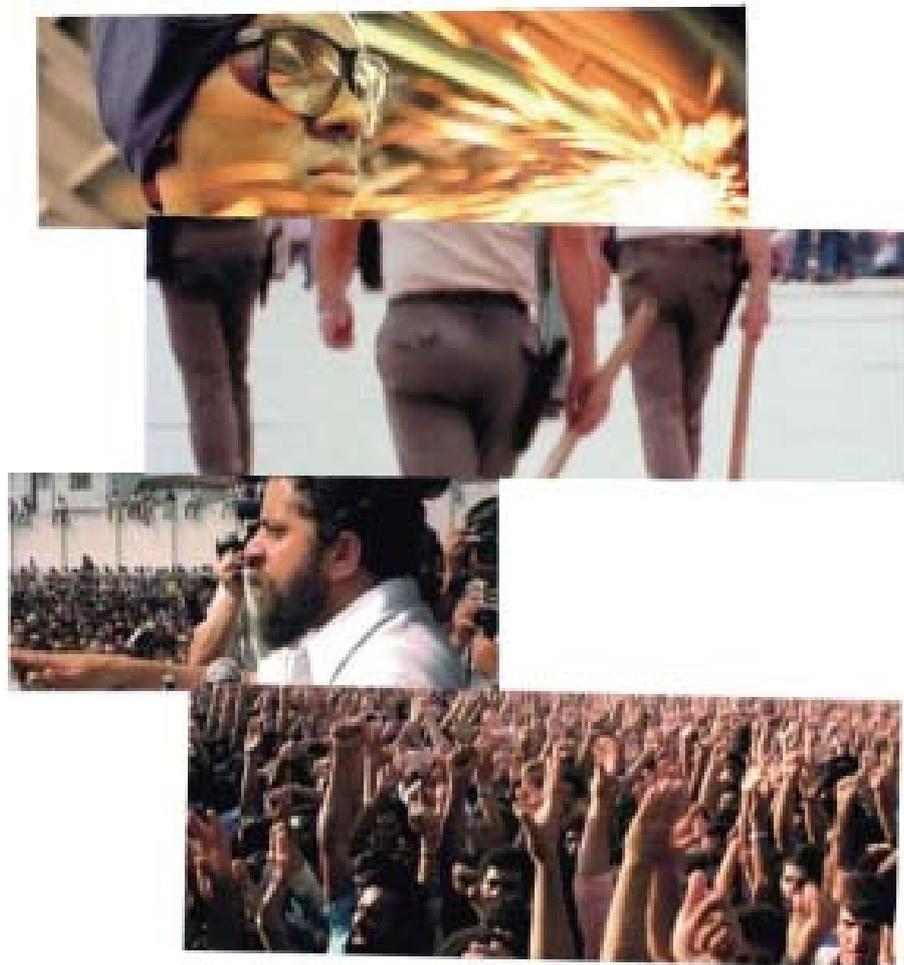


Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro



Montagem

Marina Soler Jorge

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autora de *Cultura popular no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Editora Arte & Cultura/Fapesp, 2009. marinasoler78@gmail.com

Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro*

Marina Soler Jorge

RESUMO

O artigo pretende analisar a imagem do movimento dos metalúrgicos, que paralisou boa parte das indústrias automobilísticas em São Paulo no final dos anos 70 e começo dos anos 90, nos filmes *Greve!*, *ABC da greve* e *Linha de montagem*. Pretendemos também discutir a imagem do então líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva em sua relação com o movimento grevista da época. Veremos que, em cada um destes três filmes, há uma voz documental específica, um tipo de valorização do movimento operário e uma forma de construção da imagem de seu principal dirigente.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documental; movimento sindical; Luiz Inácio Lula da Silva.

ABSTRACT

This paper discuss labor movement images depicted in the movies *Greve!*, *ABC da greve* and *Linha de montagem*. This movement had an important role in Brazilian politics because of the strikes that occurred in the late 70ties and beginning of the 80ties. Additionally, it is our intention to discuss Luiz Inácio Lula da Silva image in these movies. As we know, he was the most important syndical leader at that time. We intend to show that in each one of the movies we will have a different Lula and a different working class images.

ABSTRACT: Documentary; labor movement; Luiz Inácio Lula da Silva.



