queremos dizer é que os encontros e desencontros formados pela memória estão em sintonia com sua característica lacunar, com sua incapacidade de armazenar todo o vivido e de escolher o que será ou não mantido na esfera do lembrável. Essa escolha nem sempre corresponde aos nossos desejos, dado que o esquecimento pode ser tanto arquitetado em uma escala institucional, como pode operar nas sombras daquelas memórias que não são mais lembradas pelo nosso coletivo social, seja porque eles não são mais os mesmos e/ou porque nós modificamos nossos referenciais.

De toda maneira, o esquecimento nunca se desvincula da memória, o que se dá tanto pelo fato de nossas lembranças serem como “bichos selvagens” que “voltam a nos atormentar quando menos queremos” (GAGNEBIN, 2010, p. 183), quanto pelo fato de que o esquecimento pode ser, muitas vezes, exatamente aquilo que falta à memória para que ela exista de forma fluida – se não reconciliada com o passado, ao menos conseguindo elaborá-lo com as ferramentas agora disponíveis no presente. Ricoeur (2014) chama de “esquecimento de reserva” um conjunto de lembranças não conscientes que podem ser fortes aliadas do sujeito que desiste de tentar controlar suas reminiscências para permitir que suas recordações irrompam na mente do presente. Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 193), para Nietzsche, isso seria equivalente a uma dimensão feliz do esquecimento, que permitiria ao sujeito que lembra fazer as pazes com o seu passado após atravessar um “longo, dolorido e generoso processo de elaboração”, que possibilitaria a ele reencontrar seu passado não mais estando preso ao medo, receio ou pesar, mas buscando reaprender e experimentar outras formas de vida no presente.

Para Gagnebin,

Essas dimensões positivas do esquecimento nunca negam ou apagam o passado, mas transformam seu estatuto vivido no presente, permitem que se viva sem ressentimento, diz Nietzsche, sem cair na perpétua repetição, diz Freud, permitem a instauração do novo. (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

A memória, quando respeitada e cuidada, rompe com a impressão equivocadamente difundida de que lembrar do passado atrapalha o presente, de que ele deve “permanecer no seu lugar” e de que qualquer tentativa de rememorar-lo significaria não viver o presente. Essa impressão geralmente vem à tona quando o passado a ser resgatado levanta memórias traumáticas de guerras, violência ou perseguição – conflitos cuja magnitude é comumente orquestrada por grupos de elevada influência política e econômica na sociedade. Em sua imaginação, tocar na ferida do passado faria com que ela sangrasse até a morte daquele que sente a dor, sendo, portanto, a melhor alternativa, ignorar a dor já existente e esperar que ela desapareça (ou se consuma) sozinha, mesmo porque curá-la exigiria tempo, esforço, abnegação, muitas vezes dinheiro e uma extensa camada de responsabilização.

No entanto, o que essas pessoas perdem de vista é que, por um período, a memória pode até se deixar calar, mas nunca poderá ser controlada. Não importa se a força que a reprende surge de um grupo extenso ou de apenas um indivíduo – nesses casos, a intensidade da força pode até variar, mas a memória sempre responderá à altura do recalque atribuído porque as lembranças são insubmissas, elas sempre se movimentam nos emaranhados subjetivos que todos nós carregamos. Diante disso, “convém muito mais tentar *acolher* essas lembranças indomáveis, encontrar um lugar para elas, tentar *elaborá-las*, em vez de se esgotar na vã luta contra elas, na denegação e no recalque” (GAGNEBIN, 2010, p. 183, grifo da autora), pois somente um efetivo e honesto trabalho do passado tornará o presente possível, tolerável.

Por consequência, é na cena testemunhal que encontramos um dos modos mais poderosos de se lembrar, pois além de possuir um caráter terapêutico, o testemunho escancara, em essência, a nossa mais absoluta necessidade de narrar, de contar aos outros aquilo que treme ao emergir e submergir continuamente na nossa memória quando decidimos verbalizar nossa subjetividade (SELIGMANN-SILVA, 2008). O testemunho “se apresenta como condição de sobrevivência”, diz o crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 66), e se caracteriza como uma atividade essencial da qual depende principalmente a sobrevivência daquele que volta de uma experiência traumática ou violenta, restando a ele encontrar em seu mundo atual as ferramentas e acolhimento necessários para que, quem sabe, ele possa deixar a condição de sobrevivente para finalmente retornar à vida.

3.2 O testemunho, a imaginação, a solidão

Autoras e autores como Seligmann-Silva, Gagnebin e outros (as) costumam colocar a Segunda Guerra Mundial no centro de suas discussões quando pensam no quadro composto por história, memória, esquecimento e testemunho. Essa atenção poderia se explicar pelo fato de este ter sido o maior conflito bélico da história da humanidade, tendo tirado a vida de mais de 70 milhões de pessoas⁶⁹. Poderia se justificar, também, pela maneira bárbara com que executou seu antissemitismo até o fim, ou mesmo pela complexidade de suas operações de extermínio, que envolviam desde testes químicos para encontrar maneiras “eficientes” de aniquilar seus “inimigos” até todo um esquema de organização de códigos, comunicações e informações (FERRO, 1992).

De acordo com Gagnebin (2006), o nazismo foi um regime que promoveu o seu auto apagamento, pois ao perceber a aproximação da derrota na guerra após perder a batalha de Stalingrado, na União Soviética, os nazistas se empenharam em apagar qualquer rastro que pudesse ser encontrado nos campos e utilizado como prova do extermínio. Prédios foram implodidos, valas abertas, corpos, objetos e documentos foram queimados pois “não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos.” (GAGNEBIN, 2006, p. 46). A solução final pretendida pelos nazistas que visava destruir todos aqueles que considerassem inferiores – como judeus, judias, ciganos (as), pessoas com deficiência, homossexuais, negros (as), comunistas –, vinha também acompanhada da destruição da própria memória e da história, posto que ao eliminar os vestígios de suas ações eles eliminariam, também, qualquer possibilidade de resgate daquele período. O seu objetivo era, na realidade, tornar as histórias dos campos “duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula.” (GAGNEGIN, 2006, p. 46).

Segundo Seligmann-Silva (2008), genocidas sempre anseiam por exterminar completamente todos aqueles que julgam como impuros ou corrompidos, pois ao interromperem sua vida e apagarem as marcas de seus crimes, eles impedem as narrativas das vítimas e qualquer possibilidade de vingança partida delas ou de seus familiares. Assim, eles assassinam duplamente os vivos e os mortos negando-lhes qualquer possibilidade material de

⁶⁹ Cf. CARVALHO, Fabiana de. Primeira vítima da 2ª Guerra Mundial morreu há exatos 80 anos; saiba quem foi. **G1 Globo**, [S. l.], 31 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/08/31/primeira-vitima-da-2a-guerra-mundial-morreu-ha-exatos-80-anos-saiba-quem-foi.ghtml>. Acesso em: 14 fev. 2021.

apresentar as provas, em sentido jurídico, do horror; negam-lhes até a possibilidade de ceder à sua necessidade de narrar sem que sejam confrontados com aquilo que o apagamento dos locais e marcas dos crimes posteriormente afirmam: não foi verdade. Onde estão os locais? Os registros? A confissão? A prova de que uma realidade tão grotesca tenha efetivamente acontecido?

Vivências traumáticas conferem às lembranças dos sobreviventes um nível altíssimo de complexidade, de fragmentação e de afirmação quase que alérgica de uma memória que é *inesquecível*, que faz provocar diversas reações em quem tem de lidar com um passado negado, mas feito presente a toda força no testemunho ou na possibilidade dele. Para Seligmann-Silva (2008), o tempo do testemunho é o tempo presente, e por isso ele se torna mais delicado, pois se todas as lembranças são impossíveis de represar, aquelas que dizem de uma situação extrema retornam ainda mais fortes, uma vez que para elas o passado nunca passou. Nesse ponto, muitos autores e autoras lembram do sonho de Primo Levi (1988), escritor e químico italiano sobrevivente do campo de Auschwitz-Birkenau, que conta que no período em que fora mantido prisioneiro tivera por diversas vezes o mesmo sonho: ele se via de volta em casa, rodeado por amigos e familiares, contando-lhes as experiências terríveis que vivera no campo. Contudo, em dado momento ele percebe que ninguém o ouve, que as pessoas conversam entre si sobre outros assuntos, que agem como se ele não estivesse ali e até se retiram do local abandonado toda e qualquer possibilidade de testemunho e escuta⁷⁰.

O sonho de Levi pode ser analisado sob diversos pontos de vista, incluindo-se aí investigações que dizem especialmente respeito à compreensão do comportamento da psique. No entanto, queremos observar com atenção a questão do testemunho como ato comunicacional que busca por palavras que deem conta de uma vivência que, no limite, pode acabar sendo rejeitada pelos ouvintes. Em verdade, é o nosso desejo de escutar que viabiliza a continuidade da memória e a exposição de uma experiência abalada pela história coletiva. Como dissera Benjamin (1987, p. 213), “Quem escuta uma história está em companhia do narrador”, de modo que é justamente nas trocas simbólicas, afetivas, empíricas e, porque não dizer, políticas, entre narrador e ouvinte, que a experiência encontra uma forma de adentrar no mundo social e buscar por narrativas irmãs que, assim como ela, também precisam falar e serem ouvidas.

Bosi (1995, p. 68) nos lembra de que “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar”, sendo exatamente no momento em

⁷⁰ Levi (1988) também comenta que ao falar com seu melhor amigo no campo, Alberto, sobre seu sonho, foi informado por ele de que vários outros prisioneiros tinham sonhos semelhantes, nos quais tentavam falar para entes queridos o que tinham vivido sem serem escutados por estes.

que ela irrompe junto aos códigos de que o indivíduo se utiliza para montar o seu universo de reconhecimento, que sua memória e história avançam para encontrar outras histórias, já que, segundo a autora, elas devem “reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras [histórias], cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos.” (BOSI, 1995, p. 90). Nessa operação, é importante que não se perca de vista o fato de que o sujeito somente irá narrar aquilo que lhe é *possível*, aquilo que permite que ele mire suas lembranças e as transforme em palavra falada e sentida dentro de sua completa incompletude.

Isso nos instiga a, invariavelmente, levar para a cena testemunhal o que formulamos, anteriormente, sobre os modos de compreensão das imagens de arquivo, pois ainda que uma voz incida confusa, esquecida ou mesmo interrompida pela falha da operação de tradução memória-testemunho, ela sempre terá algo a dizer. Ela irá falar nos ruídos, nas ressalvas, nas pausas, nos sotaques, no corpo, nos silêncios entre uma frase e outra e em todas as formas que conseguir tatear para não deixar a experiência cair num prestígio místico, ou seja, para que a unicidade do que se diz não se confunda com indizibilidade do que se viveu. Para o filósofo Giorgio Agamben (2008) é importante que se coloque essa distinção, pois dar a uma experiência o estatuto de indizível significa separar a realidade da linguagem, conferindo à experiência um tipo de prestígio místico que é próprio da adoração religiosa⁷¹.

Assim sendo, não cabe a esta situação a ingênua sensação de que o testemunho hospeda uma reprodução “pura” do vivido, bem como não se aplica o preceito de que as inconstâncias da fala e da memória simbolizam um obstáculo para a veiculação concreta do testemunho. Para Thomson (1997), muito mais do que problemas, as distorções da memória são um recurso que viabiliza a partilha das lembranças justamente por ser composto das escolhas, sentimentos, interpretações e invenções de quem narra. Nas palavras do historiador,

Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais. (THOMSON, 1997, p. 57).

Esses ajustes e adaptações articulados pela memória tem como objetivo transmitir o testemunho, utilizando para isso certos mecanismos de memória e linguagem capazes de oferecer um reforço simbólico para aquele que narra, como é o caso, por exemplo, da imaginação. Se um testemunho não é veiculado porque não conseguimos recordar do todo, não podemos recordar do todo ou não mais nos reconhecemos nesse todo, é porque precisamos que

⁷¹ À luz de Auschwitz, Agamben (2008, p. 42, grifo do autor) diz que falar do campo como algo “‘indizível’ ou ‘incompreensível’ equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória”.

outras associações nos auxiliem a formular o que precisamos dizer. Esse auxílio muitas vezes surge da imaginação, que sendo um suporte de organização e expressividade da experiência permite ao testemunho se colocar como parte do mundo não porque conta sobre um determinado tempo, mas porque invoca novos e outros tempos ao fabular e criar a si mesmo. Para o sociólogo italiano Paolo Jedlowski (2003, p. 220), todo testemunho deve ser compreendido de forma hermenêutica, considerando que “a verdade factual daquilo que o sujeito declara pode ser menos relevante do que sua verdade emotiva”, e que “os conteúdos daquilo que é narrado, às vezes, são menos importantes do que suas formas expressivas.”.

As palavras de Jedlowski reforçam aquilo que Coutinho por diversas vezes afirmou: o que se conta pode ser menos relevante do que como se conta. Para o cineasta, bastava que uma pessoa fosse convincente para ser real, bastava que ela fosse uma boa narradora e que contasse “genialmente a sua vida” (MESQUITA, 2013b, p. 245) ainda que essa vida nem fosse exatamente a sua. O que Jedlowski e Coutinho nos fazem entender, mesmo e principalmente partindo de lugares distintos, é que são múltiplas as formas com que as pessoas lembram e falam sobre si, e que compreender essa dinâmica é compreender também que a fabulação é parte inerente desse processo, que integra a face ficcional presente em todo testemunho na medida em que esta face não se opõe à verdade contida nele, mas a constitui em muitos e diferentes aspectos. É por esse motivo que, quando falamos em fabulação, não estamos nos referindo a uma mentira mal-intencionada, mas a pequenas fantasias ou “insinceridades” naturalmente inseridas nos testemunhos e que podem acabar sendo narrativamente exploradas como matéria documental. No caso de Coutinho, a imaginação era estimulada a comparecer no encontro, e sobre isso, Salles comenta:

Há um tempo que transcorre entre a experiência e a lembrança da experiência. Quanto maior esse intervalo, melhor para o método de Coutinho, porque camadas de imaginação, de esquecimento e de invenção vão se sobrepondo à experiência. No momento do relato, o que se conta não é exatamente a história vivida, mas a história transformada pela passagem do tempo. Por isso não faz sentido buscar provas para corroborar o que a pessoa disse. Coutinho deseja a mentira – não a mentira voluntária, intencional, mas a mentira produzida pelo processo de lembrança –. Isso é fundamental para Coutinho. (SALLES, 2017, p. 19).

Para o cineasta o documentário era isso, um encontro real e ficcional no qual seres socialmente distintos interagem e produzem um momento que é tão único quanto verdadeiro, imaginário. É na presença da câmera que cineasta e personagem tornam-se quem são e também se modificam na medida em que as ficções que cada um inventa para si são substituídas pelas fabulações do outro, remetendo ao que Coutinho falou sobre ser preenchido pelo outro, sobre “trazer as razões do outro, sem lhe dar razão” (MESQUITA, 2013b, p. 248). É assim que a escuta se torna um elemento crucial em seus filmes, uma vez que longe de ser passiva e

analítica, essa escuta é inteiramente entregue ao instante presente. Ela permite as trocas de falas, de olhares e de gestos nascidos do interior de uma memória que não deixa de ser coletiva por ser particular (e vice-versa), mesmo porque as lembranças continuam demonstrando, mais uma vez e continuamente, serem elaboradas nas ligas que unem tempos e vínculos sociais, já que “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 1995, p. 54).

Nesse contexto a função de fabulação demonstra ser uma energia ou, como aponta o filósofo Gilles Deleuze (2005), uma potência do falso, uma vez que permite ao sujeito ficcionalizar sua experiência e assim conferir força ao seu testemunho, inventando tanto a si quanto ao mundo sem deixar de ser, por isso, real. De acordo com Deleuze (2005, p. 183, grifo do autor) o que o cinema deve apreender é “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’”, tornando-se ator e atriz de uma vida que é conhecida porque é comunicável, que é real porque ocorreu, ali, no momento da filmagem. Assim sendo, é válido que Coutinho (2013a), Deleuze (2005) e outros (as) autores (as) insistam em dizer que a verdade do cinema não está ligada a um real ideal e inatingível, mas está na verdade da filmagem, na revelação da situação diegética, no respeito aos personagens e ao público que acompanha e reconfigura uma parcela de mundo condensada em sua melhor versão. Pra Coutinho (2005) era na ilha de edição que os entrevistados se tornavam personagens e que a versão de si que criaram ganhava a forma e o rosto de quem se tornou cinema e, em alguma medida, também se tornou história.

Isso acontece porque a arte produzida por Coutinho é indissociável das coisas da vida, de seus afetos e incertezas, das mágoas e dos abraços, das lembranças e dos corpos dos que contam seu íntimo mesmo contando, também, de seu coletivo. Isso pode ser percebido de maneira fluente em seus filmes e especialmente em *Peões*, posto que nele a grande memória coletiva que une os personagens – as lembranças das greves e do trabalho operário – é frequentemente atravessada pela fala da esposa, pela lembrança de um amigo, pelo telefonema do filho, pelo colo dado à neta. Em termos de *mise-en-scène*, é interessante perceber como praticamente todos os personagens são filmados em ambientes domésticos ou familiares, muito embora esta seja uma característica de vários filmes de Coutinho, como *Babilônia 2000*, *Edifício Master* ou *O fim e o princípio*. Todavia, o que chama atenção em *Peões* é justamente o contraste que esse cenário delineia com o coletivo das greves, essa vivência singular que amarra, de uma forma ou outra, as falas dos personagens.

É assim que João Chapéu é filmado no sofá de casa. Luíza, também. Já Henok é filmado em sua sala. Conceição, na cozinha. Miguel Gonçalves e Bezerra, em um mercadinho. O ambiente doméstico é preponderante nas imagens, tanto que exibem roupas presas em araras,

recados colados na porta da geladeira, cestas de ovos próximas a uma mesa e um jarro de flores sobre panos bordados (FIGURA 22). Elementos como esses, quando observados mais de perto, revelam não só um lugar, mas também um tempo que demarca a velhice, os vinte anos decorridos entre a fala e a lembrança, entre a quietude do presente e a euforia do passado, entre a vida longe das fábricas e o trabalho nas grandes greves. Tudo parece deslocado ao mesmo tempo em que se complementa, pois a solidão impressa imagética e narrativamente no plano se decompõe na vivacidade das memórias. São nesses realces de vivências e histórias que Coutinho trabalha com a heterogeneidade da massa despido da pretensão de igualá-la, esgarçando e ampliando as sequências dos personagens para que tenham espaço suficiente para pensar sobre sua vida metalúrgica e quem são no presente a partir dos referenciais que o seu eu mais experiente pode lhes conceder.

Figura 22 – João Chapéu, Luíza, Henok, Conceição, Miguel Gonçalves e Bezerra.



Fonte: *Print screen de Peões.*

Talvez por isso o diretor brinque tanto com a alternância de planos abertos e fechados, permitindo que o diálogo entre o individual e coletivo aconteça nas veias de uma câmera que, na maioria das vezes, é hipnotizada pelo rosto dos personagens. Não obstante,

quando o plano se abre e revela as texturas e tudo mais que compõe a casa de um (a) personagem específico, nós conhecemos um pouco mais sobre ele (a), sentimos a espessura do tempo passado atravessar a cena como se fosse uma transpiração que vem e vai com as lembranças, com a entrada e saída de familiares do plano e com as variações de expressividade articuladas por eles.

Em meio ao arranjo criado por Coutinho entre câmera, memória e narração de si, muitos (as) teóricos (as) consideram *Peões* um filme melancólico, nostálgico, que filma homens e mulheres mais velhos (as) sozinhos (as) em seus mundos lembrando de maneira intensa e envolvente do que viveram na juventude. Para Coutinho (2013c), é notório que existe no filme um tempo que terminou. Pessoas mudaram de profissão, companheiros partiram, alguns faleceram, as fábricas não são mais as mesmas e nem o Brasil encontra-se no mesmo ponto em que estava duas décadas antes. O diretor, então, é preciso ao afirmar que a melancolia que vemos e sentimos em tela talvez esteja menos nos personagens do que em nós, espectadores (COUTINHO, 2013c), uma vez que os personagens parecem compreender que, da mesma forma que o tempo que lembram, chegou ao fim, outros tempos se seguiram, talvez menos arrebatadores e mais solitários, como pontuam os antropólogos José Sergio Leite Lopes e Marta Cioccarri (2017), mas ainda assim tempos vividos, que atribuem ao ofício operário e às greves uma outra perspectiva.

Segundo Lopes e Cioccarri (2017, p. 39), “*Peões* permite a expressão de distintas e criativas formas de nostalgia, como a saudade de um tempo encarnado numa identidade coletiva e numa determinada honra grupal”, ou seja, mais do que se deixar transparecer como um fato do cotidiano, a nostalgia é um tipo de artifício expressivo de que os personagens se utilizam para trabalhar suas reminiscências e convocar, por meio dela, a juventude e a luta da qual não fugiram e que de maneira unânime se orgulham, mesmo que alguns não desejem repeti-la. *Peões* não é um filme ufanista, muito menos um filme épico – “é um filme de câmera sobre um tema épico” (COUTINHO, 2013b, p. 303), e nesse sentido, um filme verazmente coutiniano.

[...] ao longo do filme verifica-se que sua narrativa deixa cada vez mais de ser uma investigação sobre as origens individuais do movimento que transformou Lula em liderança nacional e sim um documentário sobre pessoas, suas memórias, suas angústias, suas formas de encarar a vida e seus sentimentos mais profundos. Ou seja, cada vez mais um documentário típico da obra de Coutinho. (TAPAJÓS, 2017, p. 56).

São os aspectos particulares da vida que fazem o diretor indagar a história mesmo sem considerar seu trabalho histórico. Diante da dispensa de narrativas explicativas ou mesmo antropológicas, Coutinho se esbalda naquilo que é imperfeito e que, para ele, constitui a vida como ela é, distante de qualquer noção de perfeição e mais ainda de qualquer explicação

que a justifique por si só (EDUARDO, 2013). Por isso, ele não cansa de dizer: seus filmes veem o mundo com um olhar feliz, e o fazem justamente porque as pessoas estão vivendo, suportando os golpes, convivendo com as perdas, comemorando seus amores, partilhando seus sonhos, abrindo os portões de suas casas e de suas vidas para conversar com ele sobre si.

Não é à toa que os personagens de *Peões* nunca são indagados com questões como “Quais eram as reivindicações das greves?”, “O seu chefe era muito mau?”, “Como se deram as negociações?” ou “Como o movimento impactou a vida política do país?”. Perguntas assim estão ausentes justamente porque são irrelevantes para o diretor e porque antevêm respostas tipicamente impessoais características da pauta jornalística que o afastam daquilo que ele realmente busca: a conversa com pessoas ordinárias, a aproximação com um universo desconhecido, o olhar sobre um Brasil desassistido, a compreensão de uma história que mesmo não recebendo o estatuto de oficial, é a que rege o cotidiano daqueles que a constroem todos os dias ao rememorarem sua trajetória como sujeitos inteiros e possuidores de suas experiências.

De acordo com Mattos (2019, p. 221), “Coutinho queria ouvir as lembranças da relação entre militância, vida operária e vida familiar”, buscando por uma memória dialógica que, em essência, permite a intercessão de diversos ambientes mentais que ajudam o indivíduo a elaborar suas vivências. Mais uma vez, temos o *entre* se fazendo presente na constituição do processo mnêmico, e dada a via pela qual o cineasta enverada para falar dos peões do ABC, cabe retomarmos o que ele disse certa vez sobre *Cabra*: “A mediação entre a vida e a História é a família” (GALANO *et al.*, 1984, p. 48), de modo que é precisamente observando como a história das greves se compõe em cena junto ao contexto familiar e ao universo mnêmico reconhecível de cada peão que lançamos agora luz sobre as sequências das personagens Socorro, João Chapéu e sua esposa, Nice, Bitu e esposa, Henok, Januário, Luíza, Antônio e sua filha Maria Angélica.

3.3 Socorro, João Chapéu e sua esposa, Nice, Bitu e esposa (Luíza), Henok, Januário, Luíza, Antônio e Maria Angélica.

Peões se inicia com a cidade de Várzea Alegre (CE) sendo filmada de dentro de um carro em movimento em outubro de 2002. O plano nos mostra casas, árvores, um céu cheio de nuvens e ruas de piçarra, até que o que parece ser um som de freio de automóvel marca presença no quadro. Na imagem seguinte, o plano se estabiliza e vemos a fachada de uma casa ao som de burburinhos e de um motor de carro sendo desligado. De fora do veículo, a câmera capta Coutinho se aproximando do portão da casa e uma mulher chegando para abri-lo, já ouvindo

que é “a primeira da cidade”. Esta mulher é Socorro, que além de ser a primeira a ser filmada na cidade é a personagem que abre *Peões*, com seu rosto logo sendo enquadrado em primeiro plano enquanto ela escuta a pergunta de abertura do filme: “A senhora falou ali que tinha o sonho de ser metalúrgica, explica isso pra mim.” (PEÕES, 2004) (FIGURA 23).

Figura 23 – Socorro



Fonte: *Print screen de Peões.*

Socorro fala que acompanhou pelo rádio o desenrolar da greve de 1979 e que se emocionava ao ouvir que as pessoas estavam lutando para conquistar seus direitos mesmo em uma época em que fazer tais reivindicações era proibido. “A gente só via os poderosos mandar nos mais fracos”, diz ela lembrando que ao ouvir sobre as greves se perguntava se um dia ela também estaria naquele lugar participando daquelas lutas. Reenquadrada em um plano médio que se aproxima gradativamente do seu rosto, Socorro diz que trabalhou como metalúrgica em São Paulo de 1985 até 1994, pois em 1993 teve seu primeiro filho e só pode trabalhar por mais um ano, mesmo que na época ela fizesse parte da equipe de direção do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. “Ele era muito apegado a mim, era doentinho, eu precisava cuidar dele, na firma não tinha creche, botei numa escolinha e ele não se adaptou, aí eu preferi sair” (PEÕES, 2004).

A sequência de Socorro é a que introduz o público no universo do filme, apontando também alguns dos elementos que, mais tarde, irão se consolidar como essenciais em sua construção e compreensão. Um deles é o seu caráter processual, sugerido na cena em que Várzea Alegre é filmada de dentro de um carro em movimento já indicando a ideia de passagem e busca. Quando a câmera chega ao seu destino, notamos que não é apenas ela que desembarca do veículo, mas também espectador e diretor, que caminha e ocupa a dianteira da imagem, demarcando ser o agente condutor da busca que se dá naquele instante (FIGURA 23). Assim, a configuração de *Peões* como um filme que se faz no decorrer de seu processo, como pontuou Mesquita (2016), se anuncia nos primeiros minutos de projeção, fazendo com que consigamos

perceber de modo sutil o traço narrativo-processual que será delineado pela montagem minutos depois.

Um outro elemento importante que se manifesta nessa cena inicial é a primeira pergunta de Coutinho, que se refere à vida operária de Socorro, mas não apenas a esta. O diretor utiliza a palavra ‘sonho’ para perguntar sobre o desejo de Socorro em ser metalúrgica, faz uso de uma linguagem escolhida por ela justamente para que a conversa se estabeleça sobre os termos que lhe são pessoalmente caros, de forma que ela consiga significar e transmitir sua experiência da maneira que melhor julgar. Ao se entregar a essa troca e convocar o sonho como porta de entrada para as greves, Coutinho valoriza a expressividade da personagem que enlaça sua vida privada à vida pública e compreende que algo íntimo como seu sonho só pode ser consolidado em vias de sua presença no coletivo: “Será que um dia eu ainda vô tá nesse lugar e participar dessas lutas também?”, se perguntava ela quando ouvia sobre as greves no rádio.

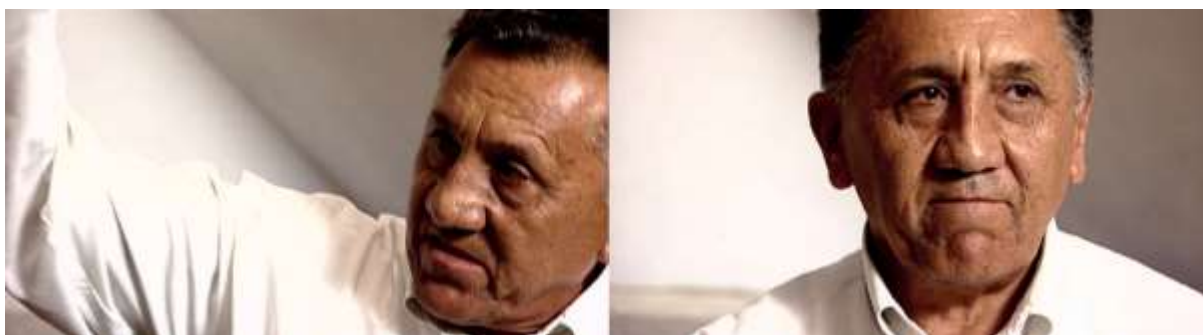
Mas o sonho de Socorro é interrompido quando ela precisa voltar para sua cidade e cuidar do filho, pois nesse momento a vida pessoal e a vida na fábrica se chocam, impondo a ela uma escolha que, aparentemente, só ela poderia fazer. Isso porque é intrigante perceber como ela se refere ao filho sempre na primeira pessoa, dizendo que “eu precisava cuidar dele” sem fazer qualquer menção à participação ativa do pai nesses cuidados, revelando apenas ao final da conversa que é com a pensão paga por ele que ela e seu filho vivem. Hoje (2002) Socorro diz ser “simplesmente dona de casa”, e afirma a dificuldade de conseguir emprego no curso de seus 49 anos de idade.

A sequência de Socorro é significativa para esse momento, pois prepara, ainda que de maneira introdutória, o ritmo que o filme irá tomar para chegar ao grande tema das greves do ABC. Assim como vemos em outros personagens, a sequência de Socorro é marcada pela camisa que veste em apoio à eleição de Lula e pelos armários, mesa e eletrodomésticos que aparecem ao fundo do plano, situando tanto física quanto simbolicamente o espaço que ela ocupa naquele momento: ex-operária doméstica e apoiadora da vitória de Lula. Socorro circunscreve sua trajetória operária junto ao nascimento do filho, não se desvencilha desse percurso e, na realidade, cria uma relação entre seu sonho e sua maternidade. Os filhos, como veremos, são constantemente convocados pelas lembranças dos peões, e mesmo não se fazendo presentes em cena, em sua maioria, eles permeiam o mundo daqueles personagens que, seja por orgulho ou dor, chamam por eles em seu processo de rememoração.

Isso acontece com João Chapéu, ex-peão que tenta conter a emoção quando recorda do noivado com a esposa após sair do Nordeste e reencontrá-la em São Paulo. Filmado em primeiro plano, João Chapéu fala que participou dos 41 dias de paralização em 1980 e que ao

voltar ao trabalho comentou com um companheiro ter “escapado mais uma”, o que no fim revelou-se um engano dada a sua demissão dias depois. Imediatamente o plano se abre e ele lembra da tristeza do filho em saber de sua demissão, pois, segundo ele, o filho tinha orgulho de ter um pai metalúrgico. “Pai, naquele caminhão tem uma peça que o senhor fez [...]. Todo caminhão que a gente vê da Mercedes, ali tem uma peça que foi o senhor que fez”, reinterpreta João Chapéu incorporando a fala do filho ao olhar e apontar para o lado esquerdo do plano, inflando o peito e dizendo que “eu sentia que ele tinha orgulho de mim” (PEÕES, 2004) (FIGURA 24).

Figura 24 – João Chapéu (2)



Fonte: *Print screen de Peões.*

Minutos depois, ao ouvirmos João Chapéu dizer, também em primeiro plano, o quão lindo acha a palavra ‘sindicalismo’, ouvimos a voz de sua esposa, que aos poucos se insere na sequência ainda que a câmera permaneça no rosto do ex-peão. “Sabe o que é, eu acho...”, inicia ela antes do corte que filma o rosto de João Chapéu um pouco mais afastado. Coutinho pergunta o que Luíza pensa sobre o envolvimento político do esposo, ao que ela responde respeitar, mas não concordar. Para ela, o problema do esposo é idealizar demais, e mesmo Coutinho lembrando que as greves não tinham relação com partido, mas com justiça, ela mantém sua visão e diz que antes não tinha conhecimento da verdade, que hoje (2002) considera ser Deus. “Eu acho que nós casamos por amor”, ela completa, dizendo que só o amor vence as dificuldades. Olhando para fora do quadro, como se divagasse sobre o que escuta da esposa, João Chapéu é chamado por Coutinho e direciona seu olhar para ele. “Tá certo, seu João? Tá certo o que ela disse?”, e João Chapéu responde sorrindo: “40 anos... tá certo” (FIGURA 24).

Com exceção de Dona Ana, que recebe Coutinho na casa do personagem Zacarias no início do filme, Luíza é a primeira companheira de um personagem a conversar com Coutinho. No início ela diz não querer se envolver na conversa, mas após ouvir a fala do esposo ela demonstra sentir vontade de também dizer o que pensa. João Chapéu se cala para ouvir a

esposa, parece pensar sobre o que ela diz depois de ter se colocado tão solidamente em cena falando das greves, do trabalho, da maturidade política, de Lula. João Chapéu vincula a ida para São Paulo com seu noivado, liga sua participação nas greves às leituras que fazia, sua demissão à relação que tinha com o filho, seu amor por sindicalismo à sua paixão por dançar. Sentado no sofá, filmado por Cheuiche sempre em planos fechados, ele chora ao se ver contando sobre sua vida, nos lembrando que a distância entre passado e presente é facilmente abolida quando os afetos e os tempos se encontram nas lembranças.

As idas e vindas da memória de João Chapéu que trazem aspectos do trabalho e do lar são um dos pontos altos desta sequência. Ao contemplar as lembranças dos personagens após pouco mais de vinte minutos do início do filme, o público já está à vontade com o que assiste e assim assimila com mais facilidade a complexidade de suas experiências, conseguindo identificar o aspecto doméstico não somente na cena como também nas lembranças do que foi vivido e que agora é posto à superfície para fazer o passado vir à tona. Essas lembranças estão sempre contrastando com um presente que não é uniforme, tanto que conta com a recusa da esposa ao mesmo tempo em que celebra o amor que os une, resgatando também a exaltação do filho que, quase sem querer, põe em cheque a ideia marxista que denuncia a alienação do trabalhador diante daquilo que ele produz (MARX, 1972 *apud* LINS, 2007)⁷². Para João Chapéu, o trabalho estabelecia um vínculo com o filho que cultivava sentimentos profundos de orgulho em relação à materialidade do ofício do pai, de forma que as peças produzidas por João Chapéu não são mais apenas o resultado do labor, mas o reflexo no qual ele reconhece a si e a seu universo, modulando justamente o ponto de catarse no qual atualiza e interpreta a fala do filho, mimetizando seu gesto e olhar como se dissesse “é ali, era nesse gesto que meu filho me via”.

Como pontua Bosi (1995, p. 54), “A memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”, demonstrando ainda mais a inseparabilidade das memórias individuais e coletivas que se auxiliam e se complementam na necessidade do indivíduo de dar forma, duração e vida para os momentos que recorda. Como vimos antes, são as imagens de arquivo que convidam o João Chapéu sindicalista à cena, mas é também a esposa que se posiciona ao lado do companheiro

⁷² Sobre isso, Coutinho (2013c, p. 303) comenta: “Eles falam do amor ao trabalho bem feito, falam da pressão diária da hierarquia, que fazia o ódio ser dirigido principalmente aos mestres, contramestres, etc., bem ao contrário da lógica marxista, pela qual se deveria odiar basicamente o patrão e o sistema que exige patrões. É preciso lembrar que a maioria dos metalúrgicos da época vinha da roça – eram operários de primeira geração. Para muitos deles, tornar-se operário qualificado numa grande multinacional, por exemplo, era motivo de orgulho”.

idealista sem concordar com ele que também faz criar um encontro múltiplo, tão múltiplo quanto é a própria vida e as dificuldades impostas por ela.

Em *Peões*, tamanha é a imersão dos afetos nas greves que por vezes os personagens têm dificuldades em se identificar com a profissão que adotaram depois delas, com alguns enfrentando obstáculos até para fazer com que os filhos compreendam o que estava em jogo com a participação no movimento e o trabalho sindical. Nesse ponto, Nice é quem primeiro olha para a ferida da abdicação e da ausência na infância dos filhos. “Eu não amamenteei meus filhos, pra começar”, diz ela ao lembrar que os três nasceram enquanto ela ainda era diretora do Sindicato. Nice fala da mágoa que sente por não ter visto os filhos crescerem, já que sua dedicação era quase que completamente voltada ao Sindicato e aos próprios obstáculos que enfrentara na juventude, como problemas financeiros, desemprego, uma vida amorosa tímida e o sonho não alcançado de se formar como jornalista (FIGURA 25).

Figura 25 – Nice



Fonte: *Print screen de Peões.*

Nice é sempre filmada em primeiro plano, seu rosto ultrapassa os limites do quadro que é tão fechado quanto atento às suas expressões. Seu olhar está quase sempre mirando o lado direito do plano, a não ser quando ela menciona os filhos e olha para baixo como se olhasse para dentro de si enquanto acessa uma memória distante e especialmente escolhida para comparecer naquele momento (FIGURA 25). A sequência de Nice é notadamente marcada por escolhas e perdas, um duplo operante na vida de muitos peões e que se manifesta, em Nice, na firmeza de suas palavras e em toda a dinâmica que ela promove ao criar uma espécie de jogo temporal entre passado, presente e futuro. Ela conta que os filhos não aceitam seu envolvimento político e dizem até que votariam contra o candidato que ela apoiasse apenas para irritá-la e vê-la “largar esse negócio de política”, como ela reproduz também se pondo no lugar do filho e re-presentando o que costuma ouvir dele. Mas Nice intervém, diz que “isso não foi ruim pra mim, eu acho que pra eles também não foi, né?”, destacando ter consciência da colaboração que deu,

por meio de sua participação histórica no Sindicato e nas greves, para que as pessoas, inclusive seus filhos, pudessem no presente sair às ruas e criticar o candidato que quisessem. Em um tom quase que de reconciliação, como que dizendo que fez o melhor que pôde, ela projeta: “eu acho que com o tempo eles vão tá entendendo, eles vão ter até orgulho” (PEÕES, 2004).

O que Nice desvela quando fala da relação com os filhos interferida pelo trabalho é exatamente sua função de fabulação, que aqui tem espaço para se mostrar exatamente porque Coutinho não especula se os filhos de Nice realmente irão compreendê-la no futuro, não investiga que tipo de relacionamento a ex-diretora tem com seus filhos no momento atual, não questiona moralmente as escolhas que ela fez e não confronta a sua verdade com qualquer outra noção externa. Não há como o público saber se realmente tanta ausência não foi ruim para ela e para os filhos, pois o que é posto para o espectador é apenas a forma como a personagem significa as reminiscências despertadas naquele instante, o que nos leva de volta ao fato de que aquele que lembra só irá elaborar o que tem condições simbólicas para elaborar, elucidando que dissera o psicólogo alemão Wilhelm Stern:

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo. (STERN, 1957, p. 253 *apud* BOSI, 1995, p. 68).

O que Coutinho desperta no testemunho de Nice não é da ordem do verificável, mas do imaginável, porque só ele permite que o pessoal irrompa sem que dele sejam exigidas assinaturas, uma vez que o que se espera dele é simplesmente contemplá-lo pelo que é, sem que haja qualquer atmosfera para julgamentos ou juízos de valores. Não julgar o personagem era uma das regras de ouro de Coutinho (MESQUITA, 2013b), e no caso da sequência de Nice ela abarca tanto suas opções de vida quanto as de seus filhos, que fora do momento da cena não dizem respeito nem ao diretor nem ao público. Elas surgem ali, reproduzidas na corporeidade da personagem que lança mão de uma forma específica de lidar com o vivido e de traduzi-lo em meio a sentimentos aparentemente contraditórios como mágoa e orgulho.

Não muito distante de Nice está Bitu, ex-peão da siderúrgica Vilares que aparece em cena com a neta Joana no colo, a qual ele apresenta a Coutinho como “Joana Alves Bitu, a minha primeira neta e o nome da minha mãe, a socialista que o mundo criou e que me deixou umas lembranças...” (PEÕES, 2004). Uma moça surge para levar Joana e Bitu, filmado em primeiro plano, diz que aos sete anos de idade já trabalhava na agricultura, até que aos 19 foi sozinho para São Paulo. Coutinho pergunta de sua participação nas greves e Bitu diz que tudo que Coutinho puder imaginar ele participou, revelando também ter apanhado bastante junto

com outros companheiros – inclusive com Djalma Bom, ex-peão entrevistado por Coutinho no início do filme. “Eu era aquele militante que ia pras portarias de fábrica, tomava portaria, não deixava entrar”, lembra ele antes de contar a cômica história do nascimento da filha.

Bitu diz que sua esposa começou a sentir as dores do parto no mesmo dia em que uma passeata estava marcada para acontecer em São Bernardo, de modo que ele precisou pedir a ajuda de Seu Oswaldo para levá-los até o hospital em sua “pirua velha que caía as portas”, mas não antes que Bitu pudesse reunir uma maior quantidade de pessoas para levar para a passeata. Chegando no hospital, sua pressa era tirar a esposa do carro para ir até a passeata, garantindo à enfermeira que logo voltaria com as roupas da filha que estava para nascer. Mas “que tal passeata foi essa que eu levei quatro horas e meia pra poder voltar no hospital”, diz ele sorrindo lembrando que calcula ter demorado quatro horas quando, na realidade, devem ter sido mais, já que a passeata começou ao meio dia e meia e ele só chegou no hospital às sete horas da noite com as roupas da filha (FIGURA 26).

Figura 26 – Bitu, Joana (neta) e Luíza (esposa)



Fonte: Print screen de *Peões*.

Coutinho pergunta a Bitu se sua esposa o perdoou e ele responde: “ah, eu não sei, ela diz que perdoo, mas vamo saber se ela perdoo né”. Em um primeiro plano configurado em um leve *contra-plongée*, Luíza, esposa de Bitu, dá com os ombros e diz serena: “fazer o quê, né”, contando a Coutinho que Bitu era doente por política e que continua do mesmo jeito: “política pra ele... é o que ele é”, diz a esposa que não se importa com o assunto e cujos filhos

não só aceitam o envolvimento do pai como são quase todos iguais a ele. Em toda a sequência Bitu é filmado quase que do mesmo modo que Nice, com o rosto excedendo o limite do quadro apesar de algumas partes da casa serem visíveis, como um vaso com rosas no canto direito do plano situado próximo ao que parece ser um liquidificador em uma cozinha.

A relação de Bitu com o trabalho e a vida familiar se dá, em alguns pontos, em um campo similar ao qual se deu o testemunho de Nice. Do mesmo modo com que ela diz ter “corrido bastante” na época das greves tentando convencer os companheiros a não furarem o movimento, Bitu também comenta o quão entregue ele era à causa metalúrgica. Nice fala que precisou diversas vezes abdicar da vida em família, o que Bitu também teve de fazer devido à exorbitante carga de trabalho que cumpria para conseguir sobreviver. Os dois implicam, em suas falas, as circunstâncias que o trabalho nas fábricas, nas greves e/ou no Sindicato lhes impunham, refletindo sobre suas vivências de maneiras também ricamente distintas. Enquanto o enquadramento de Nice não dá nenhuma pista de onde ela se encontra ou de quem poderia estar perto dela, a câmera focada em Bitu deixa alguns objetos caseiros à mostra e ainda atende ao chamado do testemunho do personagem: “vamo saber se ela perdoa, né?”. É a indicação de Bitu que abre a brecha para Coutinho conversar com a família e fazê-la surgir em cena não por um efeito “de tabela”, mas por uma organicidade que já se anunciava na conversa com João Chapéu e que aqui se consolida com a esposa de Bitu se colocando em cena como uma companheira que está presente, mas, novamente, se opõe ao posicionamento do esposo – embora agora de outra maneira, com um outro tom.

Tendo em vista essa dinâmica, é adequado constatar que os contrastes escancarados por Coutinho não criam uma dualidade hostil que valoriza uma história em detrimento de outra ou que enaltece uma conduta e rebaixa uma outra, pois as maneiras com que cada peão se refere às dificuldades de conciliar seus papéis na militância e na vida doméstica são únicas, e como tais são trabalhadas com cuidado pelo cineasta que percebe ser esse um subtema importante nas memórias dos metalúrgicos (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013). É ele que engaja as esposas de João Chapéu, de Bitu, em certa medida a de Miguel e até a personagem Angélica, filha de Antônio que compartilha as lembranças do pai politicamente engajado. As mulheres companheiras de *Peões*, sejam esposas ou filhas, “tematizam a divisão dos maridos e pais entre a casa e a rua, a família e a luta” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 592), sem deixarem de pontuar, à sua maneira, como se sentem em relação a isso. De acordo com Mesquita e Guimarães (2013, p. 597), quando Luíza é filmada por Cheuiche “o perdão e o respeito manifestos não escamoteiam o peso, expresso em seu rosto, da dificuldade de quem teve de suportar tantas ausências”, demonstrando mais uma vez que a força e unicidade de

Peões está, precisamente, na diversidade das experiências e das memórias dos personagens e seus familiares.

A diversidade enriquece o coletivo e destrincha o fato de que este só se constitui a partir de atitudes individuais que visem o todo, que prezem pela manutenção e continuidade daquilo que dá vida e permanência para o conjunto, fazendo com que uniões como as das greves sejam símbolo da potência que ações pessoais podem imprimir na conquista comum. Para esse aspecto da luta, Lula chama atenção ao discursar para trabalhadores na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC em um material de arquivo vindo do filme *Linha de montagem* e inserido em *Peões* logo após a sequência de Bitu. Neste trecho, o prédio do Sindicato é filmado à noite, do lado de fora, enquanto a voz de Lula atravessa o plano em *off* questionando “o que será da nossa greve?” se todos os companheiros que ali estão, não estiverem também “lá fora” dizendo aos colegas para não voltarem ao trabalho mesmo com a intervenção no Sindicato (PEÕES, 2004). Rapidamente, a câmera entra no prédio e agora capta Lula sobre um pequeno palco falando com os trabalhadores em um *contra-plongée*, um plano que vem acompanhado de um *zoom in* e que pode ser considerado tanto acidental – pela grande quantidade de pessoas no local – quanto proposital, por fortalecer a altivez do ex-metalúrgico e do chamado que ele faz naquele instante (FIGURA 27).

Figura 27 – Lula em arquivo de *Linha de montagem*



Fonte: *Print screen* de *Peões*.

O individual ganha força coletiva nesta cena, posto que é para essa dimensão da

conscientização que Lula lança luz, relembrando o que dissera outras vezes: “sindicato não é esse prédio, sindicato é cada um de vocês na máquina de vocês, sindicato é cada um de vocês na rua” (PEÕES, 2004). A câmera filma em *plongée* diversos trabalhadores sentados ouvindo as palavras de Lula, depois ela se fecha no rosto de alguns deles e então retorna para o plano dos metalúrgicos sentados, agora aplaudindo o líder que lhes pede para permanecerem em greve “mesmo os caras me prendendo”, sendo ele depois filmado em plano médio frontal que se movimenta em *zoom out* (FIGURA 27).

A posição de Lula como líder do movimento fica evidente, e é constantemente ocupando essa posição que ele surge em *Peões*, como se fosse uma espécie de agregador das ideias e angústias dos trabalhadores que viviam uma repressão ao movimento e à união sindical. Essa cena, inserida entre as sequências de Bitu e Henok, sugere que a relação entre ser metalúrgico e se ver pertencente à classe trabalhadora transcende discursos, instituições e prédios, ainda que eles sejam essenciais para a organização do movimento. As palavras de Lula e a escuta dos operários amparam o cenário no qual a necessidade política e afetiva de cooperação entre os trabalhadores é eminente, e não apenas entre estes, mas também entre a comunidade, pois uma vez que o Sindicato é chamado a comparecer nas ruas e nos pontos de ônibus, como diz Lula em outro momento, eles anunciam que aquela luta diz respeito a todos que não aceitam mais serem explorados e que, com colaboração e apoio individual, desejam contribuir para uma causa coletiva.

O sentimento de amizade e, em alguma medida, de proteção do grupo, acaba também aflorando na cena em que Henok, enquadrado em primeiro plano, lembra que se uniu com outros colegas para “bater nos caras” que depuseram contra Lula diante de um juiz, mas sem conseguir encontrá-los porque a polícia os escondia (PEÕES, 2004). Esses caras, segundo ele, eram espões de greve, que identificavam os trabalhadores envolvidos no movimento e faziam “aquela listinha” que passava “lá pra cima” e causava a demissão de vários operários – incluindo Henok, como dá a entender. Mas o ex-peão que se reconhece bravo no passado agora parece bem-humorado, contando sobre a juventude e sorrindo mesmo que toda sua sequência seja permeada pela falta do tempo que se passou, do curto tempo à sua frente, da falta da esposa trazida pelos arquivos ou do afastamento dos filhos, que constituem suas famílias e “vão tratar deles”, como pontua (FIGURA 28).

Figura 28 – Henok



Fonte: *Print screen de Peões.*

Henok traz o testemunho de um homem solitário no presente, que vive em sua casa sozinho contando com a ajuda de vizinhos – que diz para Coutinho serem seus amigos, “mais do que parentes” – e de um pecúlio que recebe por ter lesionado a coluna. São os vizinhos que limpam sua casa, que fazem a comida e que por isso contrastam a diferença entre o particular solitário e o coletivo unido. Para além disso, o ex-metalúrgico da Volkswagen conta que, sendo evangélicos, ele e sua esposa costumavam receber pessoas em casa para orar, e era sua esposa quem orava para as pessoas. “Isso aqui era cheio de gente”, diz o ex-peão em cena sozinho, em primeiro plano, enquanto afirma que ainda hoje (2002) recebe telefonemas com pedidos de oração.

Somos o que conseguimos reter de nós e de nossos passados: é a memória que preserva nossa história de vida pessoal, privada, única no universo, pois cada ser humano cumpre uma trajetória que é apenas sua, com suas dores e alegrias. Ao mesmo tempo, esta mesma memória nos conecta por fios invisíveis à grande memória coletiva da cultura e da sociedade à qual pertencemos, à experiência humana que partilhamos com os outros. (PINHEIRO, 2013, p. 54).

A fala de Henok, mesmo contando de situações únicas, é sempre atravessada por algo contido em uma esfera geral, dado que a perda da companheira, a distância dos filhos e a vida sustentada pela colaboração de amigos pode também denunciar mais do que a vida de um homem singular, pois pode fazer referência a uma geração de trabalhadores lesionados pelo serviço, que foram despedidos por motivo de greve, que viveram sua luta junto ao apoio da companheira, que lembram tranquilos de histórias antes tensas e que se encontram nos tais “fios invisíveis” que conectam os peões e suas histórias. Tudo isso não se sustenta sob a égide de que Henok seria um personagem modelo, mas ressalta a mentalidade de que a memória coletiva “envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas” (HALBWACHS, 1990, p. 53), isto é, ambas as memórias estão em interação, se enrolando e se desembaraçando na medida que o sujeito narra suas reminiscências sem que elas se anulem.

Se omitirmos essa consciência, é possível que façamos parecer coincidência o fato

de o testemunho do ex-peão Januário ser tão similar ao de Nice quando ambos recordam a infância dos filhos. Enquanto ela diz guardar uma mágoa daquele momento por não tê-lo vivido, Januário revela sentir uma dor que pulsa dentro dele por também ter estado muito tempo ausente, vide o fato de que desde os 14 anos ele estivera envolvido na militância política em movimentos estudantis, operários e religiosos. Em primeiro plano, a câmera de Cheuiche acompanha um Januário expansivo em seus movimentos, que toma cuidado ao gesticular o símbolo de aspas com as mãos ao dizer que a vida o “separou” dos pais por conta do seu envolvimento político, articulando sua voz e corpo durante toda a sequência – seja quando conta a Coutinho as piadas que fazia com Lula, seja quando deixa transparecer a introspecção que toma conta dele ao falar da família: “existe uma época muito dura na minha vida, que eu não perguntei pras minhas filhas ou pra minha mulher se elas queriam viver aquilo ou não, eu simplesmente invadi isso”, diz ele alternando o olhar entre os lados esquerdo e direito plano, destacando também que está tentando recuperar o que chama de “tempo perdido”, mas sem deixar a luta de lado (FIGURA 29).

Figura 29 – Januário



Fonte: *Print screen de Peões.*

Januário pontua bem como a maturidade trazida pelo tempo pode provocar mudanças na forma com que lidamos com nossas emoções. Se o tempo passa e nós mudamos, é inevitável que nossas lembranças acompanhem essas mudanças, propiciando novas formas de conciliação e, se for o caso, de recuperação. A experiência de Januário se reflete em seus cabelos brancos, em seu retorno à década de 1980, em sua camisa escrita com o nome “Tribuna Metalúrgica” e no broche que usa com a estrela símbolo do Partido dos Trabalhadores, ressignificando uma época passada que atravessa, assim como as memórias, outros tempos. A abdicação feita no passado faz o Januário do presente articular a pergunta não feita à esposa e às filhas, ou melhor, o faz reconhecer a importância de uma pergunta antes inexistente, que ao ser verbalizada por ele agora denota outras atitudes suas que desencadearam dores ainda

latentes em seu peito. Nesse sentido, tanto os objetos como o testemunho também se suspendem e atravessam os tempos, pondo em primeiro plano um personagem que não se arrepende dos erros que cometeu, mas que, mesmo assim, ainda deseja recuperar o que deixou para trás.

A expressividade de Januário também poderia ser compreendida como característica de quem possui um vínculo visceral com a luta política (TAPAJÓS, 2017). Ele infere intimidade ao falar das conversas que teve com Lula, se identifica como “fruto da categoria”, destaca os três mandatos sindicais para os quais foi eleito e se coloca ao lado de Lula ao lembrar de ouvi-lo dizer que “nós não somos nada, o mandato sindical passa, os trabalhadores é que ficam” (PEÕES, 2004), indicando haver um *nós* e um *eles* operante na ideia de classe ou categoria. É importante sublinharmos esses aspectos porque eles são cirúrgicos ao imbricarem a presença pública e política dos peões na dinâmica do lar e da família, pois ainda que esses aspectos venham sendo indicados já há algumas sequências, é na veemência com que Januário reproduz e reinventa os momentos públicos que suas memórias ganham outra dimensão no privado. De acordo com Bosi,

A lembrança de certos momentos públicos (guerras, revoluções, greves...) pode ir além da leitura ideológica que eles provocam na pessoa que os recorda. Há um modo de viver os fatos da história, um modo de sofrê-los na carne que os torna indelévels e os mistura com o cotidiano, a tal ponto que já não seria fácil distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal. (BOSI, 1995, p. 464).

Tal indistinção é reconhecida na fala de Januário quando aponta Lula como amigo ou quando vê sua vida pessoal ser ligada por um cordão umbilical à grande história que é tanto sua quanto de milhares de outras pessoas. A greve se coloca como sinônimo de luta, e aqui, passados mais de 40 minutos do início de *Peões*, ela ocupa esse sentido na narrativa já sem conseguir desviar do conseqüente preço emocional que ainda cobra dos peões mesmo depois de findada. A greve não se separa da vida sindical, da linha de montagem, da repressão policial, do orgulho do trabalho, da união operária e do lar fragmentado. O que se constata é que mais uma vez se tem na multiplicidade dos personagens de *Peões* o canal central pelo qual o filme se aproxima da história, um que é aberto pelo preciso *modus operandi* de Coutinho e por sua vontade de “viajar junto com a pessoa, dentro do que ela fala” (MESQUITA, 2013b, p. 247), recusando quaisquer constrangimentos ou embates. Nas palavras de Werneck,

As falas dos personagens não servem para comprovar ou desmentir as cenas históricas nem para testemunhar sua participação nelas. Em vez disso, servem para reconstituir particularidades em que a historiografia impõe noções como as de “classe”, “movimento” ou “partido”. (WERNECK, 2013, p. 575).

A reconstrução se faz com as pessoas que cooperaram não só para um dos maiores movimentos de massa da história recente do país, como também para outros eventos históricos que, mesmo menores, causaram impactos nas tomadas de decisões da época. Luíza é uma das

personagens que fizeram parte dessas tomadas. Cozinheira do Sindicato dos Metalúrgicos durante anos e dona de uma lanchonete toda “bonitona”, como chama, Luíza fez parte de diversas discussões políticas ocorridas em sua lanchonete. “Toda política do Sindicato e do PT passou ali dentro daquela lanchonete”, ela diz. “E a senhora ouvindo? Dava palpite ou não?”, pergunta Coutinho, e ela responde determinada: “Dava, tinha hora que eu falava ‘para, deixa, não é assim, tem que ser assim” (PEÕES, 2004).

Luíza, junto com outros personagens, simboliza o furo no dispositivo de Coutinho: ela não foi metalúrgica, assim como Socorro não participou das greves de 1979 e 1980, George era criança na época do movimento e Angélica só tem o pai como elo à vida operária. Esses são personagens que, em *Peões*, aparecem tanto pela contingência da filmagem quanto pela necessidade de se obter uma alternativa ao dispositivo inicialmente insuficiente de Coutinho – já que localizar os metalúrgicos e metalúrgicas antes filmados e agora espalhados pelo Brasil trouxe dificuldades que acabaram sendo contornadas pelo diretor, que tratou de apropriá-las como parte do processo criativo do filme.

Por isso Luíza está em *Peões*. No início da sequência, ela é enquadrada em plano americano, sentada no sofá e próxima a uma estátua e um pequeno saco plástico. Ela conta de sua infância no município de Monteiro (PB), de quando se mudou para São Bernardo do Campo e de quando o primeiro esposo foi embora e a deixou com os sete filhos, momento no qual ela abre um pequeno sorriso ao dizer “fiquei” (com os filhos). A cozinheira fala do segundo esposo, Zito, com quem viveu por 22 anos e teve muitas discussões por ele querer furar a greve e ela não concordar. Após dizer que em uma discussão jogou uma pedra nele e que ele bebia muito, Luíza ouve Coutinho perguntar se ela conseguiu se ver livre de tudo aquilo, e com olhos avermelhados, sobancelha franzida e braços abertos, ela responde “eu sou livre, sempre fui, em tudo eu sou livre! Em namoro, política, filho, cozinhar, lavar, eu tenho minhas mágoas, as vezes eu choro, eu xingo, mas eu sou livre, eu sou livre, eu saio ali fora, eu sou livre” (FIGURA 30).

Figura 30 – Luíza



Fonte: *Print screen de Peões.*

Luíza adora xingar e falar palavrão, diz ser essa sua simpatia. Quando vivia em sua cidade natal, costumava chamar o filho, que estava na casa de sua irmã, de “filha da puta, filho de um corno”, gritando para que ele voltasse para casa. Pouco depois o telefone toca no meio da sequência e é o filho chamado de “filha da puta” quando criança que liga para saber da saúde da mãe, trazendo para o filme uma destacada leveza afetuosa (FIGURA 30). Nesse instante, Luíza se “desarma”, nos mostra que a mulher forte “que faz da vida doméstica um espaço de indignação constante” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 603) conversa com o filho sorridente, deixando seu rosto se expandir e revelar uma face sua curiosamente diferente daquela que pouco tempo antes lembrava que na época das greves “nós atacava os cara, nós brigava, nós batia” (PEÕES, 2004).

Cheuiche sempre observa Luíza a partir de planos próximos. O rosto e o olhar da cozinheira estão sempre em voga, assim como vem sendo construídos os planos de todos os personagens. Segundo Mattos (2019, p. 222), essa foi uma escolha de Coutinho para “sublinhar individualidades em contraponto com as multidões”, o que acaba fazendo com que certos gestos sejam perdidos (como acontece com Januário e Luíza), mas também com que se alcance a expressividade de rostos já tão diluídos nos materiais de arquivo das décadas anteriores. É o que acontece com Luíza, a personagem que presenteia tanto *Peões* quanto Coutinho por se tornar “uma das grandes personagens de sua galeria” (MATTOS, 2019, p. 222) justamente pela intensidade com que rememora e pela personalidade espontânea que reafirma ao dizer que “eu

não gosto que ninguém mande em mim, me diga ‘para, cala a boca’, não, eu tenho que todos nós tem o seu direito de falar o que quer, teja certo que teja errado, depois vamo concertar” (PEÕES, 2004).

A participação de Luíza nas greves pode ser entendida como indireta se levarmos em conta o envolvimento dos outros personagens, mas é a partir dessa posição que ela lembra do que viveu e das relações que construiu com outros (as) companheiros (as). No meio destas lembranças está Lula, que retorna mais uma vez no testemunho dos peões como uma pessoa querida e que, nas palavras de Luíza, toma o lugar de filho, o filho que Eurídice (mãe de Lula) estaria alegre e orgulhosa de ter parido, segundo ela acredita. Quando a sequência de Luíza chega ao fim, mais uma imagem de arquivo de Lula com os trabalhadores ocupa o plano de *Peões*, na qual o ex-metalúrgico é filmado de costas conversando com um rapaz e caminhando em direção à uma escada.

Na sequência, uma panorâmica capta, da esquerda para a direita, a entrada de Lula em uma espécie de auditório, onde, em cima de um palco, ele se dirige até uma cadeira localizada junto a uma grande mesa na qual um homem fala ao microfone sem que consigamos compreender o que é dito. O som ambiente diminui, a voz de Lula toma conta da imagem e os rostos dos ouvintes são captados em primeiro plano, atentos ao que Lula diz: “eu gostaria de pedir, que se vocês trabalhadores, entenderem que essa diretoria, em algum momento, falhou com vocês... que vocês, livremente, rejeitassem a continuidade dessa diretoria” (PEÕES, 2004). O plano é então preenchido pela imagem geral do auditório captada do fundo do palco, seguida pela imagem um pouco mais aproximada das janelas ao fundo onde várias pessoas se encostam e pela imagem dos rostos dos metalúrgicos olhando em direção ao palco. Assim que Lula termina de falar, os aplausos se iniciam, ele abaixa a cabeça e esconde o choro com a mão, enquanto é chamado pelo colega a não chorar ao som de seu nome sendo chamado diversas vezes por aqueles que o aplaudem de pé, nas escadas, nas janelas e no andar de cima do auditório (FIGURA 31).

Figura 31 – Lula em arquivo de *Linha de montagem* (2)

Fonte: Print screen de *Peões*.

A imagem do filme *Linha de montagem* inserida agora em *Peões* não nega: Lula é a referência daquelas pessoas, o companheiro pelo qual cultivam afeto e a personificação da confiança que depositam na causa sindical. Na montagem de *Peões*, não vemos nenhum tipo de votação acontecer ou qualquer verbalização do apoio à continuidade da diretoria como fora perguntado. Mas embora não saibamos as condições da filmagem e nem o desfecho da reunião, existe algo que salta aos olhos e aos ouvidos quando reparamos na humanidade e fraternidade impressas em toda a sequência. São as imagens de arquivo que nos fazem perceber, agora com quase 60 minutos de filme, que Lula está, de fato, sempre envolto no coletivo, pois para além da sequência de contexto apresentada no início de *Peões*, os arquivos inseridos ao longo do filme demonstram situações específicas erguidas sobre os mesmos princípios: a liderança de Lula. Embora o ex-peão não ganhe destaque ao longo do filme – até pela curta minutagem ocupada pelos arquivos – ele surge primordialmente nas lembranças dos (as) metalúrgicos (as), os principais agentes sociais em atividade no ambiente sindical. Ao observarmos os arquivos, entendemos que as vozes que gritam por direitos e melhores salários só se calam para ouvir a voz de seu líder, e não porque se submetem a ele, e sim porque é também nessa voz que se sentem representados, uma vez que a própria presença física e ideológica dos (as) trabalhadores (as) no instante de uma tomada de decisão conjunta já afirma sua insubmissão.

São os encontros nas assembleias, passeatas ou na lanchonete que movimentam o trabalho político nos diversos ambientes sociais frequentados pelos peões, e ao minar as

divisões entre casa e trabalho com o intuito de fortalecer todo o movimento, alguns deles decidem encher um carro velho com pessoas para “engrossar mais a passeata”, como disse Bitu, enquanto outros preferem conversar em voz alta sobre política com a esposa, como fazia Antônio segundo relata sua filha Maria Angélica, que via a mãe brava e beliscando o esposo por não gostar dessa sua atitude.

Antônio e Maria Angélica são filmados na cozinha de casa, um lugar que, segundo Antônio, não é usado para comer, para receber pessoas e nem para cantar parabéns, mas simplesmente para ser ocupado por livros, uma televisão, uma geladeira, rádio, caixas, cadernos e diversos outros objetos. Em primeiro plano, Antônio se autodenomina um “coração solitário” por morar sozinho, diz que cozinha sua própria comida e que foi “complicadinho” o período no qual se casou, sendo sua esposa também operária em uma fábrica de produzir macarrão na época. Ao ser perguntado porque se envolveu com as greves, Antônio é simples e direto: “porque eu gostava, eu participava muito de sindicato, sabe? E eu gostava das reuniões que eu participava... e eu fui tomando gostinho”, diz ele pouco antes de pontuar que sua esposa não aprovava seu envolvimento político.

Depois do corte, o plano fechado permanece no rosto de Antônio, que agora inclina-se um pouco para a frente, como se fizesse esforço para ouvir as perguntas de Coutinho. Ele fala da filha que se formou jornalista e a chama para ficar perto dele, e enquanto a câmera continua concentrada no rosto de Antônio, ouvimos Maria Angélica falar da “cantoria” que ouvia em sua casa durante a infância, quando, aos sábados, o pai ligava o rádio e cantava junto de sua mãe. “É brincadeira, só... eu cantava porque eu me sentia feliz perto delas, só por isso, não era porque eu sabia cantar”, confessa sorrindo envergonhado. No plano seguinte, pai e filha são enquadrados cantando a canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, enquanto um *zoom in* capta Maria Angélica apoiada no encosto da cadeira do pai, se curvando para cantar próxima a ele e demarcando o ritmo da música com a mão esquerda (FIGURA 32).

Figura 32 – Antônio e Maria Angélica



Fonte: *Print screen de Peões.*

A “cantoria” que antes acontecia apenas na infância de Maria Angélica parece então se transportar, sair do fundo de sua memória para emergir no ano de 2002 quando ela, agora adulta, canta ao lado de seu pai aposentado a mesma canção que embalou momentos felizes dos dois. Se antes essa espécie de trânsito de memórias temporalmente distantes se manifestava em primazia no testemunho, aqui ele toma a forma de uma comunicação sensório-afetiva que tanto enlaça quanto embeleza uma memória latente. “Essa ele cantava pra mim”, comenta ela sorrindo e trazendo à tona uma outra música que o pai cantava para sua mãe, fazendo com que as noções de tempo, espaço e indivíduo se interliguem no *continuum* mnêmico em atividade naquele minuto. Ao retomarmos Halbwachs (2004) aqui, veremos que se lembramos é porque a maioria de nossas lembranças advém do núcleo familiar, dos elos de amizade e de quaisquer outras relações sociais que as provoquem. Isso significa dizer que as pessoas com quem dividimos nossas memórias não apenas as sustentam por ainda concordarem com ela, mas são capazes até de evocá-las quando e onde quiserem.

Antônio e Angélica põem tudo isso em operação quando interagem em cena e permitem a Coutinho acessar a relação dos dois, fazendo-os reencontrar tempos passados com

o olhar do presente ao ponto de Angélica dizer que, quando era criança, não entendia o medo da mãe em relação à vida política do pai, e que na época pensava que seu pai se interessava mais por política do que por ela e sua mãe. Mas o tempo, como já visto, pode trazer uma percepção mais límpida das coisas da vida, nos permitindo compreender o passado (ou atualizá-lo) de uma maneira só descoberta pelas mudanças de cenário e das ferramentas de expressão que reunimos. Desse modo, Angélica partilha a lembrança (atualizada) do pai:

Ele dividia com a gente aquele momento que a gente vivia, ele sustentava a casa, ele cuidava de mim, ele cuidava da minha mãe. Mas ele tinha uma coisa muito dele, de seguir o que ele acreditava, né? Então as músicas... tudo isso permeava o nosso dia-a-dia. Mas a questão central da vida dele sempre foi discutir direito, sempre foi discutir política. (PEÕES, 2004).

Angélica não menciona a falta do pai, ainda que Antônio lembre dos comentários da esposa que se chateava ao vê-lo chegar às 11 horas da noite depois de participar de assembleias. Todavia, é desse modo que a sequência recheia *Peões* com traços de sensibilidade, respeito, saudade e solidão que, na articulação de Angélica, tomam uma perspectiva resiliente ainda não desvendada por Coutinho. Quando fala da morte da mãe, ela coloca sua identidade solitária à frente, a sua e de seu pai, dizendo que sendo duas pessoas solitárias eles viveram sua dor cada um à sua maneira, sem conversar, deixando que o tempo os reaproximasse depois. E é bonito, ainda que triste, vermos como Angélica verbaliza sua perda, admira seu pai e brinca de cantar canções. Mesmo sendo mais nova e tendo uma outra relação com as causas metalúrgicas se posta ao lado de outros personagens, ela se demonstra uma mulher forte, ativa em cena como alguém que quer tanto ouvir como falar, já que ao longo da sequência ela deixa de fazer apenas complementos à história do pai e passa a ser, ela e suas memórias, também personagem.