Passados trinta anos do movimento operário que colaborou para balançar os alicerces da ditadura militar no Brasil, é hora de fazer um balanço e uma análise dos três filmes que contam a história das grandes greves do ABC paulista: *Greve!*, de João Batista de Andrade, *ABC da greve*, de Leon Hirszman, e *Linha de montagem*, de Renato Tapajós. O momento nos parece mais do que oportuno, já que o líder mais importante daquele movimento, Luiz Inácio Lula da Silva, se prepara para deixar a Presidência da República depois de dois mandatos consecutivos, a economia estável, uma Olimpíada para o Rio de Janeiro e índices de popularidade estratosféricos. No entanto, a classe operária, da maneira como víamos naqueles filmes, parece já não existir mais, substituída pela crescente mecanização das indústrias e acuada pelos mecanismos de precarização do trabalho empreendidos pelo capital. Pesquisadores da Sociologia do Trabalho debatem-se sobre o fim do emprego industrial, o fim da classe trabalhadora tradicional, o fim da sociedade industrial, e outras mudanças drásticas que parecem ter ocorrido

* Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado financiada pela Fapesp.

no mundo do trabalho. Enquanto alguns decretam o fim do trabalho como aspecto fundamental de análise da sociedade contemporânea¹, outros se esforçam para mostrar que, embora alterações fundamentais tenham ocorrido, o trabalho continua sendo uma categoria sociológica imprescindível para se pensar a atualidade². Aqueles que encampam esta última posição tem se desdobrado para empreender uma contextualização da teoria de classes marxista numa conjuntura que à primeira vista parece obviamente desfavorável à existência das classes tradicionais.

Junto com a transformação radical da configuração e da força numérica do proletariado, vivenciamos uma transformação das esperanças revolucionárias que andaram junto com a luta dos metalúrgicos do final dos anos 70 e começo dos anos 80. A partir do momento em que o proletariado deixa de existir da forma tradicional, a luta de classes também é colocada em questão. Afinal, o principal agente da transformação perde força numérica e conceitual. Com o fim do proletariado em sua forma clássica, a própria revolução é colocada em xeque.

Nesse contexto, discutir as imagens do movimento operário e de Lula, tal como aparecem nos filmes citados, nos parece de grande importância. Essas imagens nos dizem sobre um tempo em que artistas de esquerda colocavam suas esperanças de transformação da sociedade brasileira naqueles homens e mulheres que, saídos do chão de fábrica, lutavam muito pragmaticamente por melhores condições de trabalho e desta forma acabavam pressionando o governo militar em direção a uma maior abertura e diálogo com a sociedade brasileira. Dizem respeito também à maneira como o cinema brasileiro viu a emergência da luta de classes brasileira depois de ter passado pelo menos duas décadas tematizando, prioritariamente, o sertão, a favela e o que se entendeu como “povo brasileiro” menos duas décadas tematizando, prioritariamente, o sertão, a favela e o que se entendeu como “povo brasileiro”³. Assim, as grandes greves do ABC paulista inspiram cineastas a tratar de um tema que havia, até então, permanecido em segundo plano na iconografia brasileira. Não apenas os documentários que trataremos neste artigo são expressão da emergência do proletariado como tema, mas também filmes de ficção surgidos mais ou menos na mesma época, como *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1983).

Neste artigo nos concentraremos na análise de *Greve!*, *ABC da greve* e *Linha de montagem* tanto porque pertencem todos ao cinema documental brasileiro, o que nos leva a uma determinada chave de leitura relacionada ao gênero específico que informa a linguagem fílmica, como também pelo fato de todos se referirem aos mesmos eventos e terem Lula como um dos personagens principais. Assim, iremos analisar tanto a imagem da classe operária contida nestes filmes como também a imagem de seu principal líder na época.

Greve!

Greve!, de João Batista de Andrade, filmado em 1979, é um filme do imediato. Jean-Claude Bernardet dirá que o filme tem “a intenção, não de fornecer uma análise sociológica ou política do fenômeno, ou pelo menos se limitar a isso, mas de se inserir na ação”⁴. Nesse sentido, ele se aproxima

¹ GORZ, Andre. *Adeus ao proletariado*. São Paulo: Forense Universitária, 1987.

² ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* São Paulo: Cortez, 2008.

³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 186.

do jornalismo atuante, como inclusive percebem os operários filmados que se dirigem à câmera como se fossem aparecer nos noticiários televisivos daquela noite. Nos Trinta e seis minutos de filme os operários procuram transmitir um recado, e utilizam-se da câmera de Aloisio Raulino e Adilson Ruiz que parece disposta a cumprir este papel. Temos a todo o momento a sensação do *colamento* do filme ao contexto filmado, o que também acontecerá com *ABC da greve*, de Leon Hirszman. O cineasta faz de seu filme uma arma, e tomar partido aparece como a atitude necessária naquele importante momento histórico.

Lula, enquanto principal líder do movimento, será um dos personagens deste filme. No entanto, ele é alguém distante. Lula não é o objeto central deste filme, e sim a massa trabalhadora. As imagens de Lula vão aparecer poucas vezes, e a câmera nunca chegará perto dele para uma entrevista. Apesar de não estar muito presente, ele permanece como referência no discurso dos operários e pela importância de cada uma de suas poucas aparições finais. As poucas aparições de Lula não devem nos enganar: ele é o líder necessário do movimento, alguém sem o qual a massa trabalhadora não consegue avançar.