A presença de Angélica demarca um ciclo de composição de *mise-en-scène* importante para *Peões* e que vem se anunciando desde o início do filme, se adaptando às diferentes situações dramáticas provocadas por Coutinho e sua equipe. Nesse sentido, Mesquita e Guimarães (2013) observam os enquadramentos predominantes no filme, que, para além de se concentrarem no rosto dos personagens com planos bem fechados, sempre os localizam em uma das extremidades do quadro, de forma que a outra extremidade funcione como um antecampo por onde o olhar dos personagens se direciona para o mundo e para o diretor. É nesse “vazio” que uma série de potências se manifestam, como quando a câmera de Cheuiche capta os “manejos de cabeça” (MESQUITA; GUIMARÃES, p. 597) de Socorro ao dizer que é “simplesmente dona de casa”; como quando a esposa de João Chapéu se coloca “invisível” no fora de campo e, de lá, pontua o que pensa sobre o idealismo do esposo – enquanto é o rosto de

João Chapéu pensativo que contemplamos –; e como no momento em que a voz de Angélica deixa de ser um complemento e assume ação ao entrar em cena falando do pai/peão, do pai/peão/esposo e de toda uma dinâmica de casa/trabalho e política/lar que atravessou sua vida e a vida de centenas de outras famílias.

Explorar esses aspectos do plano, ou seja, o espaço no qual o sujeito se inventa personagem e elabora sua dramaticidade, significa tomar a corporeidade como testemunha de diferentes lembranças que interveem entre si, ao mesmo tempo em que contam com um ambiente doméstico, outrora abdicado, como um cenário de cinema. Isso nos permite ler e até derrubar, de imediato, a crítica de que o trabalho de Coutinho faz “pouco cinema”, uma vez que “a imagem, para ele, era essencial, até porque a expressão dos olhos, da boca, dos ombros podia desmentir a fala. A atenção dispensada a esses aspectos renovava a certeza de que seus filmes eram extremamente visuais” (MATTOS, 2019, p. 209), nos quais a primazia do verbal morava no gestual.

“A palavra me gera a vontade de imagem” (AVELLAR, 2013, p. 251), dizia o diretor conhecido por uma economia audiovisual que longe de significar desleixo, demandava uma compreensão de cinema específica embebida pela busca de um documentário que se construísse *com* o outro e não *sobre* ele, fazendo com que o espaço cinematográfico criado pelo encontro e pela câmera fosse o palco no qual narração, experiência e imaginação se encontrariam e ali constituiriam o coração pulsante de cada filme. Em *Peões* vemos isso pela forma com que o diretor articula pedaços tão pequenos e significativos de um movimento inesquecível para quem o viveu e marcante até para quem não passou perto dele, como os homens e mulheres que, inseridos na grande memória coletiva do país, testemunharam, a uma determinada distância, a insurgência de um dos maiores levantes trabalhistas do fim do século passado. Nos referimos às pessoas que ouviram no rádio, na televisão e nas conversas de rua que algo único acontecia em São Bernardo do Campo nos anos de 1979 e 1980, e que se tratava de nada menos do que milhares de trabalhadores indo às ruas questionar e fazer exigências a seus patrões no momento em que o regime militar reprimia sem parcimônia qualquer manifestação contra-burguesa da população civil.

Talvez seja por já tatear nesse terreno que Lopes e Ciocari (2017, p. 53) destacam que, em *Peões*, mesmo as histórias dos personagens sendo distintas, “a relação com o grande momento de suas vidas – a greve – permanece como elo na memória de todos”, que reavivado pela eminente eleição presidencial de seu líder demonstra o quanto ser metalúrgico, grevista ou sindicalista é ainda o que define a sua própria identidade. Mas o que causa tamanha ligação? O que justifica o fato de trabalho e vida privada se confundirem tanto? O que estava em jogo

política, econômica e socialmente nas greves do ABC? O que foram e o que significaram, de fato, essas greves? Essas são algumas das questões que buscamos responder no capítulo a seguir, uma vez que acreditamos que uma compreensão mais concreta dos acontecimentos nos fará compreender, também, como e porque os peões de *Peões* lembram como lembram. Olhamos agora para as greves buscando pelas ações políticas e coletivas que permearam seu contexto, identificando os jogos de interesse postos em evidência, as relações de trabalho moduladas em um Brasil burguês, ditatorial e fabril, e as articulações promovidas pela maior categoria profissional do ABC para resistir à exploração do capital. A partir de agora, a história, a política, as memórias e as experiências dos peões se encontram neste que elegemos como o terceiro pilar narrativo de análise de *Peões*.

4 A POLÍTICA

Segundo o filósofo Wolfgang Leo Maar (2017), quando se trata em falar de política e definir os significados que este conceito pode ter na vida em sociedade, convém muito mais falar na existência de *políticas* do que em uma política única. É unânime a ideia de que a política, de maneira geral, refere-se a um tipo de poder político institucional, que diz respeito a cargos ou órgãos administrativos (como a função e mandato de um senador), assim como a associações e reuniões onde se implicam práticas políticas (como partidos ou comícios eleitorais). Mesmo assim, Maar (2017) chama atenção para determinados modos de se fazer e interpretar políticas que se constituem fora da esfera institucional e da disputa por poder do Estado, uma vez que surgem do descrédito em relação às políticas institucionais, da falta de representatividade identificada nelas e da impossibilidade de participar ativamente das decisões correntes em seu interior⁷³.

Essas políticas outras apontadas pelo filósofo exercem uma espécie de valor político, mais ligado à defesa de demandas sociais nascidas do cotidiano das pessoas e transformadas por elas em objetivos alcançáveis. Nos espaços de discussão que criam, essas pessoas se fazem agentes políticas de suas questões, deliberam democrática e coletivamente sobre os assuntos do grupo e engendram mudanças que almejam melhorar não apenas o seu futuro (quando a próxima eleição chegar), mas também as condições próprias do presente daqueles impactados. Movimentos sociais, sindicais, religiosos, manifestações intelectuais, movimentos de estudantes, de mulheres e de bairros, são exemplos de forças de expressão e luta construídos em âmbitos não institucionais que extraem sua força do consenso de seus pares, legitimando seus dirigentes e dirigidos na medida em que transformam dores sociais em reivindicações políticas. Para Maar, nesses espaços

Vota-se o aumento salarial a ser reivindicado em conjunto, o acordo a ser formulado, a rua a ser asfaltada, os investimentos a serem feitos, as prioridades a serem enfocadas no dia a dia, a solução para os problemas de dirigentes e dirigidos, os homens e mulheres a serem procurados etc. [...] Todos os participantes, garantidas as diversidades de seus interesses e respeitada a sua livre expressão, sentem que *aquele movimento é efetivamente seu* e que ele tira a sua força coletiva da participação e representação que confere a cada um em particular. Esta estrutura seria a fonte de seu poder político. A força dos movimentos sociais provém deles próprios, do seu compromisso como instrumentos da coletividade, das comunidades, das associações. (MAAR, 2017, p. 57, grifo nosso)

⁷³ Maar (2017) argumenta que, na esfera institucional, a participação das comunidades nas decisões políticas fica limitada ao período eleitoral, pois após um representante ser escolhido e admitido para um cargo público, ele passa a conduzir os negócios do país à revelia de seus apoiadores, tomando decisões que não passam por discussão ou aprovação prévia daqueles que o elegeram. Estes, por sua vez, sequer tem o direito de se arrependem do voto que deram e interferir na vigência do cargo, caso o representante não cumpra com os compromissos firmados anteriormente.

Longe de disputarem a gerência do Estado como fazem os partidos (mesmo aqueles mais classistas), esses grupos têm como atividade a conquista de objetivos comuns que sejam aplicáveis a um coletivo, e contam com a colaboração mútua de seus membros como a chave para semear a consciência individual de cada integrante. Seu significado político advém daí, e é por esta razão que não podemos analisar essas reuniões sem colocá-las em paralelo com a política instrucional que lhe avizinha, uma vez que, em tese, ela detém as ferramentas legais para gerar mudanças no mundo. Desse modo, ao olharmos para movimentos sociais como o do sindicalismo urbano, ou mesmo para as grandes greves do ABC, precisamos estabelecer que políticas estavam em jogo e como interesses individuais e coletivos se reconfiguraram para, politicamente, passarem de desejos a mudanças oficiais tangíveis. A política que trataremos aqui investiga o compreender-se sujeito político indispensável da luta por melhorias na vida cotidiana, vivida aqui e agora por quem demanda fazer parte de um processo democrático e autônomo de escolhas. Trata-se de uma política que se entende intrínseca ao processo histórico e se coloca como agente de mudanças, que de tão significativa que foi para aqueles que nelas se envolveram, resistiu em suas lembranças e identidades no presente filmado.

Assim sendo, iniciamos o capítulo fazendo um recuo histórico até a segunda metade do século passado para compreendermos como o Estado brasileiro lidou com a questão trabalhista e sindical ao longo de governos e regimes. Destacamos as formas com que o Estado construiu a ideia de prosperidade nacional alinhando o enriquecimento da burguesia com a subordinação dos trabalhadores, interferindo nas relações patrão-empregado com vistas a tanto minimizar o impacto do descontentamento dos trabalhadores por vias legais, quanto a reprimir suas revoltas por meio da coerção institucional. Como veremos, essas ações se agravaram com a tomada do poder pelos militares em 1964, e aqui denunciaremos sua política autocrática focada em calar os trabalhadores e intervir nos sindicatos e em organizações trabalhistas. Ao destrincharmos as medidas tomadas, acordos firmados e seus impactos na vida privada e profissional dos trabalhadores dentro do contexto socioeconômico da época, expomos o fato de que o Estado brasileiro se preocupava muito mais em proteger os interesses burgueses e manter sua estabilidade institucional, do que efetivamente implementar políticas de participação democrática e gestão igualitária da vida pública.

Na esteira do desenvolvimentismo e do incentivo ao capital externo por governos democráticos e militares, lembramos de quando as empresas multinacionais do setor automobilístico chegaram ao Brasil, no início dos anos 1960, e se alojaram no ABC paulista, lá fundando um grande parque industrial responsável pelo aumento da oferta de mão de obra

barata na região. Tal oferta acabou se tornando um atrativo para os brasileiros que viviam dificuldades no interior do país e por isso lançamos, aqui, um paralelo entre a diáspora de trabalhadores saindo do campo e sertão e indo em direção às grandes cidades do ABC e o *boom* econômico vivido pelo Brasil nos anos de chumbo, isto é, damos atenção aos percursos e consequências que esse cenário gerou. O aumento da força de trabalho operária no ABC, a insatisfação com as condições de trabalho encontradas, a carga-horária exaustiva, a cotidiana exploração e desvalorização do serviço, a piora na qualidade de vida e a negação de direitos garantidos por lei, se chocaram com a elevada concentração de operários desgostosos com o tratamento recebido no cotidiano industrial. Assim, ao nos ancorarmos nas pesquisas de Celso Frederico, Salvador Sandoval, Laís Wendel Abramo, Marco Aurélio Santana e outros (as) autores (as), iremos desenhar em detalhes a relação desses fatores entendendo a maneira com que serviram de gasolina para o primeiro levante operário em 1978, uma paralização que se transformou espontaneamente em greve e reascendeu a faísca da luta trabalhista após anos de repressão pela ditadura militar.

Resgatamos os caminhos que levaram até o ciclo grevista de 1978-1980, dando atenção às estratégias de resistências criadas pelos metalúrgicos para conter a repressão de patrões e Estado. Dentre elas está o destacado trabalho de base que os peões operaram em seus espaços de encontros sociais, bem como a formação de alianças com pessoas e sociedades que apoiaram o levante operário e com eles organizaram a força política das greves. Ações como a entrega clandestina de tribunas, realização de assembleias e encontros no sindicato, mobilização durante o horário de trabalho, pequenas paralizações, reuniões nas casas, pontos de ônibus e na Igreja, foram algumas dentre outras formas de mobilizações não institucionais capazes de organizar a união de centenas de homens e mulheres para que, em 1979, eles e elas pudessem deflagrar a primeira greve geral da categoria. Com isso, trazemos à tona algumas das idas e vindas das negociações entre trabalhadores e empregados a partir das demandas da categoria, da resposta do governo e das ações orquestradas para defender o movimento e levar para a esfera institucional as reivindicações por melhores salários e valorização do trabalho – tanto em 1979 como em 1980.

Diante da dimensão das paralizações, diversas opiniões permearam o movimento alegando sua vitória ou derrota, e ao tatearmos aqui esses argumentos chegamos ao fato de que o ciclo grevista de 1979-1980 conseguiu, em parte, impor os desejos da classe operária, fez estourar o maior movimento de massas do país desde o golpe e fez a luta metalúrgica ser conhecida em todo Brasil. Ademais, destacamos como as greves serviram de farol para o despontar da liderança de Lula que, após os eventos, se tornou figura política nacionalmente

conhecida. Diante da rede de eventos que circularam por entre as greves e agora compreendendo o caráter factual, histórico e político do que experimentaram os peões de outrora, trazemos *Peões* para discussão. Nos personagens que analisamos neste capítulo, jogamos luz sobre os aspectos de sua luta que não se separaram da vida privada, que lhes dizem ainda quem eles são e ditam a forma com que lembram de si frente ao tempo passado desde seu grande encontro no ABC.

Ao trabalharmos com as sequências dos personagens Bezerra e Miguel Gonçalves, Zacarias, Joaquim, Tê, Conceição, Zélia e Geraldo, sublinhamos as maneiras com que falam e lembram da consciência política que adquiriram ao se envolverem no movimento operário, da repressão que sofreram por parte dos patrões e militares, da fome e das dificuldades da vida em sua terra natal, da ida para o Sudeste do Brasil e o orgulho de ser metalúrgico em uma grande empresa, das dores e doenças sentidas por conta da falta de segurança no serviço, da organização do movimento em suas casas e assembleias, além da presença de Lula na vida, nas memórias, nos arquivos e nas eleições de 2002. Em nossa análise, percebemos a efervescência da política nas sequências dos peões mesmo passadas quase duas décadas de sua experiência, e observamos como esta foi capaz de marcar as suas vidas a ponto de moldar suas identidades como cidadãos, mães, pais, eleitores (as), companheiros (as), filhos e filhas.

No entanto, esse movimento não é uniforme e nem desprovido de conflito, uma vez que tratamos também de rastros da vivência operária que ainda machucam e fazem calar, mesmo que essas diferentes vozes tenham encontrado antes expressão no mesmo coletivo. O tempo não é estático, e por isso a forma com que os peões se expressaram no passado encontra novas configurações no presente e se manifesta em cena, nas eleições que se dão junto às filmagens e fazem com que nós, novamente vinte anos depois de *Peões*, nos coloquemos a pensar sobre nossa forma de expressar e lembrar do que se deu naquele período. Assim, trazemos a memória das décadas de 2000 e 2010 para delinear como aquele que fora fruto e líder de uma das maiores categorias de trabalhadores no Brasil, se tornou presidente eleito por aqueles mesmos votos expressos em *Peões* e tantos outros espalhados pelo país. Fazemos um breve apanhado de como Lula utilizou suas raízes operárias em estruturas políticas institucionalizadas e fez refletir no Brasil os ideais e conquistas coletivas perpetrados por ele enquanto dirigente de seus companheiros metalúrgicos.

Não é nosso objetivo destrinchar os episódios vividos pelo Brasil sob o governo de Lula ou mesmo de Dilma Rousseff, sua sucessora eleita logo após o fim de seu segundo mandato. Mas uma vez que nos dispomos a perceber o tempo como não-linear e operador de mudanças capazes de gerar novos sentidos e significados que, por vezes, só são notados após a

prática ativa de um recuo temporal, olhamos para esses contrastes desejando entender um pouco mais do Brasil. Nos dispomos a conhecer como a linguagem de Coutinho se inseriu na reescrita histórica e como *Peões* se mostra efetivamente como uma obra imbricada por arquivos, memórias e políticas que se complementam e criam novos mundos possíveis, nos ajudando a não só assimilar o passado como a ressignificá-lo, vivendo o presente com um saber mais aprofundado e construindo um futuro iluminado pelo que um dia foi. Que nossos desejos para o que está por vir se impulsionem em *Peões*, pois dentre as tantas coisas que o filme nos apresenta e ensina, nelas está a tão temida como bonita inapreensão do tempo.

4.1 A ditadura, os operários, as greves

As greves dos trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista, deflagradas nos anos de 1979 e 1980, representaram um marco na história do sindicalismo brasileiro. Sendo os maiores movimentos de massa do país após a instauração do golpe civil-militar em 1964, as greves demonstraram a força de resistência e organização do operariado brasileiro na luta pela conquista de direitos, melhores condições de trabalho e salários justos. Reunindo mais de 100 mil trabalhadores de diversos setores insatisfeitos com os 14 anos de repressão, o operariado urbano se uniu e transformou em ação política as reivindicações até então suprimidas pelas manobras do Estado e pelo autoritarismo patronal. Os (as) grevistas do fim da década de 1970 deram a largada daquele que ficou conhecido como ‘novo sindicalismo’ brasileiro, um que se estruturou nas alternativas sociais e políticas encontradas por eles para reunirem, organizarem e politizarem os trabalhadores fabris daquele período (SANDOVAL, 1994).

No Brasil, não é possível falar sobre o sindicalismo operário urbano sem encontrar, na estrutura do movimento, marcas das interferências tanto econômicas como políticas por parte do Estado. Isto porque a compreensão desses dois processos está imbricada, ou seja, a influência econômica sobre a conjuntura das greves está condicionada às decisões e condições políticas criadas pelo governo para coibir a mobilização dos trabalhadores. Como demonstra o cientista político Salvador Sandoval (1994), por décadas o Estado brasileiro exerceu controle sobre a operação sindical, seja interferindo na escolha de líderes trabalhistas, nos mecanismos de organizações de trabalhadores, nas relações entre empregadores e empregados, dentre outros. Segundo ele, até a redemocratização do país, em meados da década de 1980, o Estado assumia o papel de prevenir e, até mesmo, resolver conflitos trabalhistas, criando as bases legais necessárias para interferir, inclusive antecipadamente, na organização civil da classe trabalhadora.

Os métodos de controle variavam conforme as ideologias do governo dominante e as mudanças sociais e econômicas vividas pelo país em determinado período, mas o que se pode identificar como um padrão dos governantes brasileiros – pelo menos desde a Era Vargas (1930-1945) até o primeiro governo democrático pós-golpe militar (1985) – é a preocupação do Estado em alinhar o crescimento econômico à subordinação dos trabalhadores e sindicatos ao seu poder. Se tomarmos a Era Vargas como o marco inicial do estabelecimento de normas trabalhistas com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT)⁷⁴ e se lembrarmos que após esse período sucederam-se governos populistas mais ou menos receptivos à questão trabalhista⁷⁵, veremos que independente da ideologia, praticamente todos se impuseram de forma autocrática na relação entre Estado, empregadores e trabalhadores. De acordo com Sandoval (1994), isso demonstra a natureza autoritária do debate trabalhista no Brasil ao longo dos anos, bem como explica a legalidade de medidas repressivas incentivadas pelos interesses da elite para minar as opções de mobilização da classe trabalhadora.

Para citar algumas delas, podemos destacar que até a instauração do governo militar em 1964 (quando se iniciou a fase de mais intensa repressão até então) o controle sobre as organizações trabalhistas era do Ministério do Trabalho (MT), que poderia reconhecer ou não a legalidade representativa de um sindicato. Cabia ao MT recolher e distribuir contribuições sindicais (expressamente proibidas de serem utilizadas em greves ou atividades militantes), além de supervisionar a aplicação de fundos propiciados pelo governo federal. Vale ressaltar, ainda, que a estabilidade do emprego também estava prevista em lei e sua perda dependia de processo de julgamento do Tribunal do Trabalho, o que garantia um sistema de estabilidade mínima aos trabalhadores⁷⁶. Contudo, esse modelo foi substituído em 1966 pelo Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), que facilitou aos empregadores demitir seus

⁷⁴ A CLT foi um conjunto de normas jurídicas definidas no ano de 1943 que estabeleceu a jornada diária de 8 horas, o salário mínimo, o direito ao descanso remunerado e férias, ao mesmo tempo em que também criava “uma estrutura corporativa para controlar o conflito entre a burguesia e a classe trabalhadora” (SANDOVAL, 1994, p.17).

⁷⁵ Os historiadores Antonio Luigi Negro e Fernando Teixeira da Silva (2020) citam os ex-presidentes Getúlio Vargas (1951-1954), Juscelino Kubitschek (1956-1961), Jânio Quadros (1961-1961) e João Goulart (o Jango) (1961-1964) como políticos que possuíam uma via de diálogo com a classe trabalhadora e que conseguiram se aproximar do operariado por meio de políticas públicas. No entanto, mesmo prometendo “tolerância no cumprimento do programa trabalhista” (NEGRO; SILVA, 2020, p. 79), eles também comandaram iniciativas repressivas, em maior ou menor grau, às mobilizações dos trabalhadores.

⁷⁶ Segundo Sandoval (1994), até 1966 haviam dois tipos de garantia contra demissão: 1) os trabalhadores com até 10 anos de serviço receberiam do empregador uma indenização correspondente a um mês de trabalho por ano de serviço, além de ser avisado da demissão com pelo menos 30 dias de antecedência (ou, ao invés disso, ser pago o salário de um mês); 2) os trabalhadores com mais de 10 anos de serviço só poderiam ser demitidos se em uma audiência prévia no Tribunal do Trabalho o empregador provasse a justa causa da demissão (esses trabalhadores eram considerados “estáveis”).

funcionários⁷⁷ sem grandes perdas econômicas além de reduzir o custo da mão de obra por meio de manobras de contratação⁷⁸ (D'ARAÚJO; JOFFILY, 2020).

No caso dos trabalhadores operários, a mudança do sistema de estabilidade anterior para o FGTS teve como consequência o aumento da rotatividade nas fábricas e o enfraquecimento dos representantes sindicais, uma vez que era a estabilidade do emprego que permitia aos trabalhadores ativistas assumirem atividades sindicais. Para o sociólogo Celso Frederico (2010, p. 10), “O fim da estabilidade no emprego e o incentivo à rotatividade da mão de obra contribuíram, entre outras coisas, para dificultar o trabalho sindical no interior das empresas”, uma vez que assim estes eram impedidos de formular uma forte e engajada rede de representantes que pudesse estar presente e ativa junto aos demais trabalhadores.

Não obstante, o direito à greve também estava sob a mira da vigilância do Estado, sendo regulamentado pela Constituição de 1946 em condições específicas, como a submissão da disputa à tentativas anteriores de conciliação (ou à decisão do Tribunal Regional do Trabalho), a autorização de atividades grevistas apenas para serviços considerados não essenciais (decididos pelo Ministério do Trabalho) e a possibilidade de os governos federal e estadual de declarar qualquer greve ilegal caso esta não tivesse sido submetida aos trâmites anteriores. Com o golpe de 1964, a regulamentação do direito de greve foi alterada e limitou ainda mais o poder de organização dos trabalhadores, diminuindo as condições sob as quais uma greve poderia ser considerada legal, inclusive podendo ser enquadrada como crime contra a Segurança Nacional (FREDERICO, 2010). Nas palavras do sociólogo Marco Aurélio Santana (2020, p. 249), “apesar de uma suposta regulamentação e garantia do direito de greve, o que se deu de fato foi a proibição do que seriam greves políticas e de solidariedade, quase que limitando a possibilidade de greve à cobrança de salários atrasados”.

Ainda em julho de 1964 foi promulgada uma lei que dava ao Ministério da Fazenda o poder de controlar aumentos e definir índices salariais, retirando dos Tribunais do Trabalho o

⁷⁷ O FGTS eliminou a distinção entre trabalhadores, não reconheceu a estabilidade do emprego e tornou a dispensa do trabalhador menos dispendiosa para o empregador, pois agora este deveria depositar mensalmente 8% do salário dos trabalhadores em contas individuais, de forma que quando fosse demitido ele teria acesso aos recursos. Dessa forma, os empregadores não mais indenizavam seus funcionários pagando-lhes um mês de salário referente a cada ano de serviço como faziam antes em caso de demissão. Na transição do antigo sistema para o novo, o FGTS se colocava como opcional, mas o governo intervinha dando incentivos financeiros aos trabalhadores que aderissem a ele, assim como as empresas também preferiam contratar funcionários que já tivessem aderido ao novo sistema (SANDOVAL, 1994).

⁷⁸ “Os patrões têm se valido ainda do FGTS para isentar-se da concessão de reajustes salariais a uma ampla faixa de seus empregados. Acontece que só tem direito aos aumentos anualmente negociados pelos sindicatos (dentro do figurino do arrocho, naturalmente) os empregados com mais de um ano de casa, cabendo aos outros uma porcentagem proporcional ao número de meses trabalhados (à base de 1/12). O que tem ocorrido é que muitas empresas, ao aproximar-se a data do reajuste, despedem um bom número de empregados e contratam novos.” (FREDERICO, 2010, p. 126).

papel de mediadores da questão e tornando-os apenas administradores do sistema de definição de salários. Na tentativa de afastar os trabalhadores e os sindicatos dos espaços decisórios das questões econômicas, excluindo do campo coletivo uma discussão pertinente a este mesmo coletivo, o Estado aperfeiçoava sua estrutura autocrática e limitava os sindicatos a atividades assistenciais (FREDERICO, 2010). Com o acúmulo dessas medidas os trabalhadores passaram a ver o Estado como um empecilho às suas conquistas, o que contribuiu para que suas reivindicações se transformassem cada vez mais em reivindicações políticas e as greves ainda mais intoleráveis aos olhos do Estado. Para Santana,

[...] ao trazer para o interior do Estado o controle estrito das possibilidades resultantes das negociações salariais, por conta de sua política econômica de redução da inflação pela via do controle dos aumentos de salários – o chamado arrocho salarial –, o regime “politizava” a questão. Uma negociação ou uma greve por aumento de salários, que deveria ser da normalidade da vida de negociação entre capital e trabalho, se tornava sempre um risco para a política econômica da ditadura. (SANTANA, 2020, p. 277)

Gozando de seu comando, o governo ainda operava o que Sandoval (1994, p. 18) chamou de “a mais eficiente arma do Estado contra o movimento sindical”: a intervenção que, garantida por lei, dava ao Estado o poder de ocupar as sedes sindicais sempre que o Ministério do Trabalho julgasse necessário, substituindo os sindicalistas eleitos (e lhes aplicando sanções) por pessoas indicadas ou aliadas ao governo (os pelegos). De acordo com Sandoval (1994), por vezes as intervenções eram suficientes para imobilizar os planos de ações sindicais, posto que o governo também se utilizava da incorporação de um grupo menos politizado à uma determinada categoria e redistribuía, arbitrariamente, os membros dos sindicatos para manter os trabalhadores sob vigilância.

Ações como essas deixavam explícitas as estratégias do Estado de articular legalmente seus recursos para encerrar e intimidar a organização trabalhista. A repressão vinha por meio de leis, de intervenções e também por meio da força policial, que se mostrou presente nas diversas greves industriais deflagradas após o fim da ditadura do Estado Novo (1937-1946), mesmo nos períodos em que o país estava sob o comando de governos civis liberais⁷⁹. Com o golpe de 1964, o Estado, apoiado pela burguesia empresarial brasileira, passou a interferir nas esferas políticas, econômicas, sociais, públicas e privadas da vida em sociedade, utilizando seu poder repressivo para, na esteira, também manter os interesses da elite em resguardo e “à salvo” da revolta da classe trabalhadora⁸⁰.

⁷⁹ No capítulo “As greves, as flutuações econômicas e o poder do Estado”, Sandoval (1994) explica em detalhes essa questão.

⁸⁰ A classe burguesa ocupou um lugar central de suporte à ascensão militar em 1964, sendo aliada não somente do regime, mas às ideias autoritárias que, implementadas, iriam lhes garantir uma próspera e tranquila vida política e financeira. De acordo com Sandoval (1994), existe uma espécie de padrão de comportamento da elite brasileira

Não obstante, foram os integrantes dessa burguesia os maiores beneficiários do autoritarismo e da conseqüente deterioração econômica da classe trabalhadora, especialmente se falarmos daquela que se constituiu a partir da entrada de grandes indústrias estrangeiras em solo brasileiro nos idos dos anos 1960. Incentivadas pela adoção de medidas menos protecionistas por parte do governo militar e pelo caráter desenvolvimentista de diversos presidentes anteriores ao golpe, preocupados em tornar o Brasil um país economicamente atrativo para o capital estrangeiro, empresas multinacionais do setor moderno ergueram seu parque industrial no país sem muitos entraves. Desse modo, asseguraram não só o sucesso da operação desenvolvimentista como expuseram, a curto prazo, a ausência de qualquer preocupação latente, por parte dos governantes e empresas, com a melhoria da qualidade de vida da população diante do novo perfil de trabalho ofertado (PRADO; EARP, 2020).

De acordo com pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), da década de 1950 até a década de 1980 o setor industrial foi um dos que mais cresceu no Brasil⁸¹. Divididos nos setores tradicionais (indústrias têxteis, alimentícias, de manufatura de madeira, couro), modernos (metalurgia, automobilística, química, equipamentos elétricos) e intermediários (mineração, papel, borracha), os trabalhadores industriais urbanos se constituíram como uma classe operária em ascensão em meados do século XX, organizando-se em maior número no setor tradicional em um primeiro momento, e no setor moderno já durante os anos 1960 (SANDOVAL, 1994). A indústria automobilística, como uma das mais bem-sucedidas do setor moderno, ocupou a região do ABC paulista e ficou especialmente sediada na cidade de São Bernardo do campo (SP), de modo que os metalúrgicos, em 1970, representavam cerca de 73% da força de trabalho da cidade e produziam 82% em valor de indústria – números que superavam até a capital paulista em termos de distribuição de trabalhador por estabelecimento⁸².

Tal força de trabalho se valeu em muito da mão de obra de trabalhadores vindos do campo e do sertão em direção à região Sudeste. Eles vinham em busca da nova oportunidade

em recorrer a soluções autoritárias quando vê seu poder ameaçado pelas classes populares, o que faz com que essa elite busque efetivar, cada vez mais, seus interesses políticos nas decisões trabalhistas, assim como manifestem sua rejeição à democratização da sociedade e ao aumento da participação da classe trabalhadora em questões políticas.

⁸¹ Dados coletados pelo IBGE e reproduzidos por Sandoval (1994) no livro “Os trabalhadores param: greves e mudança social no Brasil 1945-1990”, apontam que em 1950 a força de trabalho industrial no país contava com 1.256.807 funcionários. Na década seguinte esse número subiu para 1.509.713. Na década de 1970 passaram a ser 2.509.615 e na década de 1980 esse número chegou a 4.650.358 trabalhadores.

⁸² A pesquisa desenvolvida pela socióloga Laís Wendel Abramo (1999) aponta que mesmo a cidade de São Paulo concentrando um maior número de trabalhadores metalúrgicos que a cidade de São Bernardo do Campo, o seu peso econômico e social era minimizado por estarem divididos em mais empresas e em uma área territorial mais extensa.

de trabalho proporcionada pela chegada das multinacionais no país, já que alojadas nas principais cidades da região essas empresas se tornaram um atrativo para quem enfrentava dificuldades no interior (NEGRO; SILVA, 2020). Nesse acelerado processo de industrialização, foi o complexo do ABC paulista o que mais ganhou destaque por agrupar nas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema, um número expressivo de trabalhadores metalúrgicos que seriam responsáveis não só pelo crescimento econômico do país, como também pelo disparar do ciclo grevista no fim da década de 1970.

Esses dois eventos estão intimamente ligados quando lançamos uma análise sobre o período, pois enquanto os metalúrgicos se organizavam para exigir melhores salários, os lucros por eles gerados para as empresas chegaram a marcar taxas de crescimento médias de cerca de 20% ao ano entre 1970-1973, o que em uma compreensão ligeira tornaria incoerente suas exigências por ajustes uma vez que seria de se esperar que esses trabalhadores já estivessem vivendo em um mínimo de conforto e estabilidade financeira. Até porque, como nos lembra a socióloga Laís Wendel Abramo (1999), se difundia naquela época a impressão equivocada de que o trabalho em metalurgia era um dos mais valorizados e melhor remunerados do campo industrial, e embora isso fosse verdade nos casos de alguns trabalhadores especializados e empresas específicas, o fato é que o cotidiano dos metalúrgicos era envolto por superexploração de trabalho, desrespeito pela vida e ameaças de demissão⁸³.

A realidade do dia-a-dia dentro das fábricas era mascarada pelas vias de diálogo interrompidas pelo regime e pelo crescimento econômico gerado pelas empresas no início da década de 1970, época na qual o país marcava recordes de crescimento, altos lucros com exportações e um avanço significativo do Produto Interno Bruto (PIB) a uma taxa média de mais de 10% ao ano entre 1968-1973, segundo dados coletados pelos economistas Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2020). De acordo com eles, a nova fase de expansão econômica – também conhecida como ‘milagre econômico’ ou ‘milagre brasileiro’ – ocorreu de modo um tanto quanto inesperado, mas precisamente delineado por políticas que visavam o dinamismo econômico da classe média-alta em detrimento da qualidade de vida e poder aquisitivo da classe trabalhadora⁸⁴. Como consequência, a concentração de renda se intensificou

⁸³ “Os metalúrgicos de São Bernardo, que estavam entre os principais artífices do intenso crescimento econômico experimentado no período, certamente não se encontravam entre os setores mais pobres da classe trabalhadora brasileira. Apesar disso, não ficaram imunes a esse processo geral de deterioração da qualidade de vida. Além de ser muito significativa a defasagem entre a riqueza por eles produzida e o que eles recebiam em troca, o seu processo de perda, em termos absolutos, foi acentuado” (ABRAMO, 1999, p. 55).

⁸⁴ Dizem ainda Prado e Earp (2020, p. 230): “No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o caminho consistia em dinamizar a demanda da classe média alta mediante formas de financiamento que subsidiassem o consumo e a criação de mecanismos para ampliar o cesso dessa classe a títulos financeiros e propriedades, abrindo perspectivas de maior renda futura.”.

e fez decair a participação das pessoas mais pobres na renda nacional durante o regime militar, fazendo-se constatar que “a má distribuição de renda era uma característica *estrutural* do sistema, sem a qual o dinamismo econômico desse período não seria possível” (FURTADO; TAVARES, 1972 *apud* PRADO; EARP, 2020, grifo nosso). Atrelado a ele, estava a política de arrocho salarial.

Com o governo militar tomando para si a tarefa de estabelecer unilateralmente os reajustes por meio do Tribunal do Trabalho, a política de arrocho fazia com que os salários fossem deliberadamente tabulados abaixo dos índices de inflação brasileira, gerando a defasagem do seu valor real e a concentração do gargalo de acesso da classe trabalhadora a bens básicos como alimentação, moradia, transporte, saúde e educação⁸⁵. Enquanto Abramo (1999) destaca que o valor do salário mínimo em 1975 era quase três vezes menor do que em 1958, Sandoval (1994) aponta que entre os anos 1965 e 1981 o tempo de trabalho necessário para a compra de uma cesta básica para uma família de quatro pessoas cresceu 69%, o que ocasionou, como ambos afirmam, a necessidade dos trabalhadores fazerem horas extras com frequência e contarem com, pelo menos, mais um membro da família no mercado de trabalho para que pudessem incrementar a renda familiar.