Greve! se esforça por assumir o ponto de vista do operariado, procurando ser seu interlocutor direto. O filme simpatiza fortemente com a situação da classe trabalhadora. São numerosas as cenas de entrevista com operários e suas esposas nas quais os primeiros enfatizam o quanto a classe operária está mobilizada e as segundas nos informam aspectos sobre a dura condição da família do trabalhador. Logo no início do filme alguns operários dizem para a câmera que o movimento grevista “pegou” e que a fábrica está inteira parada. Na segunda metade do filme vemos um trabalhador proferir frases belas e inflamadas sobre a adesão à greve: “Na Mercedes (Bens) não precisa de piquete (pois) a graxa dos nossos macacões uniu a nossa raça”; “O governo subestimou nosso líder e caçou nosso sindicato, mas não caçou a nossa união, isso é que é importante”; “Vamos até a morte se for preciso”. Duas esposas de operários são entrevistadas: a primeira mora numa favela, onde não há rua asfaltada, com seus vários filhos e sua mãe. Ela conta que o dinheiro do marido só dá para comer. A segunda esposa entrevistada nos conta que apesar de dizerem que os ferramenteiros ganham mundos e fundos a família dela não consegue nem ter uma casinha do BNH. Em todos esses casos o entrevistador de *Greve!* está “levantando a bola” dos entrevistados, assumindo positivamente suas falas, pretendendo ser mais um instrumento para que a classe trabalhadora se manifeste naqueles duros anos de repressão e arrocho salarial. Os entrevistados percebem isso e imediatamente se utilizam da câmera para proferir seus discursos, entendendo bem a intenção prática que o filme pretende em relação a seu contexto histórico.

As entrevistas, portanto, são todas direcionadas para fazer emergir as duras condições de vida dos metalúrgicos, o que justificaria a greve, e para criticar os que não percebem que a luta dos trabalhadores é justa. Em relação a este último ponto, o momento que mais se sobressai é a entrevista do dono da pensão que aluga quartos para os metalúrgicos. Inicialmente o dono da pensão elogia os trabalhadores por serem pessoas ordeiras e compreensíveis. Em seguida, quando perguntado se a intervenção do governo no sindicato é justa, ele dirá que sim, já que não houve acordo entre trabalhadores e patrões. Essa resposta o coloca na posição de inimigo da

classe trabalhadora, o que é reforçado pela trilha sonora colocada após sua fala. A música dá um clima de surpresa e é nitidamente um comentário crítico do cineasta a respeito da posição política do dono de pensão. Ao invés de dizer, na frente do dono de pensão, que não concorda com sua fala, o cineasta deixa que ele fale e depois, na montagem, sem dar oportunidade para que o dono da pensão explique melhor sua posição, faz um comentário obviamente contrário ao entrevistado. Nesta atitude algo “desrespeitosa” do cineasta (a música irônica colocada juntamente à entrevista), o artista assume sua voz como a voz da classe operária, sentindo-se no direito de destratar aqueles que exploram o trabalhador. A música como comentário crítico nos aparece como uma reação emocional daquele que decidiu adotar um ponto de vista muito explicitamente engajado. Como cineasta ele tem a chance de usar seu poder para criticar o dono da pensão de uma maneira que ele não possa contra-argumentar, já que os comentários críticos são inseridos posteriormente, na hora da montagem.

Ao criar inimigos de classe, como o dono da pensão, *Greve!* assume um aspecto passional da luta operária. Como um filme feito no calor do momento, ele sofre das vantagens e desvantagens desse “colamento” ao imediato, dando vazão também imediata às paixões que sente diante de um operário sofrido e de um dono de pensão que vive do aluguel dos trabalhadores. Dar vazão às paixões do momento é uma maneira do filme colocar-se mais próximo da classe trabalhadora. Assumir as mazelas dos operários, apegar-se a falas que revelam a batalha do cotidiano, imiscuir-se numa rodinha de trabalhadores que contam casos de violência da polícia, colocar-se no portão de fábrica e deixar que o operário se dirija à câmera com as palavras de ordem mais eloqüentes que ele tem para verbalizar, são todas maneiras de assumir a paixão do momento como elemento fundamental de compreensão da situação. O aspecto passional é uma maneira de estar mais próximo da classe trabalhadora, de compartilhar de suas dificuldades e de sua luta e de posicionar-se em relação aos acontecimentos do momento.

O dirigente Lula é um dos objetos dessa paixão operária. O filme mantém uma distância em relação a ele como o operário comum também deveria ter em relação a seu dirigente, por mais que esse dirigente fosse um dos seus. Apenas um restrito grupo de trabalhadores devia ter acesso a Lula, e desse grupo o cineasta não pretende fazer parte. Ao assumir o discurso do operário comum, aquele que batalha no dia a dia e que vai para porta de fábrica incitar a greve, o filme se distancia fisicamente de Lula. *Greve!* quer que seu ponto de vista seja o mesmo o operário médio, do operário comum, e por isso um dos objetos de sua paixão é seu dirigente sindical, que nos aparece próximo enquanto objeto de admiração, mas distante fisicamente.

Num determinado momento, é perguntado a um dos operários se a intervenção no sindicato é uma derrota. Ele responde: “Não! Lula deu o exemplo de que os trabalhadores devem se unir até o fim. Todos nós somos um Lula. Com Lula ou sem Lula nós vamos até o fim. Caçaram o Lula mas tem oitenta mil Lulas aqui”. A fala do operário corresponde ao que o próprio Lula procurava disseminar sobre seu papel no movimento operário. O dirigente tinha por hábito diminuir sua importância para o movimento e elevar aquela de seus liderados, dizendo, como no programa *Vox Populi* da TV Cultura em 1979, que ele não era “nada no sindicato”, apenas “um presidente do sindicato devido ao trabalho de toda uma equipe, devido

à compreensão e confiança que a classe trabalhadora” lhe deu, mas que continuava sendo “um simples torneiro mecânico”. As falas de Lula nas quais ele tenta convencer os trabalhadores de que sua emergência como líder só foi possível, não a sua capacidade de raciocínio e liderança, mas à capacidade da classe trabalhadora brasileira de se levantar contra as injustiças, aparece também em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), no momento em que Lula discursa num sindicato. Naquela ocasião ele dirá que teve a sorte, “e quem sabe até a graça de Deus”, de estar no sindicato no momento em que a classe trabalhadora estava se organizando. Ou seja, o dirigente tenta passar a imagem de que ele é apenas um representante da classe trabalhadora e de que a sorte grande foi dele, e não do sindicato, em poder estar presente num momento tão importante da história do Brasil. Em *Greve!*, num determinado momento, vemos trabalhadores reunidos para ouvir o rádio, e ouvimos a voz de Lula dizer: “Quem fez a greve não foi o Lula, quem fez a greve são os 110 mil trabalhadores”.

O filme de João Batista de Andrade, no entanto, não compra a humildade do dirigente Lula. Admitindo o elemento passional da classe operária, *Greve!* acaba por sugerir uma irracionalidade das massas que é suprida e compensada pela racionalidade do narrador e do dirigente sindical. Sem Lula os trabalhadores se mostram completamente perdidos. Após a entrevista com o operário que diz que a intervenção no sindicato não vai acabar com o movimento pois lá existem outros “oitenta mil Lulas”, o narrador, com a autoridade da “voz de Deus”, vai contestar o entrevistado: “Mas a intervenção do sindicato foi um duro golpe no movimento”. Nesse exato momento as imagens mudam e vemos os operários reunidos gritando o nome de Lula, que não estava lá. O narrador explica: “A greve continua, sustentada mais pela convicção e pela rebeldia de cada um”. Ou seja, sustentada mais pela paixão operária do que pela sua organização. Em seguida, um dirigente tenta falar ao microfone, mas a multidão não pára de gritar o nome de Lula. O dirigente fica pedindo a atenção dos operários sem sucesso. Os trabalhadores só querem saber de Lula. Sem Lula parece que ninguém consegue pensar direito, com racionalidade e ponderação. E ouvimos mais uma frase do narrador: “Sem as lideranças, sem a organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem e chega quase ao desespero”. Nesse momento, vemos um operário um tanto fora de controle, talvez embriagado, proferindo um discurso quase incompreensível. A ênfase do filme é no estado “desesperado” do indivíduo e não no conteúdo de seu discurso, fazendo aparecer sobretudo o aspecto passional de sua gestualidade. No microfone, o dirigente que tenta controlar as massas pede que elas se “comportem”: “Companheiros, é necessário que a gente mantenha o mesmo comportamento que estamos tendo desde o primeiro dia da greve”. Finalmente a massa se acalma e ouve o dirigente, que lê manifestações de apoio à greve vindas de diversas organizações da sociedade civil. No entanto, sem Lula para organizar o operariado, as paixões falam mais alto naquele dia, como sugere o narrador: “Na saída, levados por palavras de ordem desencontradas centenas de trabalhadores saem em passeata novamente reprimidos com violência pela polícia”. Fotografias nos mostram a violência policial.