O que se percebe desse período, portanto, é a injustiça social sendo fomentada pelas políticas de Estado, ou se quisermos usar as palavras do cientista político Lucio Kowarick (1983 *apud* ABRAMO, 1999), se percebe que o desempenho econômico gerado no país nos anos 1970 pode ser considerado um “notável e funesto exemplo de capitalismo que associou crescimento e pobreza”. Isso significa assinalar que o *boom* econômico vivido pelas elites, que foi em grande parte alimentado pela produtividade da indústria moderna, foi resultado direto da desvalorização de salários, desigualdade na distribuição de renda e declínio da qualidade de vida da classe trabalhadora, posto que o compromisso dos militares era com o crescimento e proteção econômica da burguesia empresarial, não com o avanço da equidade e melhoria das condições de vida dos mais pobres. Lançando uma visada sobre esse período e acentuando, particularmente, a contribuição das indústrias, Abramo sintetiza:

O que interessa assinalar aqui é que, apesar das altas taxas de crescimento econômico, da modernização e significativo aumento de complexidade do parque industrial brasileiro, as condições políticas vigentes tornaram possível a existência de um acentuado processo de exploração absoluta e relativa da força de trabalho, com graves consequências em termos da sua qualidade de vida. A moderna indústria, implantada no país debaixo de acirrado autoritarismo, apesar de ampliar o emprego industrial de

⁸⁵ “No dia-a-dia dos trabalhadores, esse rebaixamento dos níveis salariais é mais bem entendido em termos do declínio do poder e compra. [...] para o trabalhador da área de São Paulo comprar a quantidade mínima de alimentos essenciais mensalmente em 1965 era preciso que ele trabalhasse aproximadamente 88 horas e 16 minutos. Em 1970, o tempo de trabalho necessário para essa mesma quantidade subiu para 105 horas e 13 minutos, um aumento de 19,2 por cento.” (SANDOVAL, 1994, p. 62)

maneira significativa, violentava as condições físicas e psicológicas dos trabalhadores, forçando a adaptação de seus corpos e mentes aos imperativos dos aumentos de produtividade exigidos pelo “Milagre” e garantidos pelo intenso despotismo fabril então reinante. (ABRAMO, 1999, p.64).

Em se tratando dos metalúrgicos do ABC paulista, essa exploração e suas consequências foram fundidas àquelas impostas pela perda real de salários e pela institucionalização da repressão. Afinal, mesmo fazendo parte do mais moderno parque industrial nacional – e, muitas vezes por isso, sentindo orgulho do serviço – esses trabalhadores passaram a compreender que estavam muito mais “dando do que recebendo” das empresas, o que fez enevoar qualquer aparente bem-estar operário dentro dessas indústrias, bem como pôs em cheque a imagem de que as multinacionais automobilísticas respeitavam a legislação trabalhista vigente. Ao analisar o cenário da década de 1970 e o discurso dos metalúrgicos junto ao sindicato de São Bernardo, Abramo (1999) demonstra que a violência sofrida pelos operários não permanecia nas esferas econômicas e políticas do debate – ela as atravessava, invadindo tanto suas vidas particulares como sua própria subjetividade como sujeitos.

Em sua pesquisa, a socióloga fala de uma rotina que não dava margem para um fim de semana ao lado da família e de uma jornada de trabalho que somada ao tempo gasto no trajeto resultava em cerca de 16 horas por dia gastas fora do lar. Além disso, ela destaca a diminuição da qualidade do consumo nutricional da família, de trabalhadores exaustos em cumprir horas extras todos os dias (a ponto de se constatar que os acidentes de trabalho ocorriam em demasia nesses horários), de companheiros enfrentando doenças físicas e psíquicas devido ao cansaço⁸⁶, da vista grossa de patrões sobre a insalubridade do serviço e da não incorporação do valor das horas extras nos pagamentos de FGTS, 13º salário, férias e descanso semanal remunerado. Não sem razão, os abusos sentidos no corpo e na mente dos metalúrgicos lhes provocavam sentimentos intensos de injustiça, de humilhação, de estarem sendo vítimas de um processo caracterizado pela “dilapidação das energias físicas e psíquicas dos trabalhadores, pelo desrespeito sistemático aos seus direitos profissionais, cidadãos e humanos e pela violentação da sua dignidade” (ABRAMO, 1999, p. 45).

Para a autora, esses sentimentos foram essenciais para o levante dos metalúrgicos do ABC no ciclo grevista de 1978-1980, pois mesmo os trabalhadores de todo o país sendo vítimas do autoritarismo do Estado e das pressões promovidas pelo arrocho, as contradições

⁸⁶ “Não era apenas a vida do trabalhador ou sua integridade física que estava em risco, um risco que aumentava no mesmo ritmo do crescimento econômico, como se evidencia nos dados citados sobre o aumento dos acidentes de trabalho ocorrido no período. Essa situação agredia e violentava o trabalhador também no plano moral e psicológico. Estafa, alcoolismo, impotência sexual, irritabilidade e ‘neuroses’ eram algumas das consequências mais frequentes dessa agressão cotidiana, que muitas vezes chegava a provocar desequilíbrios psicológicos de extrema gravidade” (ABRAMO, 1999, p. 123).

entre riqueza produzida e pobreza vivida, entre aumento de trabalho e diminuição da valorização do serviço presenciada pelos metalúrgicos, fizeram esgarçar a sua tolerância frente a todo o contexto. É por isso, também, que muitos autores leem a primeira greve do ciclo, deflagrada em 12 de maio de 1978, como uma greve espontânea, pois ao cruzarem seus braços e largarem as máquinas da empresa Scania, sem que esta ação fosse previamente articulada pelo sindicato de São Bernardo ou por qualquer outra liderança, esses metalúrgicos enviaram uma resposta aos patrões abusivos. O fato de que, poucos dias depois, a greve já havia se alastrado por toda a cidade de São Bernardo e municípios vizinhos, demonstra bem o fim da tolerância que instigou um movimento formado por cerca de 275 mil trabalhadores, sendo 85% deles metalúrgicos das cidades do ABC, São Paulo, Osasco e Guarulhos (ABRAMO, 1999).

Assim, a motivação para a greve de maio de 1978 se fazia representar não apenas no pedido de 20% de aumento salarial, mas em toda uma voz metalúrgica que durante a década vinha ganhando força e consciência crítica no interior das fábricas, dos lares, das Igrejas, dos pontos de ônibus e em qualquer local onde fosse possível a estes operários porem em questionamento a sua condição de trabalhadores e alimentarem a consciência uns dos outros sobre o valor de seu trabalho, sobre sua própria condição de *humanos*. Tendo por base todo o trabalho de conscientização e mobilização executado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, nas lutas no interior dos Tribunais do Trabalho, no trabalho de base feito no chão de fábrica e nos ciclos sociais, na promoção da comunicação entre categorias via jornal Tribuna Metalúrgica, dentre outras ações, os metalúrgicos passaram a entender que não eram obrigados a cumprir cargas-horárias abusivas, que mereciam receber seus salários em correspondência ao que demandava a CLT, que a remuneração recebida era desproporcional ao serviço prestado e que não eram, no limite, tratados como *gente* pelos empregadores.

Foi o espírito de insubordinação, junto ao cultivo de uma lucidez social em relação a todo esse contexto, que serviu de motor para o disparar grevista do fim da década de 1970, obviamente sem deixar de reconhecer que a paralização iniciada na Scania foi um dos reflexos da reação popular da sociedade civil contrária ao regime, bem como da mudança de postura, especialmente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, para com os modos de organização e reivindicação daqueles trabalhadores. Sobre o primeiro aspecto é preciso destacar uma sucessão de acontecimentos que, em meados da década de 1970, começavam a apontar o iminente fracasso da proposta econômica do regime, com Ernesto Geisel assumindo a presidência de forma indireta em 1974 e prometendo uma “distensão lenta, gradual e paulatina” (FREDERICO, 2010, p. 147). Em outras palavras, o flerte com a abertura política se iniciava, justamente no ano em que o ‘milagre’ começava a apontar sinais de desgaste, em que se tentava

afrouxar a censura aos veículos de comunicação, em que se buscava afastar os militares da linha-dura e em que se via diversos grupos da sociedade se movimentando para superar o temor da polícia política e se opor frontalmente ao regime⁸⁷.

Sobre o segundo aspecto precisamos lembrar que, historicamente, os sindicatos brasileiros construíram uma relação de subordinação em relação ao Governo Federal. Os sindicatos eram utilizados muitas vezes para manter os trabalhadores “por perto”, de forma que o Estado sempre estivesse ciente de suas movimentações e se adiantasse a qualquer tipo de conflito que pudesse surgir. Esse sindicalismo ‘pelego’, como era chamado, não conseguia suprir as necessidades dos trabalhadores como um centro de fortalecimento de suas causas, e com os militares contando com apoiadores nos ambientes sindicais, uma organização mais ofensiva por parte dessa classe se tornava mais difícil. Mas com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo as coisas funcionavam de modo um pouco distinto. Ainda que tivesse em sua direção líderes considerados apaziguadores que visavam “manter-se dentro dos limites da prudência estabelecida pelas restrições legais e policiais” (ABRAMO, 1999, p. 167) – postura que não agradava a todos os setores da categoria –, este era um sindicato considerado mais militante se posto em relação a outros, o que fazia com que, mesmo optando pelas vias institucionais de luta, ele conseguisse se movimentar em relação às reivindicações dos trabalhadores.

Essa movimentação, ainda que limitada e não logrando diretamente com as ações promovidas nos Tribunais do Trabalho ou nas campanhas salariais anuais (repetidamente malsucedidas pela intransigência e não cooperação patronal), fez com que os metalúrgicos também provassem do fôlego advindo das manifestações estudantis e de outros grupos da sociedade em meados dos anos 1970. Com as opções de protesto limitadas, mas percebendo um novo caminho para a conquista de direitos se abrindo, os trabalhadores mais envolvidos na luta social repensaram suas estratégias de mobilização e buscaram por alternativas de organização que não dependessem diretamente do sindicato (haja vista sua preferência pela legalidade das ações) e nem do corporativismo da relação entre trabalhadores, empresas e Estado. Convencidos de que precisavam construir vias de mobilização seguras, mas ousadas, os trabalhadores foram adaptando suas táticas e comportamento diante do ambiente ditatorial que

⁸⁷ Um outro fator especial desse período foi a derrota da Arena (Aliança Renovadora Nacional), partido apoiador dos militares, nas eleições parlamentares daquele ano. A vitória do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) foi recebida com surpresa tanto por apoiadores como opositores ao regime, e com isso acabou enviando uma mensagem direta aos governantes de que diferentes esferas da sociedade civil não mais lhes apoiavam como se pensava. Essa manifestação massiva e coletiva de rejeição também contribuiu para rearticulação dos grupos resistentes, dando-lhes um novo fôlego para a luta pró-democracia.

lhes cercava.

Frederico (2010, p. 149) pontua que entre 1973 e 1974 a demonstração de “pequenos movimentos espontâneos de descontentamento” já podiam ser identificados, isto é, viam-se operações-tartaruga, greves disfarçadas, falta ao trabalho coletiva e greves de pequena duração serem provocadas pelos metalúrgicos como ações de resistência⁸⁸. Com isso, o conflito entre as bases e os diretores do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo que preferiam manter-se no apaziguamento e aqueles que queriam posicionamentos mais incisivos, aumentou, especialmente com então presidente Paulo Vidal (1969-1975) se mostrando resistente em aderir e reconhecer formas de protesto mais hostis⁸⁹. Nas eleições para a nova presidência do sindicato em 1975, entretanto, Vidal apoia a candidatura de Lula que sai vencedor do pleito, tendo como algumas das prioridades da gestão o fortalecimento do trabalho de base e a luta pela autonomia sindical (ABRAMO, 1999).

O trabalho de base será um dos maiores trunfos da nova fase autêntica⁹⁰ do sindicato e uma das características centrais do ‘novo sindicalismo’, que nas palavras do historiador Antonio Luigi Negro (2004, p. 311-312) “afirmava ser construído de baixo para cima – uma resposta sua ao ‘vanguardismo’ das esquerdas, ao ‘cupulismo’ do pacto populista e, ainda mais, uma aposta na abrangente construção dos movimentos populares”. O que se punha em evidência, nesse novo momento, era a atenção dada ao potencial revolucionário dos elos entre os operários fora das fábricas, à capacidade dos trabalhadores de se solidarizarem com companheiros de categoria, ao seu potencial crítico e ao seu senso de colaboração. Os metalúrgicos, sob a orientação do sindicato, aglutinavam a ideia de que a vitória de um trabalhador em pequenas ações individuais movidas nos Tribunais do Trabalho não seria suficiente para realmente melhorar sua condição de vida, uma vez que além de ser uma ação

⁸⁸ Também chamada de ‘operação zelo’, a operação-tartaruga consistia em fazer uso da ideia de que os operários eram zelosos e cuidadosos com as máquinas de trabalho a ponto de interromperem a produção com o objetivo de não forçá-las ao extremo. Nas greves disfarçadas os operários faziam uso dos horários de interrupção do serviço (como almoço ou trocas de turno) para voltarem ao trabalho com 15 ou 30 minutos de atraso. A falta ao trabalho coletiva também era uma estratégia de resistência, e consistia na simples falta ao trabalho de alguns grupos de operários que, comparecendo no dia seguinte, alegavam ter sido coincidência a falta coletiva. Já as greves de pequena duração eram paralizações feitas nas empresas, nas quais os trabalhadores não deixavam seus postos de trabalho, mas enviavam por escrito suas reivindicações ou pediam aos patrões para escolherem os representantes operários para dialogar sobre seus pedidos (solicitar aos empregadores que escolhessem a comissão de negociação era uma tática para proteger os principais organizadores do movimento). (FREDERICO, 2010).

⁸⁹ Diz Abramo (1999, p. 167): “A ausência de notícias na *Tribuna Metalúrgica* e a própria denominação dada (‘paralizações involuntárias’) na única referência que pode ser encontrada a respeito nas páginas do jornal indicam o distanciamento da diretoria do sindicato em relação ao que estava ocorrendo nas bases. Ao ser procurado por trabalhadores das seções paralisadas, Vidal, ao invés de apoiá-los e respaldá-los, teria adotado uma atitude desmobilizadora e desencorajadora”.

⁹⁰ Sindicatos ou sindicalistas chamados ‘autênticos’ eram aqueles que defendiam uma postura de protesto mais combativa apoiada na cooperação do trabalho de base.

localizada era a própria estrutura do sistema legal que impedia a concretização de seus desejos. Assim sendo, sindicato e trabalhadores articularam um movimento baseado em “formas verticais e horizontais de organização e mobilização” (SANTANA, 2018, p. 56), com o trabalho de base sendo efetuado junto da comunidade e à luz de um sindicato autêntico, colaborativo e democrático. Sobre esse novo momento, o pesquisador Reinaldo Cardenuto comenta:

[...] o novo personagem que entrava em cena era o engajamento mais autônomo das bases e oriundo de entidades civis como as Associações de Bairro, os Clubes de Mãe, os Movimentos de Saúde ou as Comunidades Eclesiais de Base, esta última criada por alas progressistas da Igreja Católica. Ali, onde as ações seriam voltadas diretamente para a formação política e educacional da classe popular, lutas eram travadas contra os mecanismos de opressão e em prol de mobilizações pela melhoria do espaço público, pela renovação dos órgãos governamentais de atendimento, pela contenção do aumento inflacionário ou por um ganho salarial que permitisse superar o estrangulamento vivido por grande parte da população. (CARDENUTO, 2014, p. 165-166).

Neste cenário, um outro aliado do movimento que serviu de veículo de comunicação e reunião da categoria foi o jornal *Tribuna Metalúrgica*, que sendo o palco no qual muitos trabalhadores podiam se expressar e compreender a dimensão das opressões que viviam, contribuiu para que eles entendessem também que, mesmo enfrentando particularidades em cada fábrica, as dificuldades de seu dia-a-dia eram praticamente as mesmas. Na esteira, lançando uma leitura mais atenta aos escritos do jornal ao longo desse período, notamos a efervescência de uma consciência política coletiva que visava fundamentalmente a união dos trabalhadores na conquista de direitos comuns, a não aceitação da arbitrariedade dos dirigentes das empresas, ao entendimento mesmo de que o sindicato estava ao lado dos operários e que ele e sua diretoria, sozinhos, não seriam capazes de gerar qualquer mudança⁹¹. Era necessário o empenho de cada metalúrgico, de cada familiar, de cada amigo, para que a força da categoria fosse demonstrada e suas reivindicações ouvidas. Se os meios de luta legais, junto a reações pontuais nas fábricas, ainda não tinham obtido o sucesso almejado, que elas então servissem de pólvora para mobilizações maiores que concentrando aquela que era a maior força de trabalho da região do ABC paulista, seria capaz de mostrar aos militares, às elites e aos patrões o poder da classe trabalhadora unida.

Assim, a greve de 1978 prenunciava o que estava por vir no ano seguinte e, no dia

⁹¹ A respeito da campanha salarial de 1975, a *Tribuna Metalúrgica* trouxe o seguinte texto: “Os rumos da Campanha Salarial serão definidos pela maior ou menor participação no processo reivindicatório. Assim, temos que confiar somente em nossas próprias forças. [...]. Ninguém deve faltar à assembleia e muito menos alimentar a ilusão de que a diretoria sozinha encaminhará, com arrojo e sabedoria, as nossas reivindicações. É claro que ela tentará fazer isso, mas se não contar com uma poderosa retaguarda – a nossa participação em todas as fases de desenvolvimento da campanha – todo os seus esforços para dar a solução ideal ao problema salarial serão inúteis. [...]. Só a diretoria não faz o Sindicato; ela será uma boa diretoria à medida em que a classe for boa de briga” (ABRAMO, 1999, p. 173).

13 de maio 1979, a preparação feita pelos sindicatos de São Bernardo e Santo André tomava o corpo da primeira greve geral dos metalúrgicos do ABC. Os peões reivindicavam por reajustes salariais coerentes, pela melhoria das condições de trabalho, pela estabilidade do emprego e pela implantação dos delegados sindicais no interior das fábricas, mas, antes que qualquer negociação pudesse ser iniciada, o movimento foi considerado ilegal – como resposta, 170 mil trabalhadores paralisaram suas atividades em todo o ABC. O Ministério do Trabalho então se pronunciou e propôs uma trégua aos metalúrgicos, mas ao receber a recusa destes o MT proferiu as intervenções nos sindicatos (SANTANA, 2018). Essa, contudo, já era uma reação esperada pelos metalúrgicos, que, já mais organizados e contando com o Fundo de Greve criado por eles com o apoio da Igreja Católica, se abrigaram na Igreja Matriz de São Bernardo para lá realizarem seus encontros além de, claro, coletar e distribuir alimentos entre os companheiros. Desse modo, se fortalecia a aliança estabelecida desde o início da década entre trabalhadores e Igreja Católica⁹², com a Igreja dando apoio ao movimento com o objetivo de se aproximar dos fiéis da classe trabalhadora e também se opor as práticas autoritárias do regime (FREDERICO, 2010).

Com os metalúrgicos fazendo uso da estrutura não apenas física da instituição, mas também de sua rede de organização para se espalhar nos bairros operários, os metalúrgicos intensificaram o trabalho de base e tentaram aproximar os trabalhadores e suas famílias da luta. Mas o enfraquecimento do movimento pela intervenção sindical era inevitável, e após se afastarem da liderança do movimento por alguns dias, Lula e os demais diretores retomaram seus postos e aceitaram a trégua de 45 dias para novas negociações com as empresas. Em 1º de maio, 130 mil trabalhadores se reúnem e retomam a ação grevista, mas acabam sendo vencidos dias depois ao aceitarem um acordo pouco vantajoso.

A decisão, mesmo que aprovada em votação na assembleia, enfrentou críticas de alguns membros da base que consideraram a greve perdida, muito embora houvesse quem defendesse que ela demonstrou uma “ação consciente dos sindicalistas, que prepararam, dirigiram e souberam encerrar com habilidade o movimento grevista” (FREDERICO, 2010, p. 208). O jurista John Humphrey (1980, p. 27 *apud* SANTANA, 2018, p. 41), todavia, observa a greve por um ângulo particular, e argumenta que ela foi uma derrota não para os trabalhadores,

⁹² O historiador Thiago William Nunes Gusmão Monteiro (2015, p. 47) ressalta que embora a Igreja tenha se comportado como oposição ao regime militar na década de 1970, esse movimento não deve ser compreendido como “homogêneo, isento de contradições e divisões internas”, uma vez que se trata de uma instituição hierárquica que apoiou o golpe de 1964.

mas para o Estado e os empregadores, pois “Em vez de pôr fim à greve com a intervenção [...] o Estado se viu forçado a reconhecer os líderes depositos como legítimos representantes dos operários”. A potência dos metalúrgicos havia sido testada, os poderosos foram obrigados a ouvir as demandas de seus empregados e viram seu aparato repressivo ser modulado pelas estratégias colaborativas dos sindicatos, pois mesmo o primeiro se mostrando ainda pungente, o segundo não estava mais imobilizado pelas pressões do capital empresarial.

Em 1980, os peões demonstram o ápice de sua organização sindical e anunciam nova greve por aumentos salariais, garantia dos empregos, presença dos delegados sindicais nas empresas, jornada de trabalho de 40 horas semanais sem redução salarial, porcentagem sobre produtividade, dentre outras reivindicações (SANTANA, 2018). Naquele ano, a organização dos trabalhadores estava ampliada: a Tribuna Metalúrgica se fortalecia como ferramenta de luta, as reuniões aconteciam com frequência, os materiais de propaganda se espalhavam e o trabalho de base nos bairros e Igrejas se sistematizava. Por outro lado, os patrões também se prepararam, e cuidando para não serem mais pegos de surpresa pela dimensão da revolta operária, trataram de também articular suas respostas ao conflito. Oferecendo 5% de aumento salarial e negando as outras demandas, os patrões recebem como reação a paralização do trabalho na região do ABC paulista e em cidades vizinhas, com São Bernardo se destacando como a cidade que contava com cerca de 90% de adesão da categoria.

Mas quando chegou o momento de julgar a legalidade da greve no Tribunal Regional do Trabalho (TRT) este se disse incapaz de fazê-lo, e optou por ofertar uma proposta aos sindicatos que, mesmo sendo aceita por alguns deles, não contemplava grande parte de suas solicitações. Enquanto isso, a alta adesão à greve no ABC persistia, mas agora sem o apoio das cidades de Santo André e São Caetano que decidiram deixar o movimento em seu oitavo dia, dificultando a resistência de São Bernardo em face ao recente recuo do TRT que declarou a greve ilegal. Com isso, “tudo o que o regime e o capital queriam foi conseguido”, diz Santana (2018, p. 46), pois “Com a ilegalidade da greve decretada, já havia respaldo legal para as ações repressivas que se sucederam, caindo pesadamente sobre os (as) trabalhadores (as), seus líderes e suas entidades”. No dia 17 de abril o governo interveio no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Santo André cassando e prendendo seus líderes e demais representantes, levando os metalúrgicos a mais uma vez contarem com suas estruturas paralelas de organização para se reerguerem.

Os trabalhadores se reuniram então no Estádio de Vila Euclides, no Paço Municipal, na Igreja Matriz e nos bairros operários para tentar resistir à repressão policial e reivindicar, também, a liberdade dos companheiros detidos, mas não demorou para que esses espaços

fossem também obstruídos pelas forças do governo. No dia 1º de maio, cerca de 100 mil metalúrgicos se encontram em assembleia no Estádio de Vila Euclides e, sob o comando de Lula e demais diretores, reforçam o movimento dos trabalhadores, uma decisão que não se sustentou por muito tempo devido aos constantes conflitos entre os trabalhadores e a força policial repressiva do Estado. Esses embates desgastaram os metalúrgicos e a greve como um todo, a presença da polícia se fazia massiva em São Bernardo e preenchia suas ruas e avenidas com cassetetes e cavalarias, transformando a cidade em um verdadeiro “campo de batalha” (FREDERICO, 2010, p. 211). Como consequência, retornos pontuais ao trabalho foram sendo observados, os metalúrgicos de Santo André deixaram definitivamente as mobilizações e ao fim de 41 dias de paralização, os peões do ABC anunciam o encerramento da greve.

Assim como na greve anterior, muitas foram as interpretações e análises feitas pela categoria e por membros de outros movimentos ou círculos políticos que apoiavam ideologicamente a causa ou faziam ressalvas à forma como as operações foram conduzidas. Do ponto de vista econômico as greves fracassaram, os metalúrgicos, mesmo mobilizados aos milhares, não conseguiram exercer pressão suficiente sobre patrões e governos: não tiveram suas reivindicações atendidas e ainda foram violentamente impedidos de se manifestar contrariamente ao que lhes era imposto. Superar a truculência policial, as chantagens, as demissões em massa, a supressão de espaços públicos de luta, dentre outras estratégias utilizadas por governo e empresários para coibir as greves, era quase impossível naquele momento (SANTANA, 2018).

Existem análises que contemplam a ideia de que o movimento operário precisaria contar com o apoio de outros setores oposicionistas da sociedade para serem bem-sucedidos, existem outras que compreendem que mesmo com derrota econômica a mensagem dos metalúrgicos foi enviada, bem como o ‘novo sindicalismo’ fincado na nova era do movimento operário no país (SANTANA, 2018). Nesse sentido, são amplas e sofisticadas as interpretações do período, principalmente por levarem em consideração não apenas sua magnitude e importância político-social, como também por exaltar a complexidade de saberes postos em cena por ele. Na perspectiva de Santana,

A dinâmica do jogo da confrontação, como sempre, produziu resultados positivos e negativos, “vitórias” e “derrotas”, de curto, médio e longo prazo, para todos os envolvidos. A derrota em termos de índices econômicos, *não significava* necessariamente uma derrota política e/ou organizativa. A presença da força repressiva nem sempre, ainda que tenha acontecido em alguns momentos, serviu para arrefecer os ânimos dos movimentos. Assim, tal presença significou fechamento do horizonte de ação e possibilidades, mas também a abertura de outros. Essa dinâmica exigiu mudanças constantes por parte dos atores em confronto. As táticas utilizadas durante as três greves, em qualidade e/ou quantidade, foram diferentes entre si, como diferentes em cada momento dos movimentos específicos, apesar da manutenção de

certos eixos assemelhados de ação e organização. (SANTANA, 2018, p. 54-55, grifo nosso).

O ‘novo sindicalismo’ lançava luz sobre uma forma de organização que visava a vitória comum e que só se constituiria dessa maneira se todos (as), simplesmente todos (as) se percebessem como os protagonistas reais desse evento como de fato eram. O “trabalho de formiguinha” de conversar com um companheiro para não furar a greve, levar as tribunas de maneira clandestina para o interior das fábricas, demorar a voltar ao trabalho após o horário do almoço, mobilizar os colegas nas feiras e pontos de ônibus, falar algo na rua para que outros ouvissem sobre a luta, levar amigos e vizinhos para “engrossar” a passeata, esconder materiais do sindicato para não caírem nas mãos erradas, comparecer e votar nas assembleias, dentre tantas outras ações⁹³, capitanearam a insurgência de uma classe operária que conhecia seus direitos e entendia, cada vez mais, que “a gente só melhorava se lutasse” (PEÕES, 2004). Com todas as vias de protesto legais obstruídas (e corrompidas) pela máquina burguesa-governamental-empresarial, foram nas experiências uns dos outros que os metalúrgicos do ABC encontraram eco, em sentido até literal⁹⁴, do que verdadeiramente queriam.

A criação do Partido dos Trabalhadores, se quisermos, pode também ser vista como um dos frutos desse processo, pois para Frederico (2010, p. 205-206), o nascimento do partido está diretamente ligado à confluência de diferentes grupos de esquerda. Segundo o sociólogo, “a reunião dessas correntes heterogêneas no PT fez desse um partido original em nossa história, capaz de aglutinar o moderno operariado urbano, o trabalho disperso na Igreja Católica e uma infinidade de agrupamentos de esquerda que nele se aninharam”, ou seja, o partido, à margem do que viria a ser e no que se transformaria já em seus primeiros anos (em 1980 Lula já era conhecido nacionalmente e o partido aos poucos se consolidava), foi alimentado pela união de pessoas comuns, daqueles que, da base de suas categorias, se viam como agentes sociais de uma luta histórica forjada naquilo que tinham como direito fundamental, um direito sistematicamente negligenciado e raptado de sua realidade pelo poderio do Estado.

Desse modo, a indignação e a recusa à institucionalização das injustiças foi alvo direto dos metalúrgicos do ABC, que mesmo não levantando oficialmente a bandeira da redemocratização, levantavam a bandeira que defendia o respeito ao trabalho, à dignidade, à vida (NEGRO, 2004). A paralização iniciada na empresa Scania e aprimorada pelas ações

⁹³ Algumas das ações aqui citadas foram operadas pelos (as) personagens de *Peões*, como Nice, Antônio, Bitu e Zélia. Falaremos mais deles (as) ainda neste capítulo.

⁹⁴ “A primeira assembleia durante a greve [de 1979] foi realizada no mesmo dia 13, no Estádio de Vila Euclides. Como não havia palanque nem sistema de som, Lula, presidente do Sindicato na época, falou para mais de 60 mil trabalhadores de cima de uma mesa e suas palavras eram sucessivamente repetidas e passadas para trás.” (SINDICATO DOS METALÚRGICOS, 2009)

coletivas e sindicais posteriores, demonstrava como os trabalhadores estavam se apropriando das práticas organizativas do próprio capital para, nas palavras da antropóloga Amnéris Angela Maroni (1981, p. 4, grifo da autora), “*propiciar um saber* para o desencadeamento da luta e para o questionamento da organização mesma de processo de trabalho”. Para a autora, a greve de 1978 representou a apropriação de um saber atomizado por parte dos trabalhadores, que forjaram um “movimento que engendra transformações sociais” (MARONI, 1981, p. 1) junto ao questionamento da opressão vigente a partir de múltiplas vias. Isso significa dizer que não há como atribuir às greves uma relação de causalidade apenas entre fatores econ micos e políticos, é preciso considerar também a emergência de fatores caros   dinâmica do interior fabril, de fatores modulados pela radicalidade da experiência, pela humanidade reclamada e pela história produzida no instante da luta.

4.2 Bezerra e Miguel Gonçalves, Zacarias, Joaquim, T , Concei o, Zélia e Geraldo.

Mais uma vez, Várzea Alegre   filmada de dentro de um carro em movimento sob o sol do sertão cearense e revela suas casas, árvores e um vasto céu azul com poucas nuvens. A seguir, vemos o rosto em primeiro plano de Miguel Gonçalves e ouvimos o som da pergunta de Coutinho: “Valeu a pena ter ido pra São Paulo?”. Ele responde afirmando com a cabeça e dizendo “muito, valeu muito, valeu muito” (PEÕES, 2004). A câmera de Cheuiche amplia o enquadramento para um plano médio e Bezerra aparece ao lado de Miguel Gonçalves também afirmando que, para ele, valeu a pena. O enquadramento nos permite perceber os utensílios e alimentos ao fundo da cena que revelam ser ali um pequeno mercadinho, um local que provavelmente faz parte do dia-a-dia dos personagens uma vez que durante todo o filme Coutinho os aborda em seus espaços de convivência comuns (FIGURA 33).

Figura 33 – Miguel Gonçalves e Bezerra



Fonte: *Print screen de Peões.*

Bezerra continua: “pra mim? 32 anos que morei em São Paulo, pra mim foi um grande aprendizado, viu” (PEÕES, 2004). Alguns segundos de silêncio se instauram, Miguel Gonçalves olha para Bezerra, Coutinho questiona a razão do aprendizado e Bezerra responde:

Porque, eu morava aqui, se eu tivesse aqui hoje o que eu sabia era pegar uma foice e ir pra roça, né, não sabia nada de militância, não sabia nada. Eu ia votar, hoje eu ainda tava votando em quem o meu chefe político mandasse, né, sabe o voto do favor, o voto chamado voto de cabresto, né. (PEÕES, 2004)

Bezerra gesticula, abre as mãos quando diz “se eu tivesse aqui hoje”, aponta e cerra o punho quando fala da foice, bate uma mão na outra em um gesto de “tanto faz” quando diz que não saberia sobre militância não fosse a ida para São Paulo, ergue a mão e aponta com os dedos quando menciona seu voto e abre a palma novamente em um gesto quase que conciliador ao falar do “voto do favor”. Enquanto Bezerra fala Miguel Gonçalves escuta, olha para o amigo e para o ambiente, e então Bezerra é reenquadrado por Cheuiche aparecendo agora sozinho em primeiro plano. Coutinho pergunta se ainda naquele tempo existe voto de cabresto e Bezerra confirma. Com o plano aproximando ainda mais o rosto do personagem dos limites do quadro,

o diretor pergunta o que ele tem feito desde que retornou para sua cidade e Bezerra sorri, diz que estagnou, que ficou sem fazer nada, que pegar e deixar o filho Arthur na escola é o serviço mais pesado que faz. “A aposentadoria que você tem então dá pra viver aqui?”, pergunta Coutinho, e Bezerra responde: “Dá pra se manter, dá pra me manter” (FIGURA 33). Miguel Gonçalves e Bezerra são então filmados em plano médio e o primeiro se levanta, o segundo olha para o lado direito do plano onde estava Coutinho e diz que irá com eles para ser seguido pelo cineasta e sua equipe, pois assim eles não precisariam ficar parando e perguntando o caminho. Bezerra diz que Zacarias é seu amigo, e será este amigo o próximo a conversar com Coutinho e a tomar seu lugar como mais um dos metalúrgicos que regressaram à terra natal após ter trabalhado em uma das maiores indústrias do país.

A expressividade de Bezerra faz dele um personagem efervescente, por assim dizer. Sua maneira de movimentar a sobrançelha, de afirmar com a cabeça e verbalizar com as mãos faz com que sua sequência ganhe volume, ainda que dure apenas um minuto e onze segundos. As imagens de Várzea Alegre que precedem a sequência também são curtas, duram apenas 8 segundos, mostrando como o método de busca em rede do filme se constrói a cada personagem encontrado e a cada parada feita por Coutinho e sua equipe. Miguel Gonçalves e Bezerra são o segundo e o terceiro personagens a serem entrevistados por ele, e assim como Socorro foi a primeira e já introduziu a dimensão das greves ao falar que ouvia sobre elas no rádio, aqui os dois amigos apontam para a tomada de consciência política, para a vida modificada pela militância, para o afastamento geográfico e simbólico da roça e para a crítica ao voto de cabresto. Bezerra especula em quem votaria se tivesse ficado em sua cidade natal, considera-se estagnado por se dedicar apenas ao filho e dá seu próprio significado a aposentadoria que recebe, já que ao ser questionado pelo diretor se pode *viver* com ela, ele afirma conseguir se *manter* com ela.

Bezerra nos põe a questionar o que seria então, para ele, uma vida não-estagnada e uma vida vivida, e não apenas mantida. Ele produz um saber de si em cena que não é dado explicitamente, mas articulado com os sentidos que ele dá à sua própria experiência. Com isso, Bezerra e Miguel Gonçalves prenunciam, de algum modo, aquilo que João Chapéu irá expressar cenas depois ao afirmar o orgulho que sente em se dizer comunista e o quão linda acha a palavra ‘sindicalismo’. Em sua sequência, ele diz que “Quando eu conheci o sindicato que eu comecei a ler que a gente só melhorava se lutasse, né, e ler as histórias dos outros países, aí eu falei: é por aqui mermo” (PEÕES, 2004), ou seja, o “por aqui” que João Chapéu identifica como sendo sua direção foi conhecido por meio das leituras, do conhecimento, da mobilização política feita por outras pessoas em outros tempos. O que suas palavras revelam é que, na verdade, a sua

vontade de luta por uma realidade melhor existia antes mesmo das leituras, embora tenha sido nelas e em seu contato com o sindicato que ele encontrou direção e solo fértil para transformar sua indignação em resistência.

Assim sendo, vemos a procura por justiça sustentar os desejos e a mentalidade de determinados metalúrgicos de *Peões*, esses que no presente amalgamam em si as heranças da vivência fabril e que, por isso, flexibilizam qualquer categorização rígida, pois se no hoje (2002) Miguel Gonçalves, Bezerra e João Chapéu não separam suas vidas da militância impregnada, o Djalma da década de 1980 também não o faz, posto que é a sua imagem no arquivo alertando os companheiros de que “tamo lutando por uma coisa justa” (PEÕES, 2004) que faz passado e presente se encontrarem na essência daquilo que partilham com Coutinho. O diretor, mais uma vez, não cria relações diacrônicas entre os personagens, a história oficial e as greves. O que está em cena é a pluralidade de ser operário, e se em *Peões* notamos memórias distintas se unirem no presente por metalúrgicos (as) e não-metalúrgicos (as), será no encadear narrativo de todos eles que iremos compreender o que punge de memória, história e política em cada um que viveu aquelas greves.

Ao fim da sequência de Miguel Gonçalves e Bezerra é Zacarias que conhecemos. Junto ao pôr-do-sol, Coutinho chega até sua casa e filma dona Ana sentada na varanda que confirma ser aquela a casa correta. Logo em seguida um primeiro plano enquadra Zacarias lançando o olhar para o fundo esquerdo do quadro, inclinando o corpo para frente e levantando a mão em direção a Coutinho enquanto diz “eu lembro muito bem, companheiro” (PEÕES, 2004). Ele conta a história de que não tinha nenhuma blusa de frio quando foi trabalhar na Volkswagen, e que no dia em que uma forte geada atacou a cidade a ponto de ele ver o gelo sobre o teto da fábrica, seus colegas perguntaram porque ele não vestia uma blusa. Ele respondia que não gostava de usá-la, que não sentia frio, quando na verdade seu corpo tremia e ele não tinha dinheiro para comprar uma blusa. Zacarias diz que isso aconteceu com todos que foram “tentar a vida” lá, e ao ser perguntado por Coutinho se demorou para acostumar, ele responde que se acostumou, ao mesmo tempo em que nunca se acostumou.

Zacarias diz que seu sonho era se aposentar e voltar para a cidade onde nasceu, que com a ajuda de Deus e com muito sofrimento “cheguemo a aposentar e hoje nós tamos aí, nessa vidinha aí” (PEÕES, 2004). Coutinho pergunta se ele acha que a vida na Volkswagen foi sempre de muito sofrimento, e então o ex-peão que eleva as mãos para o céu quando fala de Deus e sorri e cerra os punhos ao dizer que tremia de frio, agora inclina o corpo para trás, respira fundo, olha para baixo e para frente até ficar quase que totalmente de perfil para Coutinho e para nós (FIGURA 34). Ele começa a responder:

Foi. Não só na Volkswagen, que nem todas as empresa grande. Podemos dizer a Scania, porque não a Mercedes, porque não a Ford... era sofrimento. Por que? Porque a gente era, quando começou, a gente era tratado como escravo, isso é verdade. Como escravo. (PEÕES, 2004).

Figura 34 – Zacarias



Fonte: *Print screen de Peões.*

O ex-peão conta das ameaças de demissão, diz que os patrões se aproveitavam do medo dos metalúrgicos para dizer “ai de você se não der conta desse serviço” (PEÕES, 2004) e que cansou de largar a máquina e ir chorar no banheiro para não bater no seu chefe. Zacarias avisa a Coutinho e sua equipe que eles ainda irão ouvir as pessoas que participaram de todas as greves, o seu sofrimento e todo o movimento que, na sua visão, se parecia com uma guerra: “Nego correndo, nego jogando bomba, nego tomando chapéu de polícia, polícia metendo o rego em nego aí, nego caindo no chão, nego mandando embora sem direito [...] parecia um movimento como uma guerra” (PEÕES, 2004). Zacarias é sempre filmado em primeiro plano e é o único a se mover na cena, seja inclinando corpo, erguendo os braços, redirecionando o olhar ou gesticulando. O seu olhar é fixo, frontal, encara Coutinho e estabelece uma relação particular entre ele mesmo e seu passado.

O ex-metalúrgico olha para o fora do quadro quando menciona a Ala 5 da Volkswagen por onde andava, mimetiza os colegas que perguntavam de sua blusa ao reproduzir

sua pergunta, direciona a mão para Coutinho e o inclui em seu universo ao chama-lo de ‘companheiro’ e acena com a cabeça para frente quando fala de todos que foram “pra lá”. Mas quando é perguntado sobre o sofrimento na Volkswagen, Zacarias olha para o horizonte, para baixo, para o fora de quadro. De toda a sequência esse é o momento mais longo em que Zacarias fica sem dirigir o olhar diretamente a Coutinho e decide fazê-lo no exato momento em que diz a palavra ‘escravo’, inclinando o corpo para frente mais uma vez. Quando o ex-peão se cala, parece pensar na pergunta e em suas próprias palavras, parece acessar fios de memória⁹⁵ que são apenas seus, como se as palavras de sua boca conseguissem puxar seu olhar para baixo para mostrar como aquilo que é dito e lembrado é pesado de tal maneira que Zacarias precisa, de algum modo, fechar-se em si mesmo para expandir-se no momento posterior em que não só verbaliza como dá nome ao tratamento que recebia.

Ele pausa, passeia com o olhar no quadro e atesta ser sua fala verdade. Começa a contar para Coutinho sobre os abusos patronais e incorpora a fala dos chefes, as mãos dos chefes. Zacarias alerta os testemunhos que a equipe irá ouvir e o faz baseado em sua própria vivência, pois diferente de outros personagens ele não menciona questões relacionadas à família, a Lula ou mesmo ao sindicato de forma direta, mas fala daquilo que o faz olhar para o trabalho operário com um sentimento de dor pela exploração, pelas dificuldades financeiras e pela violência testemunhada. Assim como nomeia a maneira como era tratado, Zacarias define o movimento grevista como uma guerra, dando à condição de ser trabalhador metalúrgico e grevista um status histórico e hostil, demonstrando que assim como Bezerra ele também produz sentidos e saberes próprios à sua experiência.

Com efeito, Zacarias não é o único a recordar das fábricas dessa forma. Se retomarmos a fala de Bitu, iremos lembrar de quando ele comenta que junto a Djalma e outros companheiros chegou a apanhar muitas vezes na portaria da Volkswagen. Nice também destaca o quanto era boa de corrida ao falar dos pelotões de choque na fábrica da Polimatic. Luíza, mesmo não sendo metalúrgica, se inclui na luta política dizendo que “naquela época nós atacava os cara, nós brigava, nós batia” (PEÕES, 2004). Miguel não nega que tanto levou quanto deu muita porrada e ainda lembra de alguém ter sido baleado em algum confronto. Nenhum desses personagens é entrevistado junto ao outro e nem sempre a exploração do trabalho e a violência policial são os aspectos da luta que mais ganham destaque em suas sequências, mas o que isso demonstra é precisamente o caráter indivisível de suas memórias individuais e coletivas, pois mesmo testemunhando sobre si eles o fazem dentro do universo maior da memória coletiva.

⁹⁵ Para Mesquita e Guimarães (2013, p. 596-597) o olhar de Zacarias “se move entre o antecampo e esse outro horizonte contíguo ao quadro, como se procurando por um fio invisível da memória”.

Não é à toa que Nice reconhece ter participado da História. São essas memórias que compõem suas compreensões de trabalho, movimento, maternidade, paternidade, amizade e dedicação para com aquilo que tanto acreditavam como sabiam ser melhor para todos (as), pois como Coutinho lembrou ao falar com Luíza, esposa de João Chapéu: as greves não eram por partido, mas por justiça. Seria essa a noção responsável por fazer de Coutinho um companheiro?

Após alguns minutos a última imagem de Várzea Alegre é captada de dentro do carro em movimento. Joaquim é quem surge sentado em uma cadeira com as mãos sobre a mesa à frente de um móvel com potes de cozinha ouvindo a pergunta de Coutinho, que quer saber com quantos anos ele deixou sua cidade (FIGURA 35). “Eu saí daqui com trinta e poucos anos [...] eu já tinha cinco filhos, cinco crianças, então quando eu vi meus filho chorando com fome, aí eu falei: aqui não dá” (PEÕES, 2004). Ele, agora filmado em um plano mais fechado em seu rosto, escuta o diretor questionar se seu trabalho nas greves ou na fábrica era duro naquele tempo e Joaquim responde: “nós tinha, digamos, esse segundo pai... não era pra brigar por nós, era pra nos orientar, então o senhor sendo orientado o senhor tem força, porque nós como uma máquina, digamos, se nós não sustrar ela num trabalha, mas se sustrar ela trabalha” (PEÕES, 2004). O ex-peão prossegue falando de Lula, do homem que “nós tanto admira” e reforça que de alguma maneira Lula contribuiu para o fato de hoje (2002) ele ter uma casa, um carro e duas casas em São Bernardo – posses que seus parentes que permaneceram na cidade não possuem. Se tivesse ficado, diz ele, estaria nesse mesmo ‘hoje’ ganhando 200 reais e não tinha nem um jumento.

Figura 35 – Joaquim



Fonte: *Print screen de Peões.*

Ao falar dos filhos, Joaquim revela que “por herança” deixou um deles em seu lugar na Volkswagen, que um outro também é metalúrgico, que outro foi trabalhador (mas que hoje – 2002 – não é uma pessoa legal), que duas filhas são “muito bem casadas” e que a mais nova é a única que não é dona de sua casa (PEÕES, 2004). Há um corte na imagem, o plano

permanece o mesmo e agora Coutinho pergunta se Joaquim mora em Várzea Alegre. Ele responde que não, que está passando alguns dias na cidade e que não troca São Bernardo por nada, mas ao ser perguntado pelo diretor quando chegou ele diz que fazem quatro anos. Coutinho o interpela, mas Joaquim sorri dizendo que “uns dias pra mim é assim, enquanto der certo” (PEÕES, 2004), concluindo que sente saudade dos companheiros e que de vez em quando pega um avião e volta para São Bernardo, como fez no mês anterior.

A sequência de Joaquim se alinha à construção de *mise-en-scène* de *Peões* mesmo que essa construção se mostre de modo embrionário nesse primeiro momento. Se na sequência de Socorro a câmera nos faz chegar ao portão de sua casa junto a Coutinho, se ela nos mostra Miguel Gonçalves e Bezerra juntos de dentro de um mercadinho, se vemos dona Ana receber Coutinho antes dele conversar com Zacarias e se observamos Zé Pretinho ser abordado em céu aberto e mostrando ali um material de arquivo ao diretor, em Joaquim encaramos enquadramentos que revelam apenas alguns elementos domésticos, deixando a família, os companheiros e as greves surgirem somente por meio de seu testemunho. Joaquim é o quinto personagem a ser entrevistado em Várzea Alegre e o último do bloco inicial de *Peões* que antecede a sequência de contexto sobre as grandes greves. Ou seja, aqui, como discutido em capítulos anteriores, muitos elementos a serem trabalhados posteriormente no filme já assumem suas posições de pontos-chave da narrativa, como a busca por personagens, o manuseio do arquivo, a *mise-en-scène* doméstica, a presença de amigos e família em cena ou as lembranças das greves.

Como afirma o cineasta Renato Tapajós (2017, p. 54), esses personagens “representam uma amostra do que depois [Coutinho] vai encontrar em São Bernardo. Eles não são apenas cabeças falantes que discorrem sobre algum assunto. Mas personagens, com espessura e profundidade, que têm experiências de vida e as narram.”. E é por narrar suas experiências que eles se mostram, desde o início, agentes conscientes de seus processos históricos ao adjetivar, significar e designar suas experiências. Coutinho, ao escolher iniciar *Peões* nos apresentando Socorro, Miguel Gonçalves, Bezerra, Zacarias, Zé Pretinho e Joaquim em Várzea Alegre antes de mostrar a sequência de contexto e de encontrar os personagens de São Bernardo, reproduz, de alguma forma, a diáspora dos metalúrgicos do ABC que deixaram suas cidades no Nordeste para se tornarem operários nas indústrias modernas instaladas no país décadas antes. Para Mesquita e Guimarães (2013, p. 587), o filme faz uma sugestão direta à um movimento de “volta às origens”, que tanto repete o gesto de migração dos metalúrgicos de outrora como o atualiza no presente, revisitando pessoas que “tiveram sua vida radicalmente

modificada pela experiência como operários em São Paulo”.⁹⁶

Essa diáspora, inclusive, é mencionada já na primeira fala de Joaquim, que por sua vez associa a ida para São Paulo não só à busca por uma melhor condição de vida, mas à manutenção em carne viva da vida em si, uma vez que é o choro de fome dos cinco filhos a razão central dele deixar sua cidade. A falta de dinheiro que no presente (2002) é modulada por ele por meio dos 200 reais que estaria ganhando e do jumento que sequer teria, é posta em evidência também nas lembranças de outros peões, como na blusa de frio que Zacarias não pôde comprar, na comemoração do noivado de João Chapéu com somente um refrigerante, no curso universitário que Nice não fez por falta de dinheiro e na própria lembrança de João Chapéu de que Lula veio do Norte passando fome “também” (PEÕES, 2004). A fome, a dificuldade financeira e a migração em certa medida forçada do interior nordestino em direção ao cinturão industrial paulista, afetava os peões não só em suas posições de pais e mães de família responsáveis pelo sustento do lar, mas também em seu lugar mesmo de filhos (as) em relação a seus pais, como desabafa Bitu ao dizer que começou a trabalhar na agricultura com 7 anos de idade e que aos 19 foi para São Paulo com Deus e sem os pais, em uma separação que diz ter sido muito cruel.

Em diferentes situações e contextos os ex-metalúrgicos denunciam as dificuldades em que viviam tanto no período em que trabalhavam nas fábricas como em outros próximos a este, demonstrando algumas veias do quadro geral brasileiro em relação às condições de vida da população mais pobre, não especializada, sem acesso à educação e condições essenciais de sobrevivência. Essa dor que ditava suas atitudes e, no limite, o destino da vida daqueles que foram para o ABC, se confunde com o trabalho operário e com o horizonte da especialização, de um trabalho valorizado, vanguardista no país e que seria uma espécie de “elite do operariado”, pois mesmo não encontrando as condições ideais que buscavam, outras coisas foram encontradas por esses metalúrgicos. Por isso, não nos surpreende que Joaquim tenha duas casas em São Bernardo e uma em Várzea Alegre, mesmo “morando” em Várzea Alegre; não surpreende que ele não se considere morador da cidade mesmo estando lá há quatro anos e visitando São Bernardo esporadicamente; não surpreende que mesmo vivendo até os 32 anos no interior do Ceará com seus cinco filhos ele considere que as coisas mais importantes que

⁹⁶ Mas os pesquisadores alertam, na esteira de Werneck (2013), que há uma segunda diáspora nesse gesto, uma vez que ela constata o “esvaziamento histórico do grupo ‘peões’ metalúrgicos” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 588) que estiveram no passado reunidos em um momento preciso da história mas que agora “estão dispersos pelo país – não apenas porque envelheceram e não se encontram mais na ativa, mas porque a força de trabalho dos peões deixou e ser, progressivamente, necessária a essa indústria de ponta, hoje ultramodernizada, como tematizam Januário e outros entrevistados do filme”.

aconteceram em sua vida foram em São Bernardo.

Mais uma vez, mesmo um personagem apresentando posições aparentemente contraditórias ou incoerentes, Coutinho não pede que ele faça sentido, que ele escolha um lado, que ele se decida onde mora. O cineasta quer entender, “Como uns dias? Quatro anos?” (PEÕES, 2004), ele pergunta, e termina por encontrar a saudade que Joaquim sente. Nesse momento a questão da percepção do tempo ainda não está posta, mas é interessante perceber como os personagens a compreendem ao longo do filme. Para Joaquim, ‘uns dias’, ‘quatro anos’, ‘enquanto der certo’, podem ser lidos como sinônimos; Bitu calcula que demorou quatro horas e meia para chegar na maternidade, mas depois afirma que devem ter sido mais de sete horas; Maria da Penha, esposa de Henok, presente no arquivo do filme *Greve!*, fala que o esposo saiu para trabalhar às 5hs da manhã e retorna por volta das 7hs da noite e que por isso “nós não temos nem quase tempo para um diálogo” (PEÕES, 2004). Horas trabalhadas, tempo com a família, juventude, permanência. O novelo mnêmico-temporal de *Peões* se dá na narrativa e na maneira com que os próprios peões veem o mundo e por ele são vistos, na maneira como lembram do passado pelo presente e vivem um presente iluminado por esse passado.

A nostalgia de alguns testemunhos é identificada na fala de Tê, que não tendo sido metalúrgica lamenta não ter 23 anos novamente. Filmada em um primeiro plano que se afasta gradativamente de seu rosto, Tê diz ainda guardar sua carteirinha velha que atesta o início de seu trabalho no dia 25 de junho de 1979, logo após a greve geral daquele ano – greve da qual participou como espectadora pelo fato de seu irmão ser metalúrgico. “E eu já sentia aquele, sabe, aquele calorzinho de ver o pessoal” (PEÕES, 2004), diz ela levantando as mãos sorridente e movimentando o corpo como se dançasse ou conseguisse realmente “ver o pessoal” e sentir o “calorzinho” de décadas antes naquele momento (FIGURA 36). No plano seguinte, no qual o rosto de Tê ocupa quase todo o enquadramento, ela revela que a greve de 1980 foi a melhor coisa que lhe aconteceu, um marco, uma greve vivida intensamente (FIGURA 36). Ela fecha os olhos, abre os olhos, a câmera aproxima ainda mais o seu rosto dos limites do quadro até que ela compara a greve a um parto, já que vinha sendo preparada desde junho do ano anterior.

Figura 36 – Tê



Fonte: Print screen de *Peões*.

Cheuiche mantém o rosto de Tê focado no lado esquerdo do plano enquanto ela diz a Coutinho que uma de suas frustrações foi não ter conseguido ser metalúrgica, que tinha certeza que se tivesse ficado no sindicato como metalúrgica chegaria até a diretoria. “Cê vê, 20 anos se passou, eu fui doméstica, fui coisa, mas eu continuo sendo metalúrgica de coração, sabe, assim? Eu tenho muita identidade com esse pessoal que é metalúrgico” (PEÕES, 2004), diz ela batendo no peito e gesticulando com a mão direita. Após o corte, o rosto de Tê está um pouco mais inclinado mas permanece “desafiando” os limites do quadro. Ela lembra da fundação do Partido dos Trabalhadores, reforça que “a nossa proposta de PT, quando nasceu, seria: o PT jamais ia entrar nessa dos políticos, daquela política que existia, do convencional. A gente ia querer fazer sempre um trabalho de base, comunidade” (PEÕES, 2004). O plano se abre, Tê continua a falar do PT, mas interrompe seu raciocínio por querer, em suas palavras, “deixar bem claro” que gosta de Lula, que há anos não o vê, mas que o considera uma das pessoas mais inteligentes que ela conhece, com um “jogo de cintura fantástico” (PEÕES, 2004) e que irá votar nele. No entanto, na sua opinião, “o Lula está chegando à presidência, não o PT” (PEÕES, 2004). O plano se fecha novamente em seu rosto e ela lamenta não ter 23 anos de novo, diz que “bateu em retirada” muito cedo e que podia ter lutado mais. Ela diz não saber o que aconteceu, mas ao mesmo tempo afirma que tinha duas filhas para sustentar e que tinha “essa mania de ser independente, sabe, de querer me manter por mim mesma... então eu acho que eu não tive estrutura, foi uma pena” (PEÕES, 2004).

Tê está sempre se movimentando no quadro. Ela utiliza as mãos, os ombros, a cabeça e o olhar e com isso traz dinâmica ao plano ainda que ele permaneça sempre fechado, não oferecendo efetivamente espaço para termos amplitude de suas movimentações. Assim como é enfática em seus gestos, ela também é na fala e realça as palavras quando diz que viveu a greve *intensamente*, que tinha *certeza* que seria diretora do sindicato, que acha Lula uma pessoa *muito* inteligente e que *vai* votar nele. É perceptível como Tê negrita as palavras que dá

mais destaque e como faz o olhar acompanhar seus posicionamentos. Ela vira o rosto para o lado quando afirma ainda ter sua carteirinha, balança o corpo quando fala do “calorzinho” que sentia e aperta os olhos quando diz que seria diretora do sindicato, em um gesto no qual ela parece tentar focar o olhar para o futuro possível que projeta naquele instante. Tê não diz exatamente qual função exerceu na época, mas para ela o que importa é ser metalúrgica de coração, é comunicar sê-lo, é saber que mesmo passados 20 anos daquele tempo e tendo trabalhado em outras profissões, é com os (as) metalúrgicos (as) que sua identidade está. É importante observar que Tê não fala em identificação, mas em identidade, uma que é individual por ocasião e coletiva por natureza, que dá ao ofício operário um valor que supera os limites da fábrica, do trabalho diretamente na greve e mesmo do labor em si. É um valor que diz para Tê quem ela foi e quem ela é por meio do afeto, pois ela *continua sendo* metalúrgica de coração.

A fala de Tê nos remete à de Joaquim quando diz que tudo de importante em sua vida aconteceu em São Bernardo. Remete, também, a de outros personagens que contam a Coutinho não apenas os casos de sua vida, mas as escolhas que tomaram ao longo dos anos à luz de um sentimento similar de pertença, de trabalho coletivo, daquilo que não findava ao término do expediente – pois se as condições nas quais os metalúrgicos viviam invadiam suas casas e suas subjetividades, a luta política também iria alcançá-los nesses espaços. Ao dizer que continua sendo metalúrgica de coração, Tê coloca em palavras mais explícitas o que João Chapéu parece sentir ao sorrir e dizer que as duas coisas que acha mais lindas é quando falam em sindicalismo e quando dançava no Norte. Também nos lembra a fala de Antônio quando a filha Angélica conta que a mãe ficava brava ao vê-lo falar alto nas praças como se fosse para outras pessoas ouvirem e ele afirma, de fora do quadro, que “era pra ouvir mesmo” (PEÕES, 2004). A fala de Tê nos leva a Januário quando este afirma ser “fruto da categoria” (PEÕES, 2004) e nos deixa imaginando o que se passava no coração de Bitu ao falar da pressa que sentia não em deixar a esposa no hospital para dar à luz, mas em chegar na passeata que acontecia naquele momento.

Esse sentimento, identidade ou mesmo “idealismo” como é identificado por Luíza, esposa de João Chapéu, ao dizer qual é o “problema” do esposo, é inegavelmente posto em *Peões*. Ele surge das lembranças dos personagens, das experiências que modificaram suas vidas e dos modos com que estes qualificam e percebem suas jornadas. Nesse sentido, Mesquita e Guimarães (2013, p. 591) falam de uma espécie de “foco de um estilo”⁹⁷ ao ressaltarem a maneira com que os personagens lançam mão de uma oralidade que seria conhecidamente

⁹⁷ A expressão ‘foco de um estilo’ é inicialmente empregada pelo pesquisador Ismail Xavier (2004).

política, para dar lugar às suas composições verbais originais. Os pesquisadores comentam do “calorzinho” sentido por Tê, do “gostinho” que Antônio foi pegando e de outras expressões que temperam “com graça os discursos prontos sobre a ‘relevância’ da militância” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 591).

Na esteira, uma outra fala de Tê salta aos olhos e ouvidos quando notamos como ela expressa sua opinião em relação ao Partido dos Trabalhadores. Para Tapajós (2017) é provável que Tê seja a única personagem de *Peões* a tecer uma crítica nesse sentido, comparando o trabalho de base realizado na fundação do partido com o cenário eleitoral no qual ele se encontra no momento. Tê critica, mas não sem antes manifestar o voto e a admiração que tem por Lula. Tal admiração, inclusive, vem à tona constantemente em *Peões*, e como a sequência de Tê aparece já na segunda metade do filme o público já está familiarizado com esse sentimento. Mas nesse momento ela acrescenta um elemento que ainda não tinha sido visto, um alerta, o que demonstra o empenho de Coutinho em não criar, narrativamente, uma massa operária homogênea. Como defende o pesquisador Ismail Xavier (2004, p. 186), “o movimento de Coutinho é na direção contrária da massificação”, que busca por pessoas geralmente percebidas de uma maneira unificada, mas que são postas pelo diretor “em situação para surpreender, quebrar tais pressupostos”.

Na sequência de Tê, ela ergue a mão para interromper a fala e pontuar seus sentimentos por Lula, olha diretamente para Coutinho quando afirma firmemente não ser o PT quem está chegando na presidência, diagnostica uma visão política que, para Mattos (2019, p. 223), “só seria compreendida mais tarde”⁹⁸ e reforça que o orgulho das greves e de Lula não a impede de prover queixas. Nas palavras de Lopes e Cioccarri (2017, p. 35), “Para muitos trabalhadores, exibir o orgulho de sua profissão e afirmar a dignidade do seu ofício não significa ocultar a dureza, a fadiga, a precariedade e o sacrifício impostos pela atividade industrial”, isto é, há um limite que só pode ser estabelecido por cada peão e é isso que veremos na sequência de Conceição.

De fora do plano, ela fala com o filho Léo ao telefone respondendo que dará o que ele pede quando ele chegar em casa. O telefonema dura poucos segundos e enquanto ouvimos sua voz em *off* o plano revela com detalhes a cozinha de sua casa: azulejos da cor bege na parede, uma mesa, um pano vermelho sobre ela, duas cadeiras, uma geladeira, algo que parece ser um freezer, uma televisão, micro-ondas, filtro de água, copos e outros objetos característicos

⁹⁸ Mattos (2019) comenta sobre uma espécie de caráter “premonitório” de *Peões* ao citar algumas cenas e diálogos do filme que, ao se referirem à década de 1980, dizem também daquilo que ocorreu no cenário político brasileiro na década de 2010, especialmente após as manifestações de 2013 (falaremos delas ainda neste capítulo).

dessa parte da casa. Ao desligar o telefone, Conceição entra no plano pelo lado esquerdo e senta-se na cadeira. Coutinho pergunta se era mesmo seu filho e se está tudo bem. Sorrindo, ela diz que sim, que o filho pediu dois reais para ir ao cinema e que ela disse “pode deixar que mamãe vai dar” (PEÕES, 2004) (FIGURA 37).

Figura 37 – Conceição



Fonte: *Print screen de Peões.*

Um primeiro plano agora evidencia o rosto de Conceição que ouve Coutinho perguntar se ela foi para São Paulo sozinha, ela nega e diz que o irmão a levou para lá (FIGURA 37). Ela conta que o irmão trabalhava na Volks e ela na Wheaton, mas na Wheaton “não deu certo” (PEÕES, 2004) e ela pediu para sair, passando então pelas portarias da Volkswagen até conseguir um trabalho na empresa. Ainda em primeiro plano, Conceição enumera as funções que ocupou: “trabalhei montando ignição, trabalhei no receptáculo também, né, encaixando os fio tudinho no receptáculo, trabalhei nas máquinas e depois, com o tempo, eu trabalhei na linha de montagem pegando chicote” (PEÕES, 2004). Há um corte na cena e o plano se abre, mostrando novamente o espaço da cozinha e nos permitindo ver Conceição explicar o seu trabalho na linha de montagem com os gestos que faz com suas mãos e braços (FIGURA 37). Ela olha o tempo todo para a mesa, para as mãos, joga os braços para trás, para frente e para os

lados, mostra e narra como pegava os chicotes um seguido do outro e termina abrindo os dois braços revelando que quando dormia repetia todos esses movimentos. “Eu jogava os braços”, ela diz. “Dormindo?”, questiona Coutinho, e ela repete, “dormindo”. O diretor pergunta se ela acordava e ela diz que sonhava que estava na linha trabalhando e por isso jogava os braços. Em plano médio, Conceição reproduz novamente um dos movimentos que fazia quando trabalhava na Volkswagen quando pegava peças pesadas, coisa que não podia fazer porque tinha tendinite e sentia dor na hérnia cervical (FIGURA 37). No entanto, ela fazia mesmo assim, pois a empresa alegava não haver outro serviço para ela porque ela “não tinha leitura” (PEÕES, 2004).

Conceição atesta, no plano seguinte, que não pode falar mal da Volkswagen, pois se hoje (2002) ela tem um salário para cuidar do filho e de sua casa, ainda que estando divorciada, ela agradece muito a empresa mesmo “com todos os problema, a luta minha, que eu passei, fiquei com todos os problema, porque a vida da gente é assim mesmo” (PEÕES, 2004). Novamente, com o rosto de Conceição em primeiro plano, ouvimos Coutinho dizer “É assim mesmo como?”, e ela responde que algumas pessoas conseguem chegar onde ela chegou, mas outras não conseguem. Esta última pergunta de Coutinho é bem característica de seu cinema, pois assim como fez em seu filme *Boca de lixo* perguntando para as pessoas se o lixo era bom ou ruim⁹⁹, em *Peões* o cineasta também não subentende o que é ou está para ser dito pelos peões a partir de seu lugar social, não assume já saber suas respostas e não cai na fórmula básica de presumir o que é “ser a vida assim mesmo”. Ele interpela Conceição para saber o que essa vida significa, o que *ser assim* significa para ela.

Do mesmo modo, o diretor, junto a Cheuiche, dá espaço para a diegese de Conceição quando ela performa com os braços aquilo que fazia tanto quando estava acordada trabalhando como quando estava dormindo sonhando. Os manejos de braços e corpo da personagem dão vida ao que certa vez comentou Bosi (1995, p. 90) sobre as mãos do narrador, que “experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz”. No caso de Conceição, as asas são quase que literais, são sinestésicas, sobreviveram à passagem do tempo e em 2002 retornam para sua fala e seu corpo como atos de cinema, com uma duração pautada pelo ritmo que narrador e ouvinte dão ao adensamento de suas expressividades dentro do plano (XAVIER, 2004).

Nesta sequência há também uma outra face do cinema do diretor, e por ser Conceição uma das últimas personagens a conversar com o cineasta, essa face ganha expansão:

⁹⁹ Em entrevista Mesquita (2019) diz: “Eu lembro do *Boca de Lixo*, ele falava: o lixo é bom ou é ruim? [...]. Porque se ele chegasse falando: ‘ah, o lixo é ruim?’ Ai as pessoas iam dizer: ‘é péssimo...’ Ele dizia que a gente dirige a pessoa na pergunta, ele dirige a resposta da pessoa na pergunta.”

o não julgamento das razões do personagem. Esta é a primeira vez que vemos alguém não mencionar a luta sindical e agradecer a fábrica onde trabalhava – e de modo mais delicado, agradecer a Volkswagen, empresa na qual muitos dos metalúrgicos de *Peões* trabalharam e da qual guardam lembranças dolorosas de violência e exploração. Se pontuarmos ainda que segundo a pesquisa de Abramo (1999)¹⁰⁰, as maiores fábricas do ABC, como a Volkswagen, eram as que mais acumulavam denúncias dos trabalhadores via Sindicato dos Metalúrgicos, veremos que o testemunho de Conceição se torna ainda mais essencial na teia narrativa de *Peões*.

Os metalúrgicos não são iguais, suas vivências não são iguais e sua condição no presente do filme também não. Conceição, mesmo tendo sofrido com dores no corpo pelo fato de a fábrica impor a ela um serviço inadequado às suas condições, agradece a empresa, e nesse sentido, o não julgamento de Coutinho vale para o público também. Será que o sentimento de Conceição transformado verbalmente em gratidão, carrega o mesmo significado que o público tem da mesma palavra? A gratidão da personagem versa pelo presente, pela casa, pelo sustento do filho. A associação que ela faz entre o passado e o lugar “aonde chegou” no presente não é diretamente notada como o resultado de seu trabalho e esforço, mas da oportunidade dada pela fábrica, e no universo de Conceição é assim que ela compreende.

Em certa medida, esta sequência até nos permite compreender em que nível se dá a abordagem de Coutinho, pois ao não optar pelo confronto de dados o diretor deixa as narrativas aflorarem pelos pontos de partida dos personagens, e ainda que caiba a ele e a Jordana Berg, montadora do filme, escolher que elementos irão ou não compor o punhado geral de *Peões*, ele recolhe as palavras e lembranças de Conceição pelo que elas são. Essa escolha evidencia o desejo do diretor de vencer a “pressão do verossímil e da opinião pública” (XAVIER, 2004, p. 183), pois “ninguém precisará confirmar expectativas ou desmentir-se em outra cena, em outra ação” porque não é isso que o diretor quer de seus personagens. As semelhanças e diferenças entre os testemunhos dos peões não estão ali para conflitarem entre si, mas para darem contingência àquilo que é próprio do fazer-se personagem de cada peão. E nesse fazer-se personagem uma espécie de poeira se levanta, as individualidades se impõem e as reminiscências da vivência coletividade também, posto que mesmo lidando com o passado de modo diferente de seus companheiros, Conceição não foi poupada das consequências do

¹⁰⁰ A pesquisa de Abramo (1999, p. 93) revela que “a Mercedes e a Volkswagen, as duas maiores automobilísticas da região e ambas de origem alemã, eram consideradas as duas empresas mais repressivas do setor”, sem falar que o trabalho na Volkswagen era demasiadamente desvalorizado se posto ao lado da matriz alemã, pois no Brasil os funcionários da empresa recebiam até seis vezes menos o que o salário pago aos metalúrgicos alemães.

trabalho executado no passado.

Ao lembrar do peso das peças que carregava e de “todos os problemas” que ficou, Conceição resgata a imagem de Henok sentado na poltrona de casa ao lado das muletas, falando do pecúlio com o qual “sobrevive” por ter machucado a coluna. Conceição também antecipa a performance de Elza que detalha com a voz e com as mãos o traje de lona que usava quando trabalhava com fibras de vidro. Antecipa Miguel quando fala que o trabalho na Volks era “muito pesado, era puxado demais” e que chegou a trabalhar 75 dias seguidos sem nenhuma folga (PEÕES, 2004). Conceição resgata as marcas de queimadura na pele de Antônio e os choques que seu filho George levou por ainda prestar manutenção para uma área insalubre da empresa. Antônio, que no início do filme se orgulha de ter trabalhado mais de mil horas extras em um ano, nesse momento leva o braço até Coutinho para mostrar a queimadura sofrida mais de vinte anos antes, sem deixar de lado o sofrimento causado: “dói mais na alma do que na pele, porque quando a gente se acidenta, amigo, é um desmerecimento profissional muito grande que a gente tem” (PEÕES, 2004).