Estas imagens das massas irracionais, desorganizadas, desobedientes, desarticuladas e impulsivas quando não estão em presença do Lula contrastam com os momentos finais do filme, quando Lula aparece numa

assembléia e consegue convencer os trabalhadores a voltarem a seus empregos. A necessidade de Lula se afirma quando vemos a desorganização das massas sem sua presença. Segundo Bernardet, em *Greve!*, não é o Lula que é necessário, mas um líder qualquer que tenha a capacidade de guiar a classe trabalhadora⁵. Talvez o crítico esteja certo, já que a ênfase é dada mais na desorganização das massas do que na capacidade individual de Lula. No entanto, é difícil desvincular a imagem de Lula da imagem do líder: na medida em que Lula aparece como a forma histórica da liderança naquele momento, ele é tratado como alguém indispensável.

Quando Lula chega ao palanque e começa a falar, faz-se um silêncio mortal entre os milhares que estão presentes na assembléia. Todos estão esperando para ouvir falar o seu líder. Lula começa o discurso mas a voz do narrador passa ao primeiro plano (provavelmente numa tentativa de resumir o que Lula estava dizendo) e explica que, naquela assembléia, os trabalhadores decidem interromper a greve e dar uma trégua de 45 dias para que o governo cumpra suas promessas. Em seguida é o próprio Lula que, do alto do palanque, propõe o fim da greve, numa cena que será vista também em *Linha de montagem* e *ABC da greve*: “É um voto de confiança que eu peço a vocês. Para não dizerem que nós somos radicais nós vamos aceitar a um pedido do governo. Nós vamos voltar a trabalhar”. É interessante que, segundo as imagens de *Greve!*, Lula não está “colocando em votação” a proposta de voltar ao trabalho, mas sim praticamente informando que ele pensou e decidiu que esta era a atitude certa a ser tomada. Nesse momento uma boa parte da enorme massa de trabalhadores, que estava lá incendiada pela reivindicação de seus direitos junto aos empresários, surpreendentemente aplaude, como se aceitasse quase qualquer coisa que seu líder dissesse. O dirigente continua: “E se não for cumprido o nosso pedido nós paramos outra vez. E eu assumo um compromisso com vocês: eu mesmo decreto a greve! E que essa greve sirva de demonstração para os patrões nunca mais duvidarem da classe trabalhadora. Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta da classe trabalhadora”. Como as massas, *Greve!* também confia naquele dirigente, e se despede exultante do espectador da mesma maneira que sentimos que o trabalhador deve ter saído confiante daquela assembléia. O mais interessante, porém, é que sentimos, nas cenas finais, que o trabalhador sai confiante da assembléia *apesar* de ter sofrido uma espécie de derrota ao aceitar a retomada do trabalho sem nenhum ganho concreto. Por isso temos que discordar de Jean-Claude Bernardet quando ele afirma que “há uma fragilidade no Lula deste filme”⁶. O fato de o líder sair ovacionado mesmo quando pede o retorno ao trabalho nos parece, ao contrário, uma imagem de sua força.

Da mesma forma que o movimento dos trabalhadores oscila algo errático sem seu líder, o filme caminha entre seqüências do cotidiano da luta do trabalhador até a aparição esperada do dirigente, que aparece ao espectador e à massa para colocar as coisas no seu devido rumo, para pensar com a cabeça no lugar, para dizer as frases que precisamos ouvir para que tenhamos confiança no futuro e na vitória final.

ABC da greve

ABC da greve, de Leon Hirszman, apesar de ter sido filmado em 1979, foi finalizado apenas em 1990. Quando Hirszman faleceu, em 1987, o filme

⁵ Idem, *ibidem*, p. 198.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 198.

ainda não estava pronto. O cineasta registrou as imagens das greves do ABC paulista enquanto se preparava para filmar *Eles não usam black-tie*, provavelmente sua obra mais conhecida. Ficou estimulado pelo que viu e decidiu produzir não apenas a ficção, mas também um documentário de longa metragem para narrar os acontecimentos do ABC paulista. O resultado é um filme bastante interessante que infelizmente permaneceu pouco visto até agora. Um dos seus méritos é, provavelmente, tentar nos informar sobre um quadro complexo permeado pela relativa heterogeneidade no estágio de consciência dos trabalhadores e pela tentativa de seus dirigentes de equilibrarem-se num jogo de forças entre os ganhos econômicos e os ganhos políticos. Neste jogo de forças, a intervenção federal nos sindicatos é enfatizada, o que coloca o movimento dos trabalhadores numa delicada situação de recuar em reivindicações econômicas para fazer valer os direitos políticos. Em relação à heterogeneidade da consciência política dos trabalhadores, talvez Leon Hirszman estivesse influenciado pelas idéias que colocaria em cena em *Eles não usam black-tie*, filme no qual a heterogeneidade do movimento operário também ocupa um espaço importante. Veremos, na obra de ficção, o embate entre os “moderados” (representados pelo personagem de Gianfrancesco Guarnieri), os “porra-loucas” (representados pelo personagem de Francisco Milani) e os “fura-greve” (representados pelo personagem de Carlos Alberto Riccelli). Os “porra-loucas”, como era de se esperar, pretendem radicalizar o movimento. Os “moderados” analisam a situação com racionalidade e tentam perceber o que é melhor para a classe trabalhadora dadas as condições objetivas do momento. E os “fura-greve” só se preocupam consigo mesmo e com os prejuízos pessoais advindos de uma possível demissão ou desconto dos dias parados. Em relação a *Eles não usam black-tie*, temos em *ABC da greve* um quadro muito mais complexo no qual as diferenças entre os membros da classe trabalhadora não se reduzem aos estereótipos mais recorrentes no tratamento do movimento operário. É difícil, em *ABC da greve*, classificar os “tipos” operários, pois Leon Hirszman prefere sugerir a variada gama de pensamentos e posições dentro da classe trabalhadora do que teorizar sobre elas. Tanto as posições dos operários mais radicais quanto a dos moderados são vistas como defensáveis, e o medo daqueles que desejam ir trabalhar não nos parece injustificado. A possibilidade de demissão é uma realidade que está colocada no filme.