Na esteira, são Antônio e George que lembram do acidente de Lula, que começou a trabalhar como torneiro mecânico na década de 1960 e perdeu o dedo mínimo da mão esquerda em um acidente de trabalho. Aqui, pai e filho não afirmam a perda do dedo de Lula, eles a questionam: “Você perguntou porque que tinha a greve. Um dos motivos era isso, era a falta de respeito pela vida. O próprio Lula, por quê que o Lula não tem o dedo?” (PEÕES, 2004), diz George mostrando a mão para Coutinho e logo depois Antônio repete a pergunta ao diretor: “Isso, o próprio Lula, por quê que o Lula perdeu um pedaço do dedo?” (PEÕES, 2004). As marcas ficam, assim como as faltas por elas causadas. Lula, que é o personagem que aparece em *Peões* sempre ocupando o lugar de liderança política nas imagens de arquivo e nos testemunhos dos companheiros, também sofreu como eles, também passou fome, migrou para o sudeste, foi pobre, se feriu, também “passou por barras” como destaca Elza. Talvez esta seja uma das razões pelas quais Lula surge na memória dos metalúrgicos sempre envolto por afeto e respeito, e mesmo estando agora distante física, metafórica e simbolicamente destes, é tomado por eles não como um líder separado e ausente, mas alguém que esteve e ainda está junto deles em luta por objetivos coletivos maiores.

Zélia acaba sendo a personagem que dá a Lula um lugar único em seu peito. De dentro de uma sala de reuniões na subsede do sindicato em Diadema, o enquadramento de Cheuiche nos mostra um ventilador na parede, uma lousa, cadeiras, uma ampla mesa e sobre ela algumas garrafas de café e copos. Zélia conta a Coutinho que é servente do sindicato e também faz café. Inicialmente ela fazia limpeza, mas afirma ter sido promovida e agora é

responsável pelo café (FIGURA 38). Em primeiro plano, ela escuta a voz de Coutinho questionar em que ano ela começou a ser servente no sindicato e ela diz ter sido no dia primeiro de outubro de 1976, ano em que conheceu Lula: “ele tava entrando de presidente e eu de faxineira” (PEÕES, 2004). “Como é que foi a relação?”, pergunta Coutinho, e Zélia sorrindo diz: “muito boa, a minha relação com o Lula foi muito boa. O Lula, pra mim, é como se fosse meu pai, meu irmão, meu tudo” (PEÕES, 2004). Agora filmada em plano médio e com os braços abertos, Zélia afirma emocionada que “eu ainda vou fazer um dia café pro meu presidente da República que vai ser o Luiz Inácio Lula da Silva” (PEÕES, 2004), que irá servir o café em Brasília, que vai “ter o gosto de ir lá” e pedir para as mulheres da cozinha para pegar uma bandeja e levar até ele.

Figura 38 – Zélia



Fonte: *Print screen de Peões.*

Zélia volta a ser filmada em primeiro plano, Coutinho pergunta se durante as greves de 1979 e 1980 ela estava por perto e se viveu tudo aquilo, ela diz que sim. O diretor pergunta se ela torcia para os metalúrgicos e ela confirma novamente, diz que na época em que os diretores do sindicato foram cassados ela os ajudava no trabalho de base entregando as tribunas que levava escondidas dentro da calça e no sutiã. No plano que se segue, Zélia começa a contar que um dia estava limpando o térreo do prédio e que cerca de meia dúzia de diretores do sindicato bateram na porta chamando por ela. Ao abrir a porta, os diretores pediram a ela para esconder um filme, “uma roda deste tamanho, aqueles filme antigo, né” (PEÕES, 2004), recorda ela. Zélia diz que enrolou o filme em um pedaço de jornal e o jogou em uma sacola de feira com alguns sapatos em cima, afirmando aos diretores que estava “pronto”. Em plano médio, ela segue contando a história de que os diretores deixaram o sindicato de carro e ela a pé, cruzando com policiais federais quando estava na porta. “Os diretores achavam que eles queriam pegar o filme, era isso?”, quer saber Coutinho, e Zélia rebate: “achava não, eles iam pegar, tá? Eles subiram lá pra pegar, mas os diretores foram mais rápidos” (PEÕES, 2004).

Ela lembra de cumprimentar os policiais ao deixar o sindicato e, segurando a sacola com o filme escondido, encontrou com os diretores no caminho e entrou no carro junto com eles. Do banco de trás do carro, ela retirou o filme da sacola e colocou em baixo do banco, arrumando os sapatos novamente na sacola para pouco tempo depois se separar dos diretores. A câmera permanece fitando Zélia em primeiro plano quando ouvimos de Coutinho: “a senhora tem orgulho de ter salvo o filme?”. Ela confirma: “muito orgulho, porque era a única história que a gente tinha no momento e se eles levassem a gente ia ficar sem história nenhuma, ia voltar à estaca zero” (PEÕES, 2004). Em plano mais aberto, o diretor pergunta como chamava o filme e Zélia diz “linha de montagem”. “A senhora alguma vez viu esse filme?”, “não”, ela responde.

Zélia é uma personagem que não comenta com Coutinho lembranças de sua vida familiar, não apresenta nenhum arquivo em cena e, diferente da maioria de seus companheiros, é filmada em ambiente institucional, na subsede do sindicato. O pessoal de Zélia é vinculado à instituição de forma física e intuitiva, de modo que quando conta de si ela o faz dentro das transformações que causou na história do local onde trabalha há quase 30 anos. A sua sequência é revestida de admiração pelo sindicato, pelos metalúrgicos e talvez por isso ela nos enderece tanto a outros personagens que dividiram suas lembranças antes dela. Aqui, o universo político ocupa mais espaço que o familiar, nos fazendo observar como os testemunhos com essa característica se engendram nas traduções mnêmicas de cada peão.

Há algo de particular nas memórias daqueles que trazem a luta sindical e até a iminente eleição presidencial por vir em suas narrativas, fazendo com que o “foco de um estilo” se manifeste em seus dizeres mais uma vez. Januário se assume militante desde a adolescência; Zé Pretinho sabe que sempre lutou ao lado do trabalhador; Djalma lembra que após a intervenção no sindicato Lula reassumiu o movimento, ao passo em que Joaquim defende que o papel do ex-presidente do sindicato era lhes orientar. Cada personagem demarca sua percepção da luta política valendo-se das referências à sua volta para verbalizar posicionamentos mais ou menos politizados, mais ou menos institucionalizados. Se tomarmos o que nos diz Bosi (1995, p. 453) sobre a memória política, veremos que nela os juízos de valor “intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história”. O que resta, então, é “a certeza de ter ficado sempre ao lado do oprimido” (BOSI, 1995, p. 453), um lado que Zélia escolheu quase 30 anos antes e que, no agora, parece continuar escolhendo.

Assim sendo, é significativo que ela conte os acontecimentos da preservação de sua história por meio do filme *Linha de montagem* de dentro de uma sala do sindicato. O fato de

não vemos mesas ou cadeiras domésticas, sofás, televisões, equipamentos de cozinha, jarros de rosas ou outros objetos já mostrados nas cenas de outros companheiros, reforça a ideia de que, para Zélia, sua história pessoal se funde à história do sindicato – se fundiu no passado e irá se fundir também no presente, posto que *Linha* é retomado em *Peões* como material de arquivo e que foi o testemunho de Zélia, no limite, que explicou ao diretor de *Linha*, Renato Tapajós, como o filme reapareceu no sindicato tempos depois da batida policial.

Em 1982, eu havia terminado a finalização desse documentário. A diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos queria fazer o lançamento do filme em seu auditório. Tentamos obter o Certificado de Censura para que o lançamento ocorresse sem problemas. A Censura Federal ficou enrolando vários meses, sem liberar nem proibir o filme. Então resolvemos lançá-lo assim mesmo. O lançamento foi no auditório do Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo do Campo. No lugar totalmente lotado cabiam, sentados e em pé, umas mil e quinhentas pessoas, mas compareceram quase duas mil e quinhentas, das quais quase mil não conseguiram entrar. Essas pessoas ficaram espalhadas pelo sindicato, na sua frente e nas ruas próximas. Além de Lula e da diretoria, estavam presentes o prefeito de São Bernardo, Tito Costa, e Chico Buarque de Holanda, autor da música do filme. Em meio à projeção surgiram duas viaturas da Polícia Federal com a missão de interromper a sessão e apreender o material. As escadas do sindicato estavam lotadas de operários, que não permitiram que os policiais subissem. Diante do impasse e da ameaça de violência por parte da polícia, Lula, Tito Costa e Chico Buarque foram negociar. Conseguiram um acordo: não interromperiam a sessão, mas os rolos de filme, assim que saíssem do projetor, seriam entregues. O que aconteceu foi que os rolos, assim que saíram do projetor, eram levados por sindicalistas que cercavam a cabine de projeção e desapareciam. Os policiais ficaram furiosos, tentaram escapar da multidão que, em reação, começou a balançar os carros, para virá-los. Foi necessária a intervenção de Lula para os policiais irem embora. Até ver *Peões* eu não sabia o que tinha acontecido com o filme, que foi reaparecer semanas depois no próprio sindicato. (TAPAJÓS, 2017, p. 67-68).

Tapajós (2017) se confessa emocionado por conhecer “o outro lado” da história por meio do testemunho de Zélia, de forma que vê-la contar como salvou o filme e preservou sua história é uma cena bonita de se acompanhar. O orgulho de ter impedido a volta a “estaca zero” demonstra bem como *Linha de montagem* construiu a história do sindicato por duas vias: primeiro por filmar essa história e segundo por guardá-la em sua materialidade fílmica. Ainda que Zélia não tenha assistido ao filme, ela confia que é ali que a história do grupo ao qual pertence pulsa e continuará a pulsar enquanto não cair nas mãos erradas. Importante destacar ainda que quando o filme foi escondido clandestinamente seu estatuto de arquivo ainda não estava dado – muito embora seu caráter de rastro já estivesse. Naquele momento, *Linha* era fruto do presente, só que de um presente sabidamente histórico para o futuro e para todos os tempos que desejassem retornar filmicamente às grandes greves do ABC. Com o tempo, *Linha de montagem* se tornou arquivo, foi feito arquivo porque sobreviveu e se transformou em um objeto-marca de uma cadeia de ações em torno da proteção da história. Uma história que também é a de Zélia, da mulher que se colocou entre o filme e os policiais, entre a manutenção da memória e o apagamento institucional.

A fala de Zélia nos põe a olhar para um presente fluido e que tange sua vida ali, quando encontra com Coutinho. Sendo também uma das últimas personagens a conversar com o diretor, ela reintroduz em *Peões* a proximidade da eleição de Lula, ou melhor, da vitória do seu presidente, evocando a alvorada de um novo tempo cujas portas se abrem para um líder metalúrgico que até aqui já fora chamado de ‘segundo pai’, ‘meu conterrâneo’, ‘um filho tão lindo’, ‘o nosso hino nacional’, ‘o cara’, ‘o grande mestre’ e ‘o meu presidente’. É evidente a unanimidade dos peões quando se trata da honestidade, da amizade e do exemplo que Lula representa para seus companheiros. Mesmo não se vendo com frequência, não compactuando com todas as suas ações e ficando até vigilantes para como se desdobrará o possível mandato (vide Zé Pretinho alertando que “se não gerar nada pra nós, aí o bicho pega” (PEÕES, 2004)), é inegável que a potência da união política e operária da qual fizeram parte ainda se sobressai em suas lembranças.

Tê, João Chapéu e Geraldo, por exemplo, são personagens que declaram verbalmente seu voto em Lula, e como se não bastasse Geraldo ser o último peão a falar com Coutinho, é também o único que continua ativo no ofício operário. A sua sequência se inicia com o cineasta já afirmando ser 12:20hs do dia 27 de outubro de 2002 e perguntando o que o peão fez naquele dia. Sentado em uma cadeira à frente da cozinha de casa, Geraldo diz que votou “nos 13, Lula e Genuíno aqui em São Paulo” (PEÕES, 2004), acreditando que ambos irão ganhar (FIGURA 39). Coutinho conta para Geraldo, enquadrado em primeiro plano, que ele é a última pessoa a conversar com sua equipe e ambos expressam a honra de estarem juntos ali. O enquadramento permanece quase que o mesmo enquanto Coutinho pergunta se o peão ainda trabalha como metalúrgico e ele diz que sim, que está trabalhando como soldador na cidade de Campo Largo, no Paraná, e que o trabalho irá durar até o fim de novembro, sendo um contrato temporário (FIGURA 39). O diretor questiona se Geraldo fica algum período desempregado e ele confirma, lembrando que no ano anterior ficou “mais parado do que trabalhando” (PEÕES, 2004).

Figura 39 – Geraldo



Fonte: *Print screen de Peões.*

Permanecendo em primeiro plano, o peão conta que um dia recebeu uma ligação, inicialmente atendida por sua filha, em que recebia uma oferta de um trabalho como soldador. Sem dinheiro, conseguiu pegar um ônibus e ir até a empresa, mas chegando lá não pôde ser contratado por ter mais de 40 anos. Coutinho intervém querendo saber quantos filhos Geraldo tem e este diz que é pai de Rafael e Jéssica e que ambos estudam. “Cê queria que eles fossem o quê?”, questiona Coutinho, e sorrindo Geraldo diz: “ah, eu não queria que eles passassem o que eu passei não, um peão de montagem não” (PEÕES, 2004), afirmando também querer que os filhos estudem para serem engenheiros ou alguma profissão similar. “Peão cê não quer que seja?”, “ah não”, reflete ele imediatamente. “Quê que quer dizer peão?”, pergunta o cineasta e Geraldo explica que na década de 1970 não existia o peão de fábrica, que como no seu caso, “hoje tava aqui, amanhã a firma: ‘olha, amanhã você vai trabalhar na Bahia’, mas a sede era aqui, aí terminando na Bahia ‘amanhã você vai viajar pro Rio Grande do Sul’”, e que o nome ‘peão’ é por causa disso, porque “o peão rodava” (PEÕES, 2004). Apontando para os lados enquanto menciona os estados e fazendo movimentos circulares com a mão ao falar do rodopio dos peões, ele completa a explicação dizendo que já na década de 1980 todos viraram peões, tanto os peões de trecho como os de fábrica, sendo esses últimos os que trabalham “com o pé

no chão” (PEÕES, 2004), na frente de uma máquina.

Geraldo demonstra a máquina com os braços junto ao plano médio que o enquadra e afirma que os ferramenteiros também são peões, mesmo esta sendo uma das posições mais bem pagas nas empresas (FIGURA 39). “Vestiu o uniforme, é peão, aquele que cumpre o horário, bate o cartão, é peão” (PEÕES, 2004), elucida ele levantando a gola da camisa e firmando os horários com a mão direita (FIGURA 39). Segundo ele, aqueles que não são peões são engenheiros, mensalistas, pessoas que chegam às 8 horas no serviço, as vezes saem mais cedo, pedem licença e não batem cartão. Em primeiro plano novamente, Geraldo escuta Coutinho perguntar qual o seu sentimento em relação às greves e ele diz ter um sentimento grande, que estavam lutando por uma melhora e que Lula foi “um herói” (PEÕES, 2004) nesse momento, recordando de quando ele e alguns colegas foram até o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) onde Lula estava preso para acompanhá-lo até o velório da mãe.

No plano seguinte, Geraldo diz ter orgulho de ser um profissional há muitos anos e que quer se aposentar mostrando o que sabe fazer. O diretor intervém para saber se, pensando nisso, ele tem saudades da fábrica, e Geraldo sorri confessando que as vezes tem, “com todo sofrimento eu tenho saudade... não tinha muita segurança, nada. Com maior sofrimento que a gente tinha na época eu tenho saudade ainda” (PEÕES, 2004). Mas em plano médio, ele insiste: “eu gostaria que meu filho seja peão não” (PEÕES, 2004). Geraldo continua dizendo que lembra dos colegas, que quando se encontram um fala “ô, Geraldo, e aí, como é que tá a vida?”, e ele responde “a vida tá levando”. “Cê lembra daquele tempo?”, perguntam eles, e Geraldo confirma, frisando mais uma vez para Coutinho que “eu espero que meus filhos não passem o que eu passei não, é duro, é duro” (PEÕES, 2004). Com o diretor em silêncio, Geraldo olha para ele e sua equipe ainda dizendo: “espero que não”. O peão olha para seu lado direito, põe o rosto na direção da luz que entra pela janela e lança o olhar para baixo, como se fitasse o chão. Após alguns segundos, ele ergue o olhar para o diretor, aguarda e pergunta a Coutinho: “cê já foi peão?”, e o diretor responde “não”. Geraldo sorri, segue olhando para baixo e para Coutinho, até que a cena chega ao fim e uma cartela de texto surge informando que “no dia 27 de outubro de 2002 Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito Presidente da República no segundo turno com mais de 52 milhões de votos”. Os créditos finais do filme começam a subir e *Peões* chega ao fim.

Geraldo é o último personagem de *Peões* e também foi o último a conversar com Coutinho em 2002. Curiosamente, ele não foi localizado na etapa de pesquisa e por estar trabalhando por um contrato de empreitada no Paraná só retornou a São Bernardo para votar, encontrando com Coutinho na ocasião e se tornando casual e obrigatoriamente o último

personagem do filme (LINS, 2007). A entrevista acontece em sua casa no dia das eleições do segundo turno para presidente, de forma que o adesivo com a frase “agora é Lula” colado em sua camisa já expõe em quem ele votou e em que futuro deposita suas esperanças.

Mas Geraldo não se mostra um personagem esperançoso – pelo menos não no sentido daquele que idealiza o futuro. Em verdade, seu tom é muito mais realista, diz de um homem que encara de frente aquilo que vive e sente e, justamente por isso, não encontra margens para idealizações. Ele é o único personagem, em todo o filme, que ainda está na ativa trabalhando como metalúrgico, algo que para Lopes e Ciocari (2017) explica suficientemente o fato de seu testemunho ser tão menos nostálgico que os de seus companheiros, pois diferente daqueles que “podiam idealizar mais o passado, narrá-lo com a nostalgia e a saudade que colore lembranças de tempos considerados heroicos” (LOPES; CIOCCARI, 2017, p. 36), este vive “na pele os desafios do presente como metalúrgico” assim como a “própria transitividade e permanência da condição de peão”. Embora Geraldo não pontue explicitamente se ainda encara os mesmos obstáculos de outrora, ele revela aspectos do seu dia-a-dia quando fala da falta de dinheiro para a passagem de ônibus, da dispensa por motivo de idade, dos trabalhos provisórios que consegue e do desejo de que os filhos não passem pelo que ele passou. Aqui, a experiência do peão não é só uma lembrança: é a vida sendo vivida e fazendo com que aquilo que ele “passou” ainda esteja se “passando” dentro dele.

Geraldo não deixou de ser peão e nem enveredou por outra profissão desde as grandes greves, pelo contrário, sobreviveu como soldador durante todos esses anos e experimentou tanto a ascensão de sua função no cenário nacional como seu declínio. Ele não descansou, não teve tempo e nem oportunidade para se afastar de seu passado e deixa-lo decantar no processo de recuo temporal que, como vimos, é tão crucial para a reinterpretação e atualização das experiências¹⁰¹. Geraldo continua a ser exposto às agruras da profissão e, ainda mais, à atualização desta, pois mesmo sendo um profissional especializado e com larga experiência ele é forçado a encarar a obsolescência de seu ofício, a falta de estabilidade e o desemprego que, em sua fala, se mostra quase que inerente à condição metalúrgica no presente. O desemprego, aliás, se apresenta como um entrave aos ex-peões desde o início do filme, pois se bem lembrarmos já nos minutos iniciais de *Peões Socorro* enuncia essa questão dizendo que os jovens de Várzea Alegre vivem desempregados e que ela, com mais de 49 anos, também não consegue encontrar trabalho. De maneira mais enfática, Januário também explicita a seriedade

¹⁰¹ Não que atualizá-las signifique não senti-las, mas conseguir tomar distância suficiente para percebê-las como pertencentes a um tempo e espaço determinados. A lembrança é a mesma, mas o sujeito e a forma de lembrar estão sempre em transformação.

da situação e a contrasta com o início da industrialização, revelando os pormenores de um Brasil industrial mais automatizado.

Naquela época você saía da Ford, entrava na Coca-Cola. Saía da Coca-Cola, entrava na Souza Cruz. Saía da Souza Cruz... o emprego corria atrás dos trabalhadores. Hoje não, hoje o cara ficar desempregado, ele vai ficar desempregado pelo menos uns três, quatro anos. Não tem emprego, não tem emprego... não é que não existe mais emprego, aquele posto de trabalho foi eliminado. Uma função que exigia, por exemplo, pra montar um carro. Dez pessoas. Hoje um computador faz sozinho. (PEÕES, 2004).

Se formos além no que diz Januário, poderemos inscrever também que não se trata só de um computador ser capaz de fazer sozinho o que antes demandava a mão-de-obra de dez pessoas, mas do fato primeiro de que um computador não envelhece como um trabalhador, não fica doente, não tem família, não sente fome, não tem direitos e, por fim, não faz greve. Assim, não é difícil perceber como o contexto que Geraldo enfrenta em 2002 se imbrica com os acontecimentos de antes. Se nas décadas de 1960, 1970 e 1980 os patrões se valiam de demissões arbitrárias e do apoio do Estado para afastarem os funcionários considerados mais “subversivos”, se impediam a organização institucional dos trabalhadores por meio da intervenção, se acionavam as forças policiais repressivas quando lhes era conveniente e se burlavam as leis para não cumprir o que lhes era obrigatório, em um país redemocratizado, mas ainda profundamente desigual, essas empresas se valem da tecnologia para encerrar vínculos empregatícios, limar postos de trabalho e acelerar um processo de “não dependência” da fábrica em relação à sua força operária. Levando ainda em conta que Geraldo, em 2002, não demonstra mais estar agregado a um coletivo ativo e unido e que a desarticulação da classe operária é latente, o peão aparece sem condições de operar uma resistência às condições impostas no contexto atual.

E é aqui, na ausência de organização da classe, no desemprego iminente e na impermanência de ser peão que Geraldo demonstra não uma esperança fantasiada, mas um desejo genuíno de que o futuro não reserve para seus filhos aquilo que ele encontrou em seu caminho. Coutinho pergunta o que ele *queria* que seus filhos fossem e o que Geraldo consegue responder é apenas o que ele *não queria*, convocando, como pontuaram Mesquita e Guimarães (2013), a sua própria experiência: “eu não queria que eles passassem o que eu passei não”. O peão fala que quer que os filhos estudem, que espera que sejam um “engenheiro ou alguma coisa assim” (PEÕES, 2004), depositando suas expectativas, de maneira quase que intuitiva, na mesma profissão que segundos depois ele cita como não sendo peão. “O que não é peão é aquele que é um engenheiro, é um mensalista” (PEÕES, 2004).

Para Coutinho, Geraldo define de maneira “bela e detalhada” (COUTINHO, 2013c,

p. 303) o que é ser peão, dando ao filme, em seus minutos finais, algo que ainda não tinha emergido à superfície dos encontros. Ali temos o personagem definindo a si, ou como diria Comolli (2008), produzindo a si mesmo, desenlaçando etimologicamente um conhecimento que é uma condição de ser e uma forma de se viver. Em suas palavras, peão é aquele que bate cartão, não o que chega no trabalho às 8 horas. Peão é quem usa uniforme, não o que sai mais cedo. “Peão é aquele que roda” (PEÕES, 2004), diz ele fazendo movimentos circulares com a mão e nos permitindo metaforizar quão não é o poder dos peões quando eles decidem, em conjunto, em qual ritmo e direção irão “rodopiar” para alcançarem aquilo que é seu por direito. Em uma percepção aguçada, Mesquita e Guimarães não deixam escapar que

Como no tabuleiro de xadrez, o peão é, ao mesmo tempo, indispensável para o funcionamento da fábrica e plenamente descartável, aos olhos dos patrões (as demissões em massa eram seguidas de uma rápida reposição de mão de obra barata). No entanto, essa categoria profissional tão subvalorizada é também o que permite a identificação das multidões de trabalhadores e o surgimento da militância: organizados nos sindicatos, mobilizados nas grandes greves, os peões metalúrgicos – espécie de elite da classe operária brasileira, nos idos de 1960 e 1970 – tornam-se os verdadeiros agentes da transformação histórica. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 600).

Geraldo sabe que a luta sua e de seus companheiros era por uma melhora, sente orgulho do profissional que é e quando ouve de Coutinho se ‘nesse sentido’ sente saudades da fábrica ele sorri, como se em um descuido confessasse que apesar do sofrimento, às vezes, sente falta “daquele tempo”. Quando encontra com os amigos e eles lhe perguntam como vai a vida, Geraldo responde que “a vida tá levando” (PEÕES, 2004), sem afirmar se ela está expressamente boa, ruim ou mediana: ela está sendo levada, nos lembrando de quando, no início de *Peões*, Zacarias enuncia que ele também está apenas “aí, nessa vidinha aí” (PEÕES, 2004). Ao falarem de seu agora (2002) os personagens tem um tom destacadamente tranquilo, que em quase nada remete a intensidade dos instantes em que falam da juventude grevista, da luta sindical, da família, dos amigos, de Lula ou mesmo das projeções que fazem para o futuro. Zacarias olha para o horizonte ao falar da vida que leva. Socorro fecha os olhos e inclina a cabeça para trás como em um suspiro falando que no presente é “simplesmente dona de casa” e Bezerra se vê estagnado após deixar São Bernardo (PEÕES, 2004).

O ano de 2002 se põe em cena como um período mais sossegado para os ex-metalúrgicos, distante da efervescência da luta política e dos diversos conflitos que vivenciaram no passado. Nesse hoje, mais velhos e mais mansos, como dissera Henok, eles demonstram que seu passado transborda no presente sobretudo pela via da memória, posto que para muitos deles o presente, em si, não é suficientemente capaz de evocar toda a paixão, saudade ou gratidão que sentem daquele período. Ao que nos parece, os referenciais mnêmicos que “faltam” para muitos

dos peões, sobram para Geraldo, que os encara diariamente pondo em pratos limpos a heterogeneidade de ser peão.

Diante disso, é intrigante pensarmos que João Chapéu, por exemplo, mesmo trabalhando como taxista há 21 anos, não se considera um “verdadeiro taxista” e sim alguém que “quebra o galho” (PEÕES, 2004). Miguel, mesmo sendo cobrador de ônibus por quase 10 anos diz o quanto detestava o trabalho e que era um serviço muito perigoso. Por outro lado, Bitu diz adorar seu trabalho na coordenadoria de desenvolvimento social da prefeitura de São Bernardo. Já quanto ao trabalho em metalurgia, Antônio exibe com orgulho sua previsão de que o filho seguiria seus passos; Joaquim ressalta que “por herança” (PEÕES, 2004) deixou um filho na Volkswagen em seu lugar e Geraldo expõe repetidas vezes: “eu gostaria que meu filho seja peão não [...] espero que não” (PEÕES, 2004). A verdade é que a política em *Peões* surge de muitas maneiras, e certamente uma delas está “não na reafirmação de um coletivo já constituído, mas na intervenção múltipla e dissonante dessas existências singulares, que colocam novamente em litígio a consistência mesma do grupo” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 602). De uma maneira ou de outra a identidade metalúrgica sempre permeia a memória dos personagens de *Peões*, transborda para a família, para as lembranças dos familiares, para aqueles que nem chegaram a ser peões e para o que a eleição que se aproxima evoca.

Geraldo nos explicou o que faz um peão ser peão, mas haveria algo que pudesse fazer um peão deixar de sê-lo? Nenhum personagem diz que detestava o trabalho nas fábricas e nenhum deles demonstra se sentir um peão não verdadeiro, então como explicar a permanência de uma identidade há muito desarticulada e pouco encaixada com a vida que se tem no presente? Ora, como nos disse Bosi (1995), existem lembranças que superam as ideologias e se imbricam no cotidiano tornando as memórias histórica e familiar indistinguíveis, combinando as interseções das memórias individuais e coletivas ao seu ponto nevrálgico. São múltiplos os modos de reconhecer a si e ao mundo como coerentes ou não àquilo que somos, assim como são também as formas com que nos vinculamos ao passado e balizamos o presente de acordo com as situações e atualizações que sofremos. Os peões de *Peões* não são universais, já dissemos isso, eles são o que são, homens e mulheres que viveram um momento histórico e com ele se vinculam de maneiras que somente eles, autores e autoras principais de seus eventos, conseguem conceber. O que o filme faz é reunir, com os dispositivos e prisões que delimita para si, pessoas responsáveis pelas narrativas não oficiais que se fazem personagens de cinema diante da câmera.

“A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles”, diz Comolli (2008,

p. 55), e é isso que Coutinho não cessa de fazer: ouvir, esvaziar-se, assimilar em seu interior que “o que eu sei não vale nada, não quer dizer nada, tudo que eu li, elogios, utopias, tudo mais” (EDUARDO, 2013) não tem importância se o que ele procura é ser preenchido por aquele que com ele conversa. A cena em que Geraldo troca de papel com Coutinho e passa a ser ele o interlocutor da pergunta é uma dentre tantas na filmografia do diretor que conseguem desnudar, no limite do real, aonde seu cinema pode chegar e o que pode provocar. É nesse momento que se põe sobre a mesa, de maneira literal e explícita, a alteridade do trabalho do diretor, pois como ele mesmo explicitou, *Peões* “é um filme de não-peão sobre peões” (EDUARDO, 2013). Na visão do cineasta, quando Geraldo pergunta se ele já foi peão, ele está dizendo “você já foi mulher? Você já foi torturado? [...] sabe experiências que você não pode passar pro outro?” (EDUARDO, 2013).

Em cena, Geraldo transpõe o intransponível ao superar os limites do indizível e interpelar Coutinho. Quando o peão diz, pela terceira vez na sequência, que não quer que os filhos passem pelo que ele passou, um longo silêncio se instaura, ele se cala e Coutinho também. Ele passeia seu olhar pelo ambiente e junto ao seu silêncio parece afundar-se em si mesmo, caindo em um espaço-tempo paralelo como se conseguisse enxergar, em perspectiva, tanto a história dos filhos quanto a sua. Suas lembranças, ali, são conhecidas apenas por ele, e após suportar “a agonia de 23 segundos de silêncio filmado” (SALLES, 2013, p. 367) Geraldo emerge, se salva e traz para o momento presente aquilo que o indizível consegue fazer dizer, olhar, apontar, interrogar: “cê já foi peão?” (PEÕES, 2004). É assim que ele articula o que lhe é tangível naquele momento, é assim que faz chacoalhar o real sobre a tomada.

Para Comolli (2008, p. 54-53), “O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer”, e é por não sabermos que Geraldo nos golpeia da maneira como golpeia, colocando em uma pergunta tão metricamente pequena algo tão singularmente pujante. Quem não é peão só pode se aproximar tacitamente da experiência de ser peão e oferecer sua escuta para a sobrevivência da memória, mas nunca poderá internalizar completamente aquilo que ser peão significa. Aqui, não estamos falando de operar ou não um trabalho, mas de pertencer a ele seja por escolha ou pela falta dela, de ser peão em sentidos que superam a organicidade das palavras. Geraldo se cala, não nos esqueçamos disso, seus olhos marejados cintilam uma dor que longe de pedir por piedade, pede por respeito e demanda coragem. “Quando um plano dura, ele dói”, completa Comolli (2008, p. 60), e ainda que precisemos também suportar os 23 segundos de silêncio da cena, é Geraldo quem ergue a cabeça para estabelecer o limite que *Peões* talvez não consiga ultrapassar.

A cartela com o resultado das eleições fecha as cortinas do filme, embora não completamente. Uma nova era se anunciava naquele dia 27 de outubro de 2002 pois o Brasil elegia seu primeiro presidente vindo da classe trabalhadora, do movimento operário, um migrante do Nordeste que fora perseguido e ameaçado e que agora contava com o apoio de cerca de 52 milhões de pessoas – muitas delas com histórias e origens comuns às suas. Quando a última cartela de *Peões* desaparece e os créditos finais se encerram, o filme se dispõe como arquivo em potencial porque não fala só da história, mas permite (e provoca) sua construção em aberto, multiplicando as camadas de sentido dos materiais de arquivo nele utilizados para fazer o processo de retomada prosseguir, contando agora também com as imagens e testemunhos de peões reunidos em um presente novamente inédito e histórico. Por isso, não é possível olharmos para o passado encarnado em *Peões* sem colocarmos nosso presente em perspectiva, dimensionando que a memória coletiva provocada pelo filme se estende e alcança o público, pois se partilharmos de um mínimo de memória comum, somos capazes de utilizar os nossos próprios referenciais e processos mnêmicos autônomos para nos conectarmos às suas histórias.

Desse modo, *Peões* nos retira do nosso presente para revisitarmos a história a partir das pessoas que fizeram parte dela, que não são personagens-modelo, mas, ainda assim, são sujeitos sociais que inventam a si e imaginam o futuro quando sua memória é apresentada como cinema. Por meio de diversos procedimentos, *Peões* coloca em evidência a dialética de seus elementos sensíveis e nos convida a observar os quase vinte anos que, novamente e agora, separam o ano de 2021 do ano de 2002, fazendo com que nós nos coloquemos também a exercitar um recuo temporal que é, em si, inédito e complexo. Nós, o público de 2021, sabemos (ou pelo menos temos acesso a) o que aconteceu após a cartela final de *Peões*, e embora a história e seus teóricos deem margens para diferentes maneiras de se interpretar a realidade, não há como relativizar os acontecimentos que a compõe.

Sabemos que a vitória de Lula nas eleições de 2002 foi histórica, pois era a primeira vez que um nordestino de família pobre chegava à frente do cargo máximo do Executivo no Brasil. Lula se elegeu com a proposta de um governo que promoveria justiça social junto a ações que visassem o crescimento econômico do país, para isso adotando um tom conciliador entre as classes trabalhadora e burguesa na expectativa de efetivamente construir em seu governo uma relação de “ganha-ganha” entre setores historicamente opostos. O carro chefe de seu governo era o combate à pobreza, a redução da desigualdade, a geração de empregos, o aumento da inclusão social e o aquecimento do mercado interno. Criando programas de amparo

social como Bolsa-Família, Luz para Todos, ProUni e outros¹⁰², Lula pôs em prática estratégias que pudessem tanto melhorar as condições de vida da população mais pobre quanto gerar retorno financeiro satisfatório à burguesia interna.

Segundo dados do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), de 2002 a 2010 – período no qual Lula foi eleito duas vezes presidente do Brasil – o salário mínimo real cresceu aproximadamente 54% acima da inflação, de forma que em 2010 a média do poder de compra do salário mínimo anual equivalia a 2,23 cestas básicas, a maior relação entre tais indicadores desde 1979 (DIEESE, 2010). Além disso, os níveis de desigualdade caíram continuamente entre 2001 e 2011, com a renda *per capita* da população mais pobre crescendo 91,2% e a dos 10% mais ricos aumentando 16,6% acumulados (IPEA, 2012). De acordo com o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), nesse período a renda da população nordestina também cresceu 72,8% e a de moradores das áreas rurais mais pobres aumentou 85,5% (IPEA, 2012), com o Brasil chegando, em 2011, ao seu menor nível de desigualdade de renda desde a década de 1960, quando os registros começaram a ser feitos. A melhora dos dados está diretamente relacionada aos programas sociais do governo Lula e a toda sua investida em geração de emprego, distribuição de renda, aumento do padrão de consumo da população mais pobre, inclusão de crianças e jovens da periferia na educação básica e superior, aumento da oferta de empregos formais, concessão facilitada de crédito para famílias, dentre outros benefícios causados direta ou indiretamente por tais programas (CIGNACHI, 2018).

Não há como negarmos que há um Brasil antes e depois do governo Lula, que sua gestão foi bem-sucedida em retomar a autonomia e soberania do país em relação a outras nações e que suas práticas econômicas de fato resultaram em melhora da qualidade de vida da população. No entanto, o caminho não foi linear e nem percorrido sem frustrações, uma vez que o tom amigável adotado no entre-classes desagradou grande parte dos apoiadores do PT, partido que pouco tempo depois de chegar ao poder foi bombardeado com denúncias e condenações pela descoberta do mensalão, um esquema de corrupção orquestrado pelos dirigentes internos da sigla que se referia à compra de votos de políticos e partidos para criação de base aliada no congresso (CIGNACHI, 2018). O PT ficou desgastado, mas Lula conseguiu proteger sua imagem se reelegendo em 2006 e, em 2011, passando a presidência para sua

¹⁰² O programa Bolsa-Família transfere renda de forma direta para famílias em situação de pobreza ou extrema pobreza. O Luz para Todos é responsável por levar energia elétrica para brasileiros (as) que vivem em áreas rurais do país. O ProUni (Programa Universidade para Todos) é um programa do Ministério da Educação que concede bolsas de estudo parciais e integrais para pessoas em vulnerabilidade socioeconômica em universidades particulares.

indicada Dilma Rousseff, que em 2014 viu novamente seu partido ser denunciado por esquemas de corrupção agora por meio da Operação Lava-Jato.

Para o sociólogo Henrique Cignachi (2018), o declínio do PT e a crise política instaurada no país desde meados de 2013 estão diretamente ligados à quebra no acordo de colaboração entre as classes e ao afastamento do partido perante sua base aliada. A burguesia brasileira, no momento em que percebe que a sua acumulação contínua de capital está enfraquecida, que as taxas de lucros não correspondem ao esperado e que existe no governo federal, especialmente no governo Dilma, uma resistência em aprovar reformas que agridam de forma direta a classe trabalhadora, decide romper com o compromisso de classes e transformar as ações sociais do governo em vilãs do ascenso econômico nacional¹⁰³. Por outro lado, a fragilização do relacionamento do PT com sua base que se mostrava presente já em 2002, quando aqueles que antes eram fervorosamente criticados por Lula se tornaram seus parceiros de governo, se aprofundou nos anos seguintes e foi determinante para que o partido fosse praticamente “engolido” pela maneira equivocada com que escolheu aliados e lidou com o descontentamento seus antigos apoiadores (CIGNACHI, 2018).

As “jornadas de junho” são um exemplo notório das consequências do distanciamento entre PT e base apoiadora, pois uma manifestação que teve seu início na cidade de São Paulo com dezenas de jovens indo às ruas em oposição ao aumento de R\$ 0,20 na tarifa de ônibus da cidade, rapidamente se alastrou pelo país e se tornou fruto das expectativas frustradas de jovens e membros da classe média assalariada frente à precarização dos serviços públicos universais. A renda havia aumentado, mas o Estado de Bem-Estar não fora alcançado, de forma que com o partido se mostrando incapaz de ouvir as reivindicações vindas das ruas, as insatisfações cresceram: oposição aos gastos públicos considerados excessivos com a Copa do Mundo de 2014, repúdio à reação bárbara da polícia contra manifestantes, as contradições entre as promessas de campanha e atitudes do governo quando eleito, a descoberta de mais escândalos de corrupção e a crise econômica que se anunciava (CIGNACHI, 2018). Neste cenário, a ofensiva burguesa de direita e extrema direita foi mostrando sua face, e aliada ao antipetismo que parece ter nascido junto com o partido (mas tomado proporções nacionais – e violentas – na década de 2010), Dilma foi impedida de completar o seu segundo mandato.

¹⁰³ “No entanto, sob certas circunstâncias, a classe dominante pode considerar desvantajosa uma política de colaboração de classes comprometida com pautas reformistas. Com a crise, os fundos públicos passam a ser requisitados para as necessidades imediatas das frações mais poderosas do capital (atualmente, o capital financeiro, que se apodera dele na forma de juros obtidos com os chamados superávits primários) e, não por acaso, o gasto público passa a ser denunciado como o vilão da economia. Mesmo iniciativas sem qualquer impacto sobre a distribuição da renda nacional, como são a maioria das políticas públicas petistas, podem vir a ser consideradas intoleráveis num cenário de crise econômica prolongada ou agravada (COELHO, 2014, p. 4).

Traída pelo vice Michel Temer e por outros antigos apoiadores políticos, a primeira mulher eleita Presidenta do Brasil sofreu um golpe parlamentar em agosto de 2016.

O Brasil ainda está processando os acontecimentos da última década. Como dissemos, eles têm suas dimensões inéditas e complexas e exigem tempo e maturidade para serem lidos em suas teias mais obscuras. O que vivemos na década de 2010 não cessou de reverberar no nosso presente e, conforme viemos argumentando neste trabalho, são plenas as condições para que esse passado recente indique caminhos ainda não percebidos por nós no futuro, algo que nos é apontado tanto pela ciência no conhecimento que o tempo pode permitir fazer conhecer, como pela esperança de que, como disse Dilma em seu discurso de defesa no Senado Federal, “todos nós seremos julgados pela história”¹⁰⁴. Os fatos não se relativizam, mas o olhar sobre eles pode variar, e é com isso em mente que nos perguntamos: o que pensariam os peões do ABC no hoje de 2021? O que os peões de *Peões* nos diriam se dividissem conosco hoje suas memórias? No momento, não temos resposta para essas questões e, por isso, acreditamos que *Peões* não é uma obra fechada em si mesma, mas uma que expande o universo que ela cria para não deixamos de perceber nosso mundo histórico como mutável, construído a cada decisão que tomamos e preservado nas nossas lembranças, objetos, imagens e sons, ou seja, nos referenciais que dispomos.

O que se põe em evidência aqui é o que fazer com aquilo que fica, como lidar com rastros de uma história que nos parece ser menos cíclica do que correr em uma espiral, onde os acontecimentos mudam suas posições e eixos nos permitindo percebê-los de maneira mais precisa e diversa? *Peões* coloca em cheque uma historicidade elaborada no íntimo do comum e expressa na potência de reconhecer aquilo que se é, observando de que modos o lado outrora escolhido influencia no agora vivido pelos personagens. Os metalúrgicos do ABC paulista se entregaram para uma causa coletivamente dependente do individual e foram nessas duas esferas sociais de si que esculpíram seu relacionamento familiar, político e identitário. A política de ser peão está na ideologia, mas também nos afetos; está na revolta e também na resiliência; está na coletividade e na personalidade. Se como nos disse Bosi (2004, p. 16) é “Do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade”, é no *Peões* de Coutinho que conhecemos as suas identidades florescendo e se reconhecendo em gestos comuns de resistência.

¹⁰⁴ Cf. AGÊNCIA SENADO. Veja a íntegra do discurso de defesa de Dilma no senado. Senado notícias, Brasília, 29 ago 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/29/veja-a-integra-do-discurso-de-defesa-de-dilma-no-senado>. Acesso em: 3 maio 2021.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os metalúrgicos e metalúrgicas do ABC paulista fizeram história quando orquestraram, em 1979 e 1980, o maior movimento de massas da classe operária desde o início do regime militar. Transformando seu desejo por justiça em reação social e política, centenas de homens e mulheres foram às ruas de São Bernardo do Campo e cidades vizinhas para enviar uma resposta ao governo e patrões exigindo melhores salários, condições seguras de trabalho, direito à organização e mobilização sindical, dentre outras demandas. Após um longo processo de conscientização feito com muito diálogo em espaços de encontros sociais, os (as) trabalhadores (as) fizeram de si uma espécie de vanguarda na luta trabalhista por apostarem na união coletiva da base da classe como motor de resistência à exploração. Os abusos enfrentados no interior das empresas assolavam suas vidas profissionais e particulares e nenhuma resposta individual parecia ser capaz de transpor as engrenagens do sistema, de forma que foi apenas quando cada metalúrgico (a) reconheceu a potência de sua força junto aos demais que o grito por liberdade e justiça soou por entre as ruas do ABC.

É dessa história, ou melhor, é de parte dessa história que *Peões* se aproxima ao buscar pelos indivíduos que juntos construíram um movimento significativo, investigando dentro do universo particular de cada personagem aquilo que permaneceu da experiência vivida. No filme, as imagens de arquivo da multidão operária, os testemunhos e o reconhecimento de si estão atrelados a toda uma rede de busca orquestrada por Coutinho e sua equipe para que encontros sejam promovidos, de forma que deles surjam elementos extra-ordinários que nos permitam tanto conhecer aquelas pessoas como a narrativa não oficial guardada por elas. *Peões* retoma parte da história oficial para articular a trajetória política de seus personagens com a construção de uma narrativa que prioriza a reunião das reminiscências, com Coutinho se colocando à frente desse processo consciente de que quando convocado o passado reaparece, e não por outra razão que não seja pelo fato de que ele nunca se vai integralmente, ele vive no presente e é por isso que o filme nos instiga.

A base de *Peões* é a memória dos (as) metalúrgicos (as) envolvidos nas grandes greves e que não ficaram conhecidos ou famosos após aqueles episódios: são pessoas comuns, desconhecidas no espectro nacional e que guardam em si narrativas ainda não ouvidas nem pelo diretor e nem pelo grande público. Mas a memória sozinha não se sustenta, ela se ancora nos encontros em que evoca a presença dos materiais de arquivo que, por sua vez, chamam pela memória de volta, se envolvendo no novelo mnêmico de cada personagem e fazendo sua singularidade emergir. Junto a elas, a política surge trazendo a identidade e o sentimento de

pertença, sublinhando o fato de que *Peões* seria uma obra completamente diferente se em seu centro não encontrássemos os entraves e satisfações do trabalho operário ao qual os (as) personagens se dedicaram anos antes e que, no filme, lembram com orgulho e honra. Por isso, ao longo de todo o percurso desta pesquisa nos empenhamos em demonstrar como a riqueza do filme se estrutura na relação que investe entre os materiais de arquivo, a memória e a política, pois tomando esses pilares como referências de investigação, nós conseguimos nos aproximar da complexa teia de sentidos criadas pela obra a partir da dinâmica dialética que tais pilares estabelecem entre si.

Peões nos leva a pensar no *continuum* do tempo, nas revelações trazidas pela retomada, na resistência ao apagamento, na valorização do que é íntimo, no acolhimento da memória fragmentada, no reconhecimento da não-unicidade da experiência, no valor da história oral, nos recursos da imaginação, na sobrevivência da história, na dificuldade de vive-la e construí-la e na pluralidade de ser aquilo que se é. Na esteira, o filme nos convida a pensar sobre nossas próprias lembranças e experiências, pois é na partilha de nossa memória comum que entramos em contato com elas como em uma tentativa de preencher os hiatos que se colocam entre nós e o filme, entre o nosso 2021 e o Brasil de 2002. *Peões* expõe as marcas não só dos personagens, mas também as nossas, que quando são postas em litígio pelo filme fazem com que conheçamos uma história talvez antes não observada, apresentada ou buscada por nós.

Eu tinha 10 anos de idade quando Lula foi eleito Presidente da República pela primeira vez, isto é, minha adolescência quase que inteira foi vivida no primeiro governo de esquerda já eleito no país. Durante grande parte da minha vida não fui ligada a questões políticas ou partidárias, rejeitava me envolver com elas porque acreditava que elas afastavam as pessoas, eu me sentia afastada, pois ao longo de muitos ciclos eleitorais vi meu pai se ausentar de casa para se envolver nas campanhas do interior do estado – o que eu não gostava e nem compreendia. Mas as coisas começaram a mudar quando, já adulta, assisti a parte da votação na Câmara dos Deputados sobre a aprovação ou não do processo de *impeachment* contra Dilma Rousseff em 2016, e ali, pela primeira vez senti uma espécie de constrangimento político por não lembrar em quem eu tinha votado na eleição anterior e por não entender como e de que forma eu havia contribuído para aquela atrocidade¹⁰⁵. Anos depois, ver um ex-militar com discursos abertamente misóginos, xenofóbicos, racistas, capacitistas e supremacistas ser cotado

¹⁰⁵ Quando digo atrocidade me refiro a vários elementos dessa votação: o tumulto de parlamentares amontoados esbravejando repúdio à presidenta, o desrespeito para com a casa e cidadãos (ãs) brasileiros (as), os constantes votos dedicados às suas próprias famílias, o enaltecimento de torturadores militares, dentre outros componentes perturbadores.

como vencedor das eleições presidenciais de 2018 fez com que eu finalmente tomasse para mim a responsabilidade sobre meu voto e tentasse, de alguma forma, evitar uma nova atrocidade, conversando com as pessoas e tentando dizer o que para muitos já era óbvio: eleger um ex-militar com posturas tão violentas e preconceituosas era um grande erro.

Pouco antes da campanha daquele ano eu tinha visto *Peões* e meses antes disso acompanhei à distância a determinação da prisão de Lula em decorrência das investigações da Operação Lava-Jato. Na época li poucas notícias a respeito, ainda não compreendendo o que aquela prisão em ano eleitoral significava para o futuro próximo do país. Lula foi vítima de uma manobra política que visava impedir a sua candidatura à presidência em 2018, já que todas as pesquisas eleitorais lhe apontavam como vitorioso e, em última instância, o único político capaz de derrotar o ex-militar Jair Messias Bolsonaro nas eleições¹⁰⁶ (um dos candidatos que mais explorou o antipetismo e que se tornou conhecido no cenário nacional justamente por conta dos absurdos que proferia e da maneira desrespeitosa com que atacava seus adversários). No entanto, a artimanha não estava posta de forma evidente para toda a sociedade e com a grande mídia brasileira distorcendo e preterindo informações, o imaginário binário-extremista foi instalado: Lula seria um criminoso e Bolsonaro o honesto salvador da pátria e da família tradicional brasileira.

É difícil explicarmos de maneira concisa todos os imbrólios políticos que assolaram o Brasil nos últimos anos. Esta é uma tarefa que exige muito tempo, respeito e senso crítico, e é por reconhecer sua importância que buscamos deixar suas pegadas aqui, ainda que analisar o período de forma consistente não faça parte do escopo deste trabalho. Sinalizamos alguns episódios de nossa história recente porque sentimos que *Peões* nos motiva a isso – da mesma maneira com que ele se move por entre temporalidades, ele nos impulsiona a nos movimentarmos na nossa. *Peões* influenciou minha percepção sobre o presente e me impulsionou a jogar novos significados sobre meu passado, já que foi através dele que conheci as greves do ABC e parte da trajetória de Lula, bem como entendi que minhas pesquisas sobre memória e imagens de arquivo não precisavam versar somente sobre filmes famílias ou filmes domésticos, elas poderiam também ser trabalhadas sob a ótica das reminiscências políticas.

¹⁰⁶ Mesmo que para os apoiadores de Lula a manobra política fosse evidente, eles não conseguiram impedir a prisão do ex-presidente. Todavia, no início de 2021, o próprio líder do governo Bolsonaro na Câmara, Ricardo Barros (PP-PR), admitiu que a prisão em segunda instância de Lula só foi executada para torná-lo inelegível para o pleito de 2018. Segundo pontua o jornal Estado de Minas, Bolsonaro só disparou na liderança da disputa presidencial após a prisão de Lula. Cf. MENDONÇA, Ana. 'Casuismo' da Lava-Jato tirou Lula da eleição, diz líder de Bolsonaro. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2 fev. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/02/02/interna_politica,1234510/casuismo-da-lava-jato-tirou-lula-da-eleicao-diz-lider-de-bolsonaro.shtml. Acesso em: 12 maio 2021.

Peões me trouxe mais que uma nova perspectiva sobre meu trabalho, ele fez com que eu me entendesse como eleitora e pesquisadora em formação.

A experiência de estudar cinema híbrido no exterior e voltar para o Brasil me aprofundando no trabalho de Coutinho foi essencial nesse processo. Retornar para a universidade pública que me formou cineasta e levar até ela uma discussão sobre cultura e política em cinema brasileiro foi algo que só consegui alcançar por causa de *Peões*, uma obra que ao longo desses mais de dois anos de pesquisa se mostrou mais do que um objeto de investigação, foi o caminho por onde me reconheci agente política de minha história. Foram os personagens do filme me trouxeram aqui, mas também foi a resistência coletiva de nossa comunidade acadêmica que fez essa pesquisa acontecer. Este trabalho é o resultado de muitas mãos e olhares que opinaram, leram, criticaram, alteraram, sugeriram e modificaram o que entrego aqui: um trabalho coletivo feito com muita dedicação e que poderia ter sido interrompido não fossem as redes de apoio que construímos umas com as outras e uns com os outros, para suportar o momento difícil que estamos vivendo individual e coletivamente nesse momento.

Falo da pandemia da COVID-19, uma doença que obrigou milhares de pessoas do mundo a ficarem isoladas em suas casas para que não se contaminassem com o vírus SARS-CoV-2, um novo tipo de coronavírus transmitido por meio de partículas contaminadas no ar e causador da doença que gera infecção respiratória aguda nas pessoas infectadas. No início de 2020 a COVID-19 foi caracterizada como uma pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS) dado o fato de que o vírus descoberto na China no final de 2019 já havia se alastrado pelo mundo inteiro. Em fevereiro de 2020 o primeiro caso oficial da doença foi detectado no Brasil e, desde então, o país vem enfrentando uma crise sanitária sem precedentes com centenas de milhares de pessoas infectadas e muitas vidas perdidas – pelo menos até o início de maio de 2021, mais de 425 mil brasileiros e brasileiras perderam a vida para a doença (COSTA, 2021). O isolamento social, mesmo sendo uma das medidas mais eficazes para conter o avanço do vírus, tem consequências devastadoras (principalmente quando não acompanhado por políticas públicas de amparo econômico e social): escolas e universidades fechadas, comércios fechados, eventos suspensos, pessoas trabalhando remotamente, pessoas sozinhas em casa, aumento do desemprego, da fome, da desigualdade, dentre outras coisas. E infelizmente, ainda que parte do mundo já esteja conseguindo imunizar e proteger sua população, até o presente momento não temos previsão de melhora efetiva no Brasil, já que mesmo após um ano de pandemia o país

nunca decretou *lockdown*¹⁰⁷ nacional e rejeitou a aquisição das doses de vacina necessárias para imunizar e salvar a vida da população¹⁰⁸.

É grande o sentimento de abandono em relação ao poder público. Como se não bastasse o enfrentamento de uma doença grave que lota hospitais e enluta centenas de famílias, convivemos diariamente com a falta de perspectiva do fim da pandemia. O cenário coletivo é precário, mais de 14 milhões de pessoas estão desempregadas¹⁰⁹ e até o final de 2020 mais da metade da população brasileira vivia algum grau de insegurança alimentar, com cerca de 19 milhões de pessoas passando fome extrema nos últimos meses do ano (um nível que regressa ao registrado no ano de 2004¹¹⁰). Além disso, se olharmos para os desligamentos de emprego em decorrência de morte por COVID-19 no início de 2021 nas profissões consideradas essenciais, ou seja, aquelas cujos profissionais não deixaram de trabalhar mesmo com decretos de *lockdown* ou isolamento social, veremos motoristas de caminhão, faxineiros (as), porteiros (as), auxiliares de escritórios, vigilantes, serventes e motoristas de ônibus urbano como os mais afetados (SOARES, 2021).

A pandemia fez esgarçar o problema antigo da desigualdade social no Brasil e, mais uma vez, são aqueles que usam uniforme, que batem cartão, que chegam no serviço antes das oito horas e não saem mais cedo que estão sendo os mais afetados pelo desrespeito do poder público para com sua vida. Em outras palavras, novamente são os peões que estão sendo obrigados a trabalhar e se arriscar para não verem a família com fome, que estão sendo demitidos sem que possam agir contra essa decisão, que estão vendo os salários não darem conta da alta nos preços dos alimentos, que não recebem suporte adequado do governo e que ainda tem de encarar a perda prematura de familiares e amigos para uma doença para a qual já

¹⁰⁷ Nome pelo qual ficou conhecido o “fechamento total”, ou seja, quando governos decidem fechar uma cidade, estado ou país e proibir a circulação de pessoas como forma de frear o avanço do vírus. Enquanto as vacinas não chegam para toda a população mundial, os cuidados para a prevenção da doença continuam sendo, principalmente, isolamento social, higienização constante das mãos e uso de máscara.

¹⁰⁸ Em razão da ineficácia do governo Bolsonaro em combater o avanço da COVID-19, o Supremo Tribunal Federal determinou, em abril de 2021, a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar as ações e omissões do governo federal frente ao combate da pandemia. Já no início das investigações, constatou-se que o governo federal recusou 11 vezes a compra de imunizantes. Cf. Plenário confirma liminar para determinar ao Senado Federal instalação da CPI da Pandemia. **Supremo Tribunal Federal**, 14 abr. 2021. Disponível em: <http://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=464162&ori=1>. Acesso em: 12 maio 2021. Cf. CPI da Covid tem provas das vezes em que Bolsonaro se recusou a comprar vacinas. **Carta Capital**, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/cpi-da-covid-tem-provas-das-vezes-em-que-bolsonaro-se-recusou-a-comprar-vacinas/>. Acesso em: 13 maio. 2021.

¹⁰⁹ Cf. AFP. Após um ano de pandemia, Brasil tem recorde de desempregados. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 abr. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/04/30/interna_internacional.1262081/apos-um-ano-de-pandemia-brasil-tem-recorde-de-desempregados.shtml. Acesso em: 12 maio 2021.

¹¹⁰ GANDRA, Alana. Pesquisa revela que 19 milhões passaram fome no Brasil no fim de 2020. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-04/pesquisa-revela-que-19-milhoes-passaram-fome-no-brasil-no-fim-de-2020>. Acesso em: 12 maio 2021.

existia e existe vacina. Esses peões podem até não trabalhar dentro de uma fábrica e nem rodarem pelo país como aqueles de outrora, mas vestindo seu uniforme e enfrentando a dureza do dia-a-dia, eles são peões, e assim como aqueles, almejam o que é justo: ter direito à vida e as condições básicas para vivê-la.

Diante de um momento tão conturbado que atinge a tantas pessoas de maneira desproporcional, nos perguntamos que ferramentas podem ser utilizadas para combater a precarização do trabalho quando a união coletiva é desmantelada pelo perigo à saúde e pela sobrecarga da dupla jornada entre trabalho e família. Nos perguntamos como garantir os direitos dos (as) trabalhadores (as) assalariados (as) que transformaram seu lar em escritório sem que houvesse um projeto de transição humano e mentalmente saudável. Queremos saber como proteger uma geração inteira que está enfrentando ao mesmo tempo a perda de familiares, o afastamento escolar e a fome dentro de casa, além do fato de que, no limite, não sabemos ao certo que registros estão sendo produzidos desses processos tão complexos e solitários. As reportagens serão capazes de gerar, imagética e sonoramente, uma nova pulsão de sentido e dar a ver aspectos do mundo ainda não apreendidos? Como as transformações das perdas físicas e simbólicas desse momento irão promover novas formas de sobrevivência, nos permitir organizar nossos saberes e reconstruir aquilo que nos move?

O cinema, como uma arte própria da coletividade, terá seus meios e processos de criação alterados pelas configurações impostas pela pandemia à longo prazo? Do ponto em que estamos poderíamos até começar a responder essas indagações e disparar algumas projeções, mas o fato é que o recuo temporal não está a nosso favor nesse momento, isto porque ainda estamos vivendo a história e somos hoje testemunhas de um evento que já marcou a trajetória coletiva do mundo. Essa imersão enevoa a percepção, mas ao mesmo tempo nos coloca como produtores de significados capazes de gerar sons, imagens, expressões e documentos que indiquem onde estamos, o que sentimos e o que pensamos, ou seja, serão os rastros deixados por nós que irão indicar para o futuro um pedaço daquilo que foi.

Ainda estamos para conhecer o que pode vir das imagens hoje produzidas no tecido do mundo histórico, imagens que darão a ver algo de si e que provavelmente, em muitos aspectos, estarão incompletas, pois é assim que nossas vidas se encontram nesse momento. O sentimento é coletivo, não nos esqueçamos disso, e ainda que nossa noção de real fique turva diante de inúmeras faltas, o desejo comum pela permanência da vida existe, e é por ela que nós iremos buscar em nossas próximas pesquisas. Queremos encontrar os afetos e aquilo que nos faz resistir, queremos procurar pelas imagens do mundo e pelas formas de suportá-las, já que é possível que ainda não tenhamos enfrentado em nossa história recente um grau tão visceral de

memória comum. Em novos rumos de pesquisa as imagens de trabalho serão revisitadas, a engrenagem do sistema laboral será questionada e, no limite, tentaremos entender como seremos capazes, agora nós mesmas, de superar as barreiras das memórias indi/vi/síveis, sobretudo ao ressaltarmos nessa discussão singularidades de gênero, raça, sexualidade e classe. Se como nos disse Coutinho (EDUARDO, 2013), é preciso fazer da diferença um trunfo, que mais do que nos unir elas possam vicejar em si mesmas e acolher umas às outras, pois se existem caminhos pelos quais podemos sobreviver à dor e a exploração, um deles certamente será atravessado pela luta conjunta a favor daquilo que é justo e capaz de proporcionar o bem comum.

REFERÊNCIAS

- ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. [S. l.]: Taba Filmes, 1979-90. 1 vídeo (85 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y>. Acesso em: 6 fev. 2020.
- ABRAMO, Laís Wendel. **O resgate da dignidade**: greve metalúrgica e subjetividade operária. Campinas: Imprensa oficial, 1999.
- AFP. Após um ano de pandemia, Brasil tem recorde de desempregados. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 abr. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/04/30/interna_internacional,1262081/a-pos-um-ano-de-pandemia-brasil-tem-recorde-de-desempregados.shtml. Acesso em: 12 maio 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 25-48.
- AGÊNCIA SENADO. Veja a íntegra do discurso de defesa de Dilma no senado. **Senado notícias**, Brasília, 29 ago. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/29/veja-a-integra-do-discurso-de-defesa-de-dilma-no-senado>. Acesso em: 3 maio 2021.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-19.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Apresentação. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. vii-xxv.
- ARAÚJO, Matheus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 432-449.
- AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 251-283.
- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: Centro de Criação de Imagem Popular, VideoFilmes, 2001. 1 DVD (80 min.), son., color.
- BAZIN, André. O cinema da ocupação e da resistência. *In*: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 155-198.
- BENJAMIN, Walter. N: Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 499-530.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 197-221.

BERNARDET, Jean-Claude. O intelectual diante do outro em greve: Os queixadas, Greve, Porto de Santos. *In*: BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 179-206.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 105-128, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acesso em: 30 jul 2020.

BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: Centro de Criação de Imagem Popular, 1993. 1 vídeo (45 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM&t=1s>. Acesso em: 22 ago. 2020.

BOSI, Ecléa. As duas memórias. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 48-51.

BOSI, Ecléa. A memória dos velhos. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 60-63.

BOSI, Ecléa. Halbwachs, ou a reconstrução do passado. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 53-56.

BOSI, Ecléa. Histórias de velhos. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 84-91.

BOSI, Ecléa. Memória, contexto e convenção. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 64-68.

BOSI, Ecléa. Memória política. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 453-467.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Mapa Filmes, 1984. 1 vídeo (119 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HGSRLIs8BGw>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 32-49.

CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24-38, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43380/21805>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CARDENUTO, Ricardo. Uma introdução ao novo sindicalismo brasileiro. *In*: CARDENUTO, Ricardo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado em Meios e Processos

Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 164-178. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/pt-br.php>. Acesso em: 9 abr. 2021.

CARVALHO, Fabiana de. Primeira vítima da 2ª Guerra Mundial morreu há exatos 80 anos; saiba quem foi. **G1 Globo**, [S. l.], 31 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/08/31/primeira-vitima-da-2a-guerra-mundial-morreu-ha-exatos-80-anos-saiba-quem-foi.ghtml>. Acesso em: 14 fev. 2021.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2015, p. 289-309.

CIGNACHI, Henrique. A quebra do compromisso de classe na base social do lulismo e a ofensiva conservadora-burguesa. *In*: CIGNACHI, Henrique. **Ascensão e crise do lulismo: compromisso de classes e acumulação capitalista no Brasil contemporâneo (1989-2016)**. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. p. 296-331. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193322>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CIGNACHI, Henrique. Introdução. *In*: CIGNACHI, Henrique. **Ascensão e crise do lulismo: compromisso de classes e acumulação capitalista no Brasil contemporâneo (1989-2016)**. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. p. 19-33. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193322>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CIGNACHI, Henrique. Os dilemas da “ascensão social” sob o lulismo e as divisões no proletariado. *In*: CIGNACHI, Henrique. **Ascensão e crise do lulismo: compromisso de classes e acumulação capitalista no Brasil contemporâneo (1989-2016)**. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. p. 249-262. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193322>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. [Rio de Janeiro]: Centro Popular de Cultura da UNE, Instituto Nacional do Livro, Saga Filmes e Tabajara Filmes, 1962. 1 vídeo (90 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NlzETUtPahY>. Acesso em 22 ago. 2020.

COELHO, Eurelino. Três questões sobre a eleição e a esquerda. *In*: Dossiê esquerdas, eleições e transformações estruturais da sociedade brasileira. **Blog Marxismo 21**, set. 2014. Disponível em: <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2014/09/Eurelino-Coelho-dossie.pdf>. Acesso: maio 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 52-60.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 169-178.

COSTA, Anna Gabriela. Com 2.494 mortes em 24 horas, Brasil soma 428.034 óbitos por Covid-19. **CNN Brasil**: São Paulo, 13 maio 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/05/12/com-2494-mortes-em-24-horas-brasil-soma-428034-obitos-por-covid-19>. Acesso em: 13 maio 2021.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2015, p. 17-52.

COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre *Peões*. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013c. p. 299-303

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013a, p. 21-47.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b, p. 15-21.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 135-208.

CPI da Covid tem provas das vezes em que Bolsonaro se recusou a comprar vacinas. **Carta Capital**, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/cpi-da-covid-tem-provas-das-vezes-em-que-bolsonaro-se-recusou-a-comprar-vacinas/>. Acesso em: 13 maio 2021.

CRÔNICA de um verão. Direção: Edgar Morin, Jean Rouch. [S. l.]: Argos Films, 1961. 1 DVD (85 min.), son., p&b.

DA-RIN, Silvio. Novas técnicas, novos métodos. *In*: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 65-75.

D'ARAUJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985). 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. v. 4. p. 11-48.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. *In*: DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 155-188.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 79-116.

DIDI-HUBERMAN, Georges. How to open your eyes. *In*: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki**: against what? Against whom? Londres: Koening books, 2009,

p. 38-50.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**: four photographs from Auschwitz. Chicago: The university of Chicago press, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

DIEESE. Política de Valorização do Salário Mínimo, Nota técnica. **DIEESE**, n. 86, jan. 2010. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/notatecnica/2010/notatec86SALARIOMINIMO2010.html>. Acesso em: 3 maio 2021.

EASTWOOD, Terry. Um domínio contestado: a natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística. *In*: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 19-45.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, 2002. 1 DVD (110 min.), son., color.

EDUARDO Coutinho, 7 de outubro. Direção: Carlos Nader. [S. l.]: Já filmes, 2013. 1 vídeo (71 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=1194s>. Acesso em: 30 jul. 2020.

FAGIOLI, Julia. Pensamento da tomada, engajamento da retomada. *In*: FAGIOLI, Julia. **Porque as imagens se põem a tremer?** Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. p. 98-116. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HM8A>. Acesso em: 11 ago. 2020.

FAGIOLI, Julia. O arquivo e o sonho: a montagem como processo de mediação em Sem Sol, de Chris Marker. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 160-171, jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/16169/14550>. Acesso em: 13 ago. 2020.

FAUSTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Saga Filmes, 1971. 1 DVD (100 min.), son., color.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Olhar para as imagens como arquivos de histórias. **Revista Territórios e fronteiras**, Cuiabá, v. 8, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/download/455/271>. Acesso em: 30 jul. 2020.

FREDERICO, Celso. **A imprensa de esquerda e o movimento operário (1964-1984)**. São Paulo: Expressão popular, 2010.

FUNCIONÁRIOS da Cinemateca são demitidos após governo federal assumir gestão. **Carta capital**, São Paulo, 13 ago. 2020. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/funcionarios-da-cinemateca-sao-demitidos-apos-governo-federal-assumir-gestao/>. Acesso em: 19 ago. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *In*: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Verdade e memória do passado. *In*: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 39-47.

GALANO, Ana Maria et. al. O real sem aspas. **Revista Filme Cultura**, Brasília, n. 44, p. 37-48, abr./ago. 1984. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-44/>. Acesso em: 5 fev. 2021.

GANDRA, Alana. Pesquisa revela que 19 milhões passaram fome no Brasil no fim de 2020. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-04/pesquisa-revela-que-19-milhoes-passaram-fome-no-brasil-no-fim-de-2020>. Acesso em: 12 maio 2021.

GREVE!. Direção: João Batista de Andrade. [S. l.]: Raiz Produções, 1979. 1 vídeo (36 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sWtj7AXUv8>. Acesso em: 30 jul. 2020.

GREVE de março. Direção: Renato Tapajós. [São Paulo]: Oca Cinematográfica, 1979. 1 DVD (35 min.), son., color.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALBWACHS, Maurice. La memoria colectiva de la família. *In*: HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. p. 175-210.

IPEA. A Década Inclusiva (2001-2011): desigualdade, pobreza e políticas de renda. **Comunicado do IPEA**. n. 155, set. 2012. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=15611. Acesso em: 1 maio 2021.

JEDLOWSKI, Paolo. Memórias: temas e problemas da sociologia da memória no século XX. **Pre-posições**, Campinas, v. 14, n. 1, p. 217-234, jan./abr. 2003. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643917/11384>. Acesso em: 28 out. 2020.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, 2007. 1 DVD (105 min.), son., color.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens, notas sobre o cinema militante. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul/dez 2010. Disponível em: <http://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/318/179>. Acesso em: 30

jul. 2020.

LEVI, Primo. As nossas noites. *In*: LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 56-63.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-549. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2020.

LE téléphone. Direção: Eduardo Coutinho. [França]: Idhec, 1959. 1 DVD (5 min.), son., p&b.

LINDEPERG, Sylvie;. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. **Catálogo Forumdoc.BH**. Belo Horizonte, 2010, p. 318 – 345. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/docs/forumdoc2010>. Acesso em: 11 ago. 2020.