Em *ABC da greve* Leon Hirszman escolhe a irredutibilidade do movimento operário às imagens pré-estabelecidas que irão operar em *Eles não usam black-tie*. Além disso, não se trata, em *ABC da greve*, de colocar grupos de trabalhadores em oposição: a diferença entre eles contribui antes para a construção de um quadro complexo do que para o estabelecimento de antagonismos. Trata-se de uma complexidade que, no filme, permanece como algo relativamente inapreensível, no sentido de que temos a sensação de que a compreensão plena das posições não será atingida. Teremos antes “relances” do que a visão do lugar bem definido ocupado pelas posições operárias. Por vezes temos a sensação de que aquele movimento classista poderia ter tomado outros rumos. E que a diferença entre os ganhos conquistados e a permanência do mesmo foi menor do que imaginávamos.

Lula aparece neste filme como mais um dos muitos elementos a engendrar a complexidade do movimento operário. Lula parece “comandar” menos a massa trabalhadora do que em *Greve!*, e parece ter de se esforçar

mais para conseguir o apoio dos trabalhadores. Temos a impressão de que ele se mostra menos confiante do apoio que tem e mais angustiado pelas decisões que deve de tomar. Ao final do filme sentimos que, apesar de Lula ter conseguido o voto da maioria dos trabalhadores, são muitos os que não concordaram com sua proposta (de não fazer uma nova greve) e que se sentiram decepcionados com o desfecho dos acontecimentos. Naturalmente, a imagem do dirigente é de modo geral bastante positiva. O que queremos dizer é que, para a emergência desta imagem positiva, mais esforço parece ter sido empregado por parte do dirigente.

Curiosamente, nesta obra tão imersa no cotidiano dos trabalhadores em greve, o filme se iniciará com uma imagem externa à classe operária: veremos centenas de fuscas no pátio da montadora. Eles são todos iguais, com poucas variações nas cores. Um filme que defendemos ser expressão da complexidade da classe trabalhadora, portanto, terá como primeira imagem a homogeneidade na atividade produtiva desta classe trabalhadora. Trata-se de, antes de estabelecer a diferença, estabelecer uma identidade: a condição de pertencimento à classe operária, e de pertencimento a uma camada específica da classe operária (os metalúrgicos), está dada no plano inicial, para que a partir de então nos embrenhemos na complexidade do interior desta classe. Outra forma de analisar as imagens dos fuscas é considerar que temos aqui a visão do processo de trabalho no capitalismo — assentado na desindividualização da força de trabalho — como um processo que ajuda no obscurecimento da complexidade de classe trabalhadora. A homogeneidade do produto fabricado não nos deixa ver que por trás do trabalho social e coletivo temos homens e mulheres que pensam individualmente e que, enquanto indivíduos dotados de opiniões e diferenças, criam um quadro complexo no interior da classe trabalhadora. O que vemos, de fora, ao olharmos apenas a mercadoria, é uma classe operária desindividualizada; o que Leon Hirszman vê, na medida em que penetra no interior da classe trabalhadora, são as sutilezas que, sem minar a identidade operária de modo geral, ajuda a dotá-la de maior complexidade. Assim, o filme começa do pátio, em seguida entra na montadora, para depois nos mostrar imagens de Lula discursando, numa incursão que penetra cada vez mais no interior da classe trabalhadora. É um olhar que começa de fora mas que pretende tornar-se um olhar interno.