LINHA de montagem. Direção: Renato Tapajós. [S. l.]: Tapiri Cinematográfica, 1982. 1 vídeo (87 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KA8TQEWS8I>. Acesso em: 30 jul. 2020.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n31/1982-2553-gal-31-0041.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2020.

LINS, Consuelo. Peões: adeus à “classe operária”. *In*: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 169-187.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/5597/4598>. Acesso em: 30 jul. 2020.

LOPES, José Sergio Leite; CIOCCARIA, Marta. Peões, entre a memória e a história dos trabalhadores. *In*: LOPES, José Sergio Leite; CIOCCARI, Marta; TAPAJÓS, Renato. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017. p. 7-46.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAAR, Wolfgang Leo. **O que é política**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

MACHADO, Patrícia. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra marcado para morrer. **Significação**, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 271-293, dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103446/106909>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MARONI, Amnéris Angela. Introdução. *In*: MARONI, Amnéris Angela. **A estratégia da recusa**: análise das greves de maio/78. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1981. p. 1-11. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281367>. Acesso em: 6 abr. 2021.

MATTOS, Carlos Alberto. Cabra marcado para morrer: o cadáver sai do armário. *In*: MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 112-126.

MATTOS, Carlos Alberto. O método se consolida. *In*: MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 206-215.

MATTOS, Carlos Alberto. *Peões*: lembranças de um intenso agora. *In*: MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019, p.215-223.

MEMÓRIAS de areia. Direção: Luana Sampaio. [Fortaleza], 2016. 1 vídeo (13 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibwBR8bAHxk&t=4s>. Acesso em: 24 ago. 2020.

MENDONÇA, Ana. ‘Casuismo’ da Lava-Jato tirou Lula da eleição, diz líder de Bolsonaro. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2 fev. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/02/02/interna_politica,1234510/casuismo-da-lava-jato-tirou-lula-da-eleicao-diz-lider-de-bolsonaro.shtml. Acesso em: 12 maio 2021.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, abr. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/24255/19077>. Acesso em: 30 jul. 2020.

MESQUITA, Cláudia. Fé na lucidez. *In*: OHATA, Milton. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 237-250.

MESQUITA, Cláudia; GUIMARÃES, Victor. *Peões*: tempo de lembrar. *In*: OHATA, Milton. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 577-604.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. *In*: Encontro anual da COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf. Acesso em: 11 ago. 2020.

MONTEIRO, Thiago William Nunes Gusmão. A hegemonia da Igreja na origem do MCV. *In*: MONTEIRO, Thiago William Nunes Gusmão. **“Como pode um povo vivo viver nesta carestia”**: o movimento do Custo de Vida em São Paulo (1973-1982). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 46-52. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11032016-132815/pt-br.php>. Acesso em: 28 mar. 2021.

MORENO, Ana Carolina. 90% das universidades federais tiveram perda real no orçamento em cinco anos; verba nacional encolhe 28%. **G1 Globo**, [S. l.], 29 jun. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/90-das-universidades-federais-tiveram-perda-real-no->

orcamento-em-cinco-anos-verba-nacional-encolheu-28.ghtml. Acesso em: 3 ago. 2020.

NEGRO; Antonio Luigi. Opinião. *In*: NEGRO; Antonio Luigi. **Linhas de montagem**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 303-315.

NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Fernando Teixeira da. Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964). *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática, da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Terceira República (1945-1964)**. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. v. 3. p. 47-96.

NOITE e neblina. Direção: Alain Resnais. [S. l.]: Argos Films, 1956. 1 vídeo (33 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBGWJ9FDwRs>. Acesso em: 22 ago. 2020.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, 2005. 1 DVD (109 min.), son., color.

O FIO da memória. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Cinefilmes, Funarte, 1991. 1 vídeo (120 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHozpilP8vE>. Acesso em: 22 ago. 2020.

O FUNDO do ar é vermelho. Direção: Chris Marker. [S. l.]: Dovidis, Institut National de l'Audiovisuel, Iskra, 1977. 1 DVD (240 min.), son., color.

O HOMEM que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Instituto Nacional de Cinema, Mapa Filmes, 1968. 1 vídeo (90 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQt1EmAeMow&t=1s>. Acesso em: 22 ago. 2020.

PAULA, Karuna Sindhu de. Do margear imaginários, em rios da História. *In*: PAULA, Karuna Sindhu de. **Travessia por 'Terceira Margens' de um rio: natureza e cultura no Rio Jaguaribe – CE (séculos XIX e XX)**. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. p. 120-131. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7559/1/arquivo6571_1.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.

PAULUZE, Thaiza; BOLDRINI, Angela. Ensino superior volta a crescer no país, mas só na modalidade a distância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2018/09/ensino-superior-volta-a-crescer-no-pais-mas-so-na-modalidade-a-distancia.shtml>. Acesso em: 3 ago. 2020

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Aparecida Darc. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de História Social. **Revista Espaço Plural**, Cascavel, v. 16, n. 32, p. 171-203, 2015. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/12841/8896>. Acesso em: 27 nov. 2020.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, 2004. 1 DVD (85 min.), son., color.

PEREIRA, Fabiana Santos; ROCHA NETO, Ivan. Ações afirmativas: quem são os discentes da pós-graduação no Brasil? **Revista educação, artes e inclusão**, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 105-127, out./dez. 2019. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/13072/pdf>. Acesso em: 3 ago. 2020.

PEREIRA, Maria Cristina Correa L. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 672-679, jul./dez. 2016.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v17n33/2237-101X-topoi-17-33-00672.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário.

Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3770. Acesso em: 30 jul. 2020.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. O cinema e as possibilidades de representação da memória. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 7, n. 2, p. 53-63, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9266/6854>. Acesso em 10 fev. 2021.

PLENÁRIO confirma liminar para determinar ao Senado Federal instalação da CPI da Pandemia. **Supremo Tribunal Federal**, [S. l.], 14 abr. 2021. Disponível em:

<http://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=464162&ori=1>. Acesso em: 12 maio 2021.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em:

<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1964-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985). 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. v. 4. p. 209-242.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. [S. l.]: Drew Associates, Time, 1960. 1 DVD (60 min), son., p&b.

RICOEUR, Paul. Arquivos, documento, rastro. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. t. 3. p. 196-216.

RICOEUR, Paul. O esquecimento. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 423-462.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. **Revista Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7102/9367>. Acesso: 18 fev. 2020.

SALLES, João Moreira. Eduardo Coutinho, a arte de filmar a palavra. **Los cuadernos de cinema 23**, México, n. 12, p. 14-27, 2017. Disponível em: <http://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/03/012-Memorias-Eduardo-Coutinho-port-web.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2021.

SALLES, João Moreira. João Moreira Salles fala sobre sua admiração por Eduardo Coutinho. Entrevista concedida a Pedro Bial. **Conversa com Bial**, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6276050/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SALLES, João Moreira. Morrer e nascer: duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. *In*: OHATA, Milton. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 365-375.

SALLES, João Moreira. Prefácio. *In*: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 7-10.

SANDOVAL, Salvador. **Os trabalhadores param**: greves e mudança social no Brasil 1945-1990. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SANTA Marta, duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Rede Globo de Televisão, 1987. 1 vídeo (54 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fMPgm40ZpM&t=2s>. Acesso em: 22 ago. 2020.

SANTANA, Marco Aurélio. Classe trabalhadora, confronto político e democracia: o ciclo de greves do ABC paulista e os desafios do sindicalismo atual. **Lua nova**, São Paulo, n. 104, p. 19-65, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n104/1807-0175-ln-104-19.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores, sindicatos e política no Brasil: do golpe à redemocratização (1964-1985). *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985). 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. v. 4. p. 243-285.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. 1 vídeo (83 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwg&t=63s>. Acesso em: 22 ago. 2020.

SEIS dias em Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Rede Globo de Televisão, 1976. 1 vídeo (41 min.), son., p&b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vS3UK4xw_Ow&t=1s. Acesso em: 22 ago. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 28 maio 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 59-88.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS. **Os 30 anos da primeira greve geral dos**

metalúrgicos. São Bernardo do Campo, 2009. Disponível em: <https://smabc.org.br/os-30-anos-da-primeira-greve-geral-dos-metalurgicos/>. Acesso em: 11 abr. 2021.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS. **Tribuna metalúrgica, informação democratizada.** São Bernardo do Campo, 2018. Disponível em: [https://smabc.org.br/tribuna-metalurgica-informacao-democratizada/#:~:text=A%20Tribuna%20Metal%C3%BAArgica%20foi%20o,por%20m%C3%AAs%2C%20com%20oito%20p%C3%A1ginas](https://smabc.org.br/tribuna-metalurgica-informacao-democratizada/#:~:text=A%20Tribuna%20Metal%C3%BAArgica%20foi%20o,por%20m%C3%AAs%2C%20com%20oito%20p%C3%A1ginas.). Acesso em: 30 jul. 2020.

SOARES, Marcelo. Mortes entre caixas, frentistas e motoristas de ônibus aumentaram 60% no Brasil no auge da pandemia. **El País**, [S. l.], 5 abr. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-04-05/caixas-frentistas-e-motoristas-de-onibus-registram-60-a-mais-de-mortes-no-brasil-em-meio-ao-auge-da-pandemia.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

TAPAJÓS, Renato. Peões. *In*: LOPES, José Sergio Leite; CIOCCARI, Marta; TAPAJÓS, Renato. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017. p. 47-73.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2015, p. 253-287.

THEODORICO, o imperador do sertão. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Rede Globo de Televisão, 1978. 1 vídeo (50 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9O0jn84Asw&t=2s>. Acesso em: 22 ago. 2020.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo, v. 15, p. 51-84, abr. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11216/8224>. Acesso em: 30 out. 2020.

TRABALHADORES: presente! Direção: João Batista de Andrade. [S. l.]: Raiz Produções, 1979. 1 vídeo (34 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v3E3tl16hu4>. Acesso em: 3 jul. 2021.

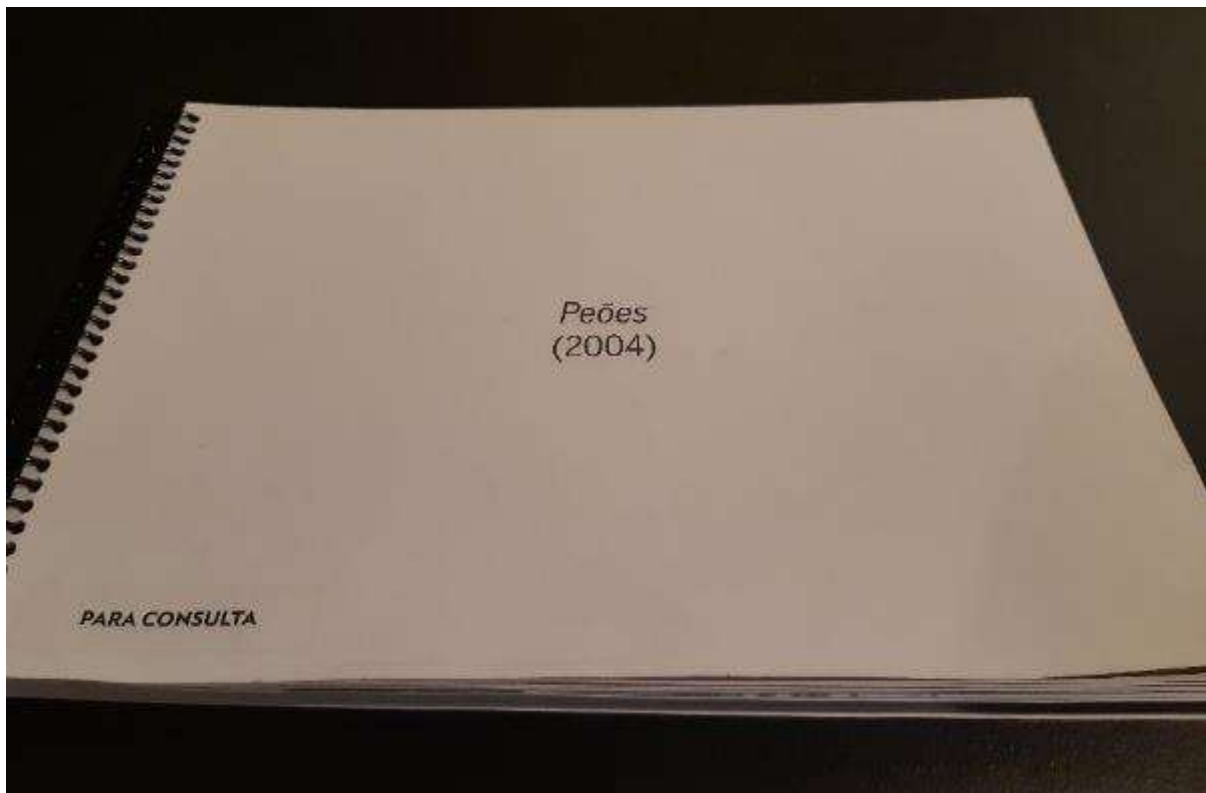
ÚLTIMAS conversas. Direção: Eduardo Coutinho. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, 2015. 1 DVD (90 min.), son., color.

VIDEOGRAMAS de uma revolução. Direção: Harun Farocki, Andrei Ujica. [Romênia]: Bremer Institut Film & Fernsehen, Harun Farocki Filmproduktion, 1992. 1 DVD (106 min.), son., color.

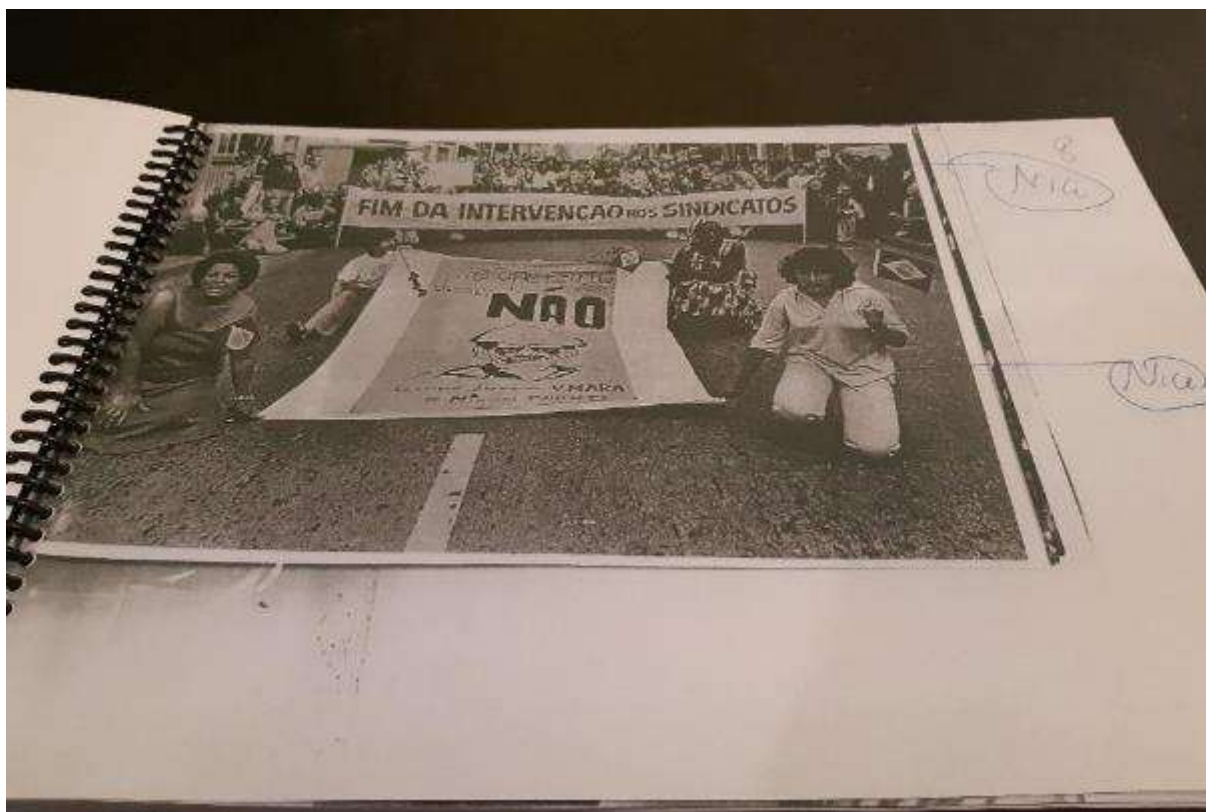
WERNECK, Alexandre. Peões. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 573-577.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e informação**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 180-187, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24304/14101>. Acesso em: fev. 2020.

APÊNDICE A – CADERNO DE FOTOGRAFIAS DA OCUPAÇÃO EDUARDO
COUTINHO



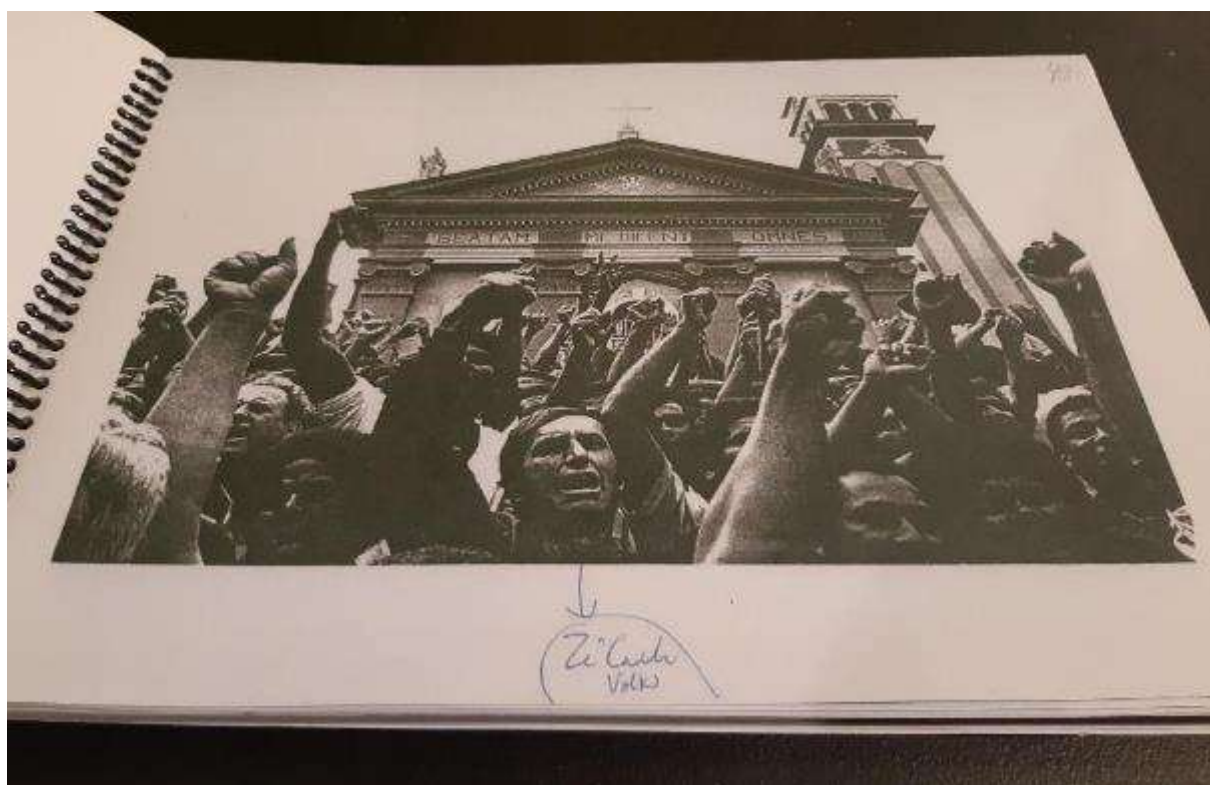
Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.

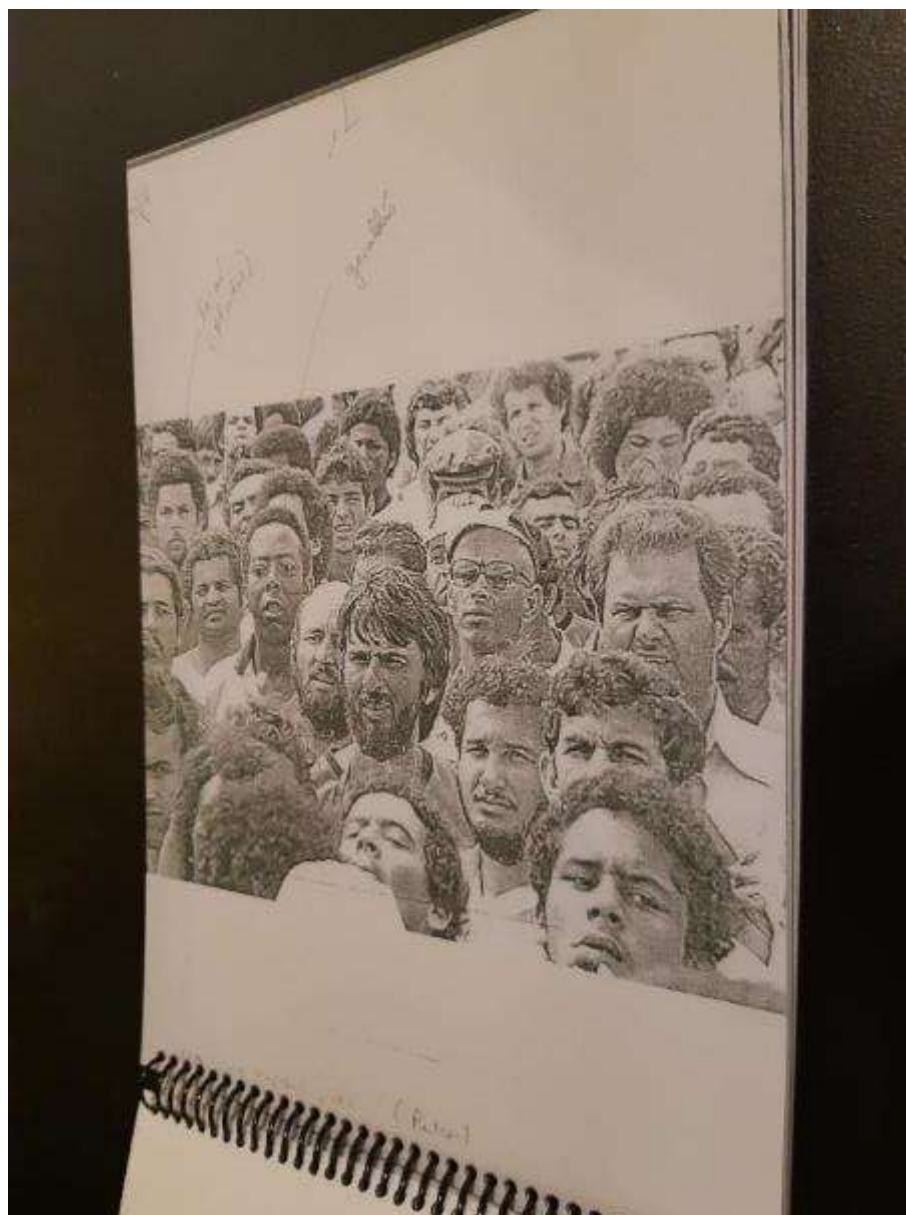


Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.

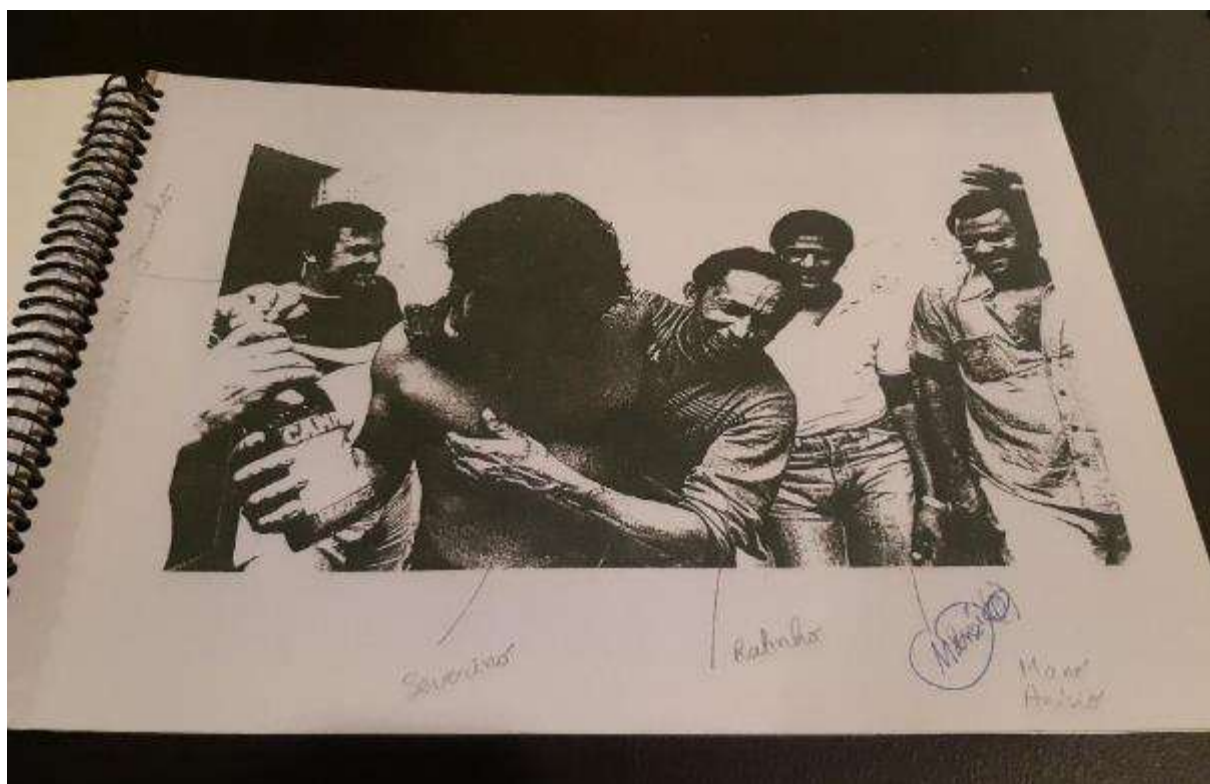
APÊNDICE B – JORNAL TRIBUNA METALÚRGICA NA OCUPAÇÃO EDUARDO COUTINHO



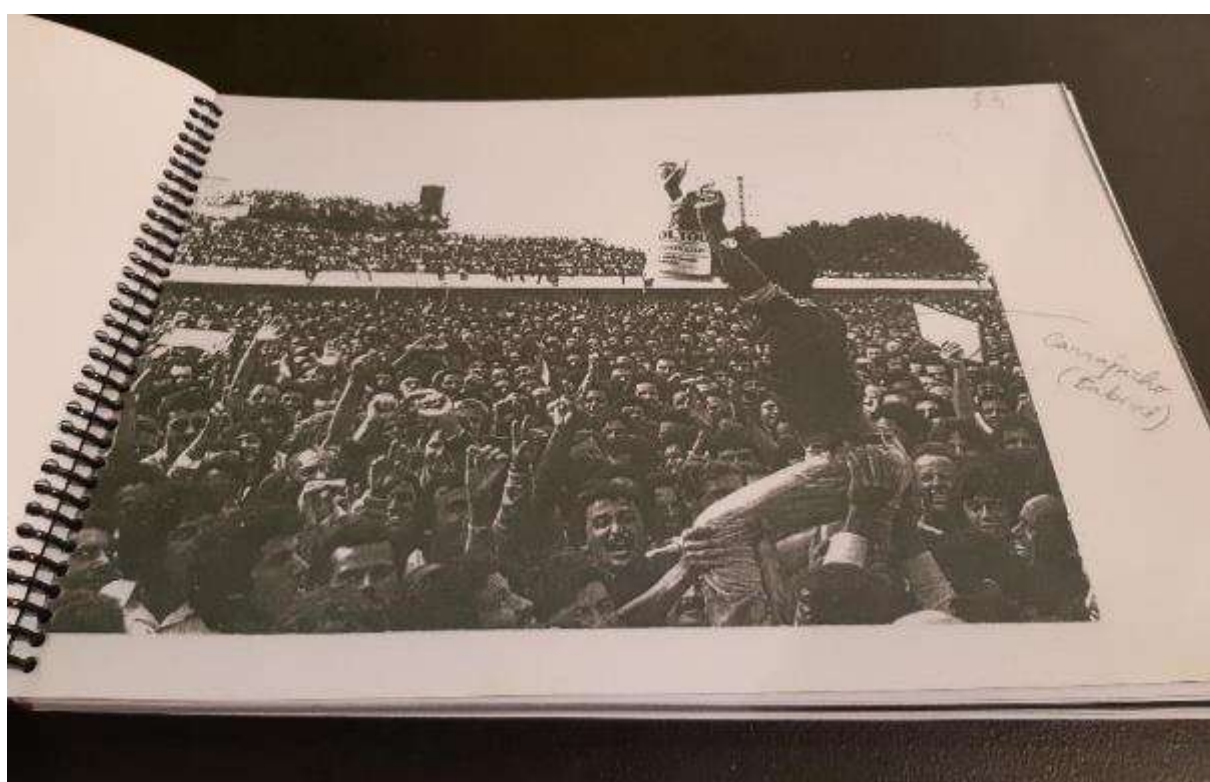
Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.

APÊNDICE C - METALÚRGICOS IDENTIFICADOS PELOS INFORMANTES

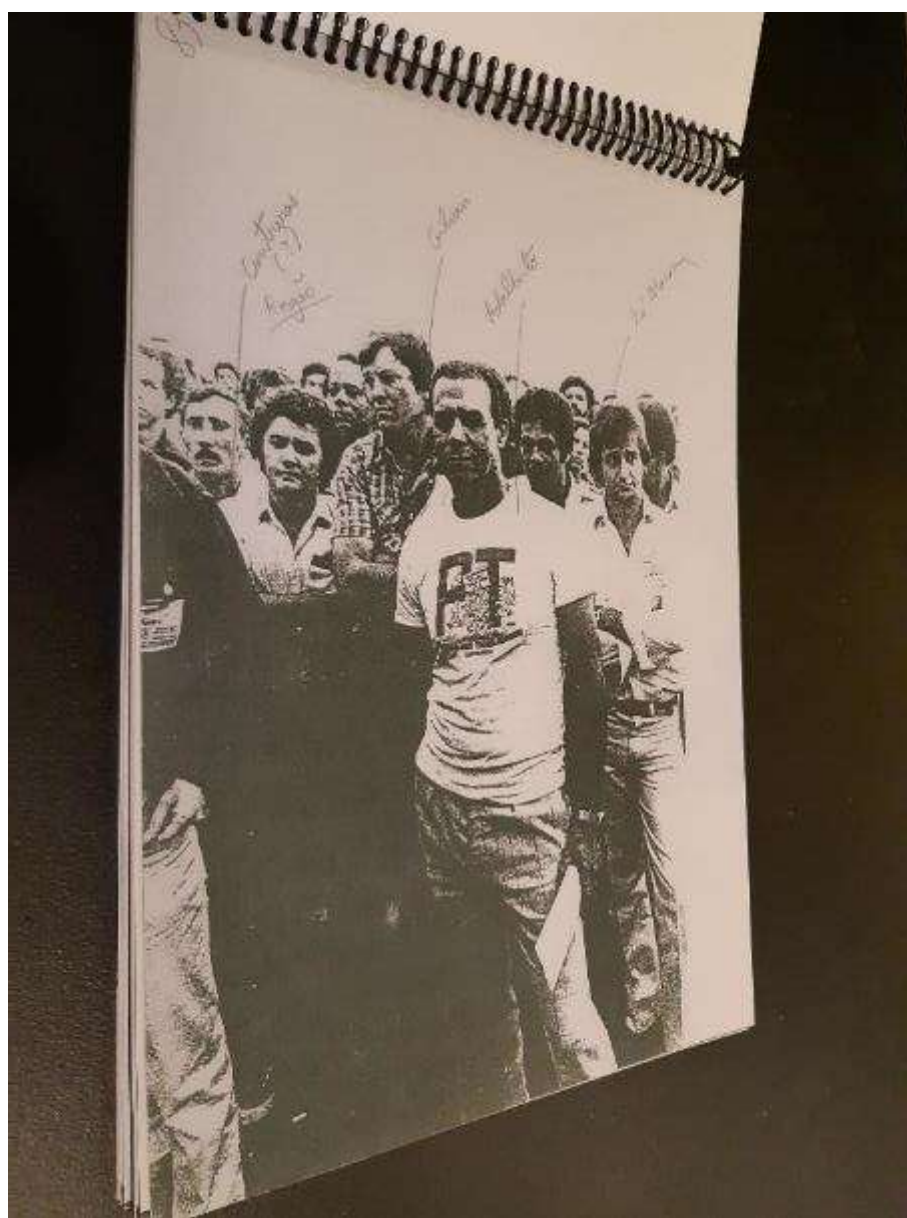
Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho. Nome do metalúrgico Faraó (Alcides) e Geraldão escritos a lápis.



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho. Nomes dos metalúrgicos Severino, Ratinho, Mané e Anísio escritos a lápis.



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho. Nome do metalúrgico Carrapicho e da fábrica Fabriini escritos a lápis.

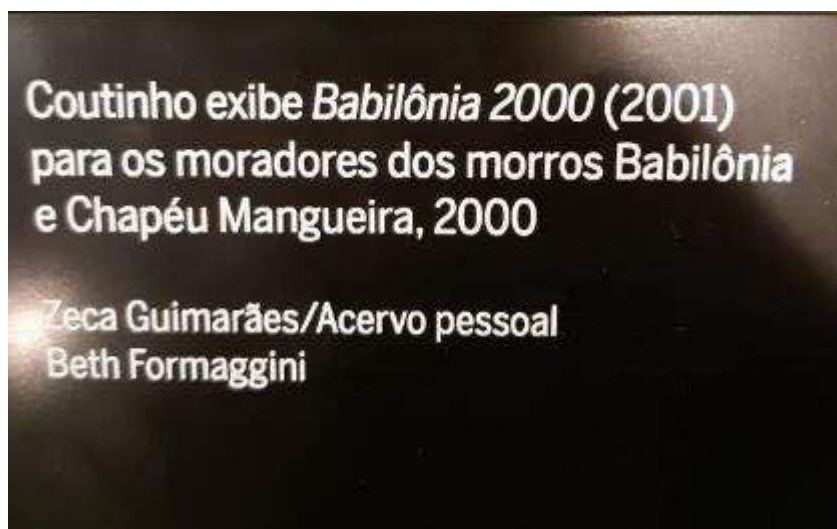


Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho. Nomes dos metalúrgicos Contreras, Pingão, Gilvan, Adalberto e Zé Maria escritos a lápis.

**APÊNDICE D – RETORNO DE COUTINHO AO MORRO DA BABILÔNIA E
CHAPÉU MANGUEIRA, RJ**



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.



Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.

APÊNDICE E – RETORNO DE COUTINHO À CIDADE DE ARAÇÁS, PE

Fonte: Ocupação Eduardo Coutinho.