Enquanto o narrador explica as enormes proporções que tomou o movimento operário, de modo que as assembleias só cabem num estádio de futebol, vemos imagens da enorme massa de trabalhadores reunidos. Lula está discursando. Seu papel aqui é mais matizado do que filme anteriormente analisado, onde Lula aparece ao final para controlar, organizar e colocar a massa trabalhadora no rumo certo. Em *ABC da greve* parece haver um aspecto do operariado que escapa ao controle de Lula: é por isso que muitas vezes a multidão não o deixa falar, interrompendo-o com palavras de ordem, obrigando-o a pedir atenção. E é por isso que ele precisa, em seu discurso, reforçar a questão da não-violência. Lula pede que os trabalhadores não aceitem provocações e que continuem ordeiros. Ao fazer isso, o filme nos transmite a sensação de que nem tudo está sob controle dos dirigentes sindicais: as emoções e a revolta da massa podem adquirir vida própria, levando o movimento para um caminho que não é de interesse do sindicato.

As palavras de ordem proliferam neste filme empolgado com este

inédito momento da classe trabalhadora brasileira. *ABC da greve* procura reforçar o aspecto coletivo da mobilização, chamando atenção para as manifestações sem dotá-las de um caráter de irracionalidade que adviria de uma suposta natureza das “massas”. Procura também explicitar as muitas formas de manifestação coletiva: são diversos líderes que se manifestam em diversos locais e situações. Não se trata apenas de Lula, e a Lula não é conferido um “respeito” maior do que aos outros. Muitas vezes vemos os manifestantes entoando palavras de ordem enquanto Lula tenta falar, de modo a obrigá-lo a um pedido de atenção. A separação entre a “vanguarda” e a massa do movimento não nos parece muito grande, mesmo porque essa vanguarda parece mais ampla e numerosa do que apenas a existência de Lula. Em relação às manifestações da classe trabalhadora, em *ABC da greve* também há uma maior variedade. Algumas manifestações parecem mais improvisadas, como as que têm lugar na praça matriz; outras estão estruturadas com a colaboração de outras organizações da sociedade civil, como as missas e as atividades culturais, das quais só vemos alguns relances.

Numa dessas manifestações teremos acesso a uma pequena biografia de Lula. Apesar do dirigente já ter aparecido algumas vezes, apenas com vinte e cinco minutos de filme é que o narrador nos informará alguns aspectos de sua história de vida. Enquanto o narrador contextualiza a origem deste dirigente, vemos que ele se prepara para falar para a multidão. Vemos um Lula preocupado, ansioso, um pouco irritado, concentrado naquilo que deve dizer. Como um ator antes de entrar no palco, ele se prepara para convencer seu público. Finalmente, num movimento decidido, ele se aproxima e pega o microfone, mas a multidão continua barulhenta. Este Lula que vemos não tem o controle sobre as massas que esperávamos. A preocupação estampada em seu rosto impede que o vejamos como um líder inabalável, embora ainda o vejamos como líder. Lula inicia seu discurso num tom otimista dizendo que, depois de dois dias de ausência, a diretoria do sindicato vai retomar o controle da greve iniciada dia treze. E depois continua, dando orientações ao trabalhador: “Todos vocês sabem o que fazer. Nós fizemos dez dias consecutivos. Ninguém pode ter esquecido isso. Existe um trabalho a ser feito nos bairros, existe um trabalho a ser feito nos pontos de ônibus, e o que é mais importante: ninguém ir às portas da fábrica!”.

Mais uma vez portanto vemos uma liderança solicitando aos trabalhadores que não façam piquete, o que sugere a falta de controle sobre uma parte do movimento: se é preciso recordar esta recomendação é porque existem trabalhadores que não a obedecem. O narrador vai reforçar essa sensação de falta de controle do movimento minutos mais tarde ao sugerir que os conflitos entre trabalhadores e autoridades continuam: “Com o impasse criado e a massa operária fora das fábricas, a situação se torna tensa e o seu desdobramento imprevisível. É quando as autoridades admitem devolver o estádio aos trabalhadores para que eles se reúnam e decidam”. Tudo o que as lideranças parecem não querer é que a situação se torne tensa. No entanto, isso parece impossível: o movimento adquiriu uma dinâmica e uma amplitude tais que evitar a tensão nem sempre é possível. No entanto, isto também garantiu que o estádio da Vila Euclides fosse devolvido aos trabalhadores. *ABC da greve*, ao expor o aspecto tenso e algo fora do controle das lideranças que adquiriu o movimento, não procura criticar o radicalismo daqueles trabalhadores mais empolgados. Sentimos, ao assistir

ao filme, viver um pouco da complexidade do momento, onde avanços e recuos não se dão segundo etapas pré-estabelecidas: tudo ainda está para ser criado e todas as dinâmicas podem ser apreendidas e contextualizadas.

Devolvido o estádio aos trabalhadores, veremos mais uma assembléia. Lula está novamente no palanque. Agora ele explica a intervenção federal ocorrida no sindicato e vamos ouvi-lo proferindo as mesmas frases com as quais termina *Greve!*, o filme analisado anteriormente: Lula pedindo aos trabalhadores que dêem um voto de confiança para a diretoria do sindicato e pedindo para que os trabalhadores voltem ao trabalho. A intenção é dar uma trégua para negociar o fim da intervenção. É exatamente a mesma cena que vimos ao final de *Greve!* e que veremos em *Linha de Montagem*. No entanto, em relação a *Greve!*, Leon Hirszman deixa que ouçamos uma parte maior da argumentação de Lula. Temos a sensação de que o cineasta sente a necessidade de explicitar melhor aquilo que fez o dirigente pedir a volta ao trabalho. As coisas acontecem de maneira menos imediata aqui, o que pode nos transmitir a sensação do maior empenho de Lula para fazer passar sua proposta aos trabalhadores. Esse esforço empreendido pelo dirigente para pedir aos trabalhadores que voltem ao trabalho é um dos aspectos do que considero como parte da visão mais complexa da classe trabalhadora. Em relação a *Greve!*, aqui a classe se parece menos com uma massa homogênea e perdida sem suas lideranças.

Outro elemento que vai reforçar a sensação de complexidade da classe trabalhadora é o fato de Leon Hirszman procurar articular uma série de informações para esmiuçar sua composição e suas motivações. “Sociologicamente”, talvez não sejam suficientes, no sentido de que faltam vários elementos para que a compreensão plena dos fatos ocorridos no ABC. Mas o importante é perceber o esforço do cineasta em esboçar um quadro mais pleno de detalhes. O narrador vai explicitar esse esforço ao dizer que o fator econômico não é suficiente para explicar a greve. Existem outros, como a instabilidade no emprego, a situação das moradias nas favelas, a desigualdade de salários entre homens e mulheres e a situação das crianças que são obrigadas a deixar a escola para se incorporarem no mercado de trabalho. Além disso, Leon Hirszman fará entrevistas diversas tentando nos dar acesso ao modo de ser e de viver da classe trabalhadora, esboçando um quadro composto por diferentes origens e mentalidades: homens vindos do nordeste que se transformarão em trabalhadores fabris não qualificados, mulheres trabalhadoras que não hesitaram em cerrar as fileiras do movimento grevista e funcionários de nível “gerencial” que, embora também expropriados dos meios de produção, tem um nível de renda que não os permite se identificarem com a classe trabalhadora.

Em *ABC da greve*, conforme nos aproximamos do final da trégua, seremos informados de que, antes de final dos quarenta e cinco dias, a Ford começa a descontar os dias parados. Na porta da fábrica alguns trabalhadores se mostram bem descontentes com essa quebra de acordo e prontos para realizar nova paralização. Com o final da trégua se aproximando e com a precipitação de uma nova situação de tensão, representantes do empresariado e dos metalúrgicos se reúnem para chegar a um acordo. Veremos alguns minutos de imagens deste encontro entre capital e trabalho. As imagens dos homens engravatados reunidos numa sala elegante são intercaladas à imagem de trabalhadores em panfletagem nas portas da fábrica. A montagem paralela evidencia o “paralelismo”

em que caminham diferentes camadas do proletariado: enquanto alguns assinam acordos com as montadoras, outros preparam a greve para o caso deste acordo ser insatisfatório. O dirigente Djalma já começa a chamar uma greve para segunda-feira. Na porta da fábrica, os dirigentes pedem que os trabalhadores fiquem atentos a possíveis descontos de salário. Os ânimos parecem se acirrar. Na televisão, vemos o repórter Carlos Nascimento explicar o impasse entre sindicatos e patrões e a reunião que se dá naquele momento para resolver o impasse. Nascimento explica que, pelas declarações de patrões e empregados logo na entrada da reunião, é muito provável que o conflito caminhe para um final feliz. Efetivamente, ao final da reunião, tanto o representante do empresariado e quanto o representante dos metalúrgicos parecerem muito satisfeitos com o acordo firmado. Os trabalhadores, porém, não demonstram a mesma satisfação. Leon Hirszman faz questão de, encerrado o plano da reunião, imediatamente colocar imagens que mostram o descontentamento e a decepção estampados no rosto dos trabalhadores, de modo que não exista dúvida de que aquilo não representou uma vitória na concepção de parte do operariado.

O quadro complexo da classe operária, portanto, está sendo composto aqui por aqueles que estão insatisfeitos com o acordo e querem a greve novamente, por aqueles que negociaram o acordo e parecem conformados com ele e por aqueles que pensam que, apesar do acordo ser ruim, uma greve naquele momento seria pior para o trabalhador. O dirigente Alemão, por exemplo, explica em entrevista que, caso se inicie uma nova greve e uma nova onda de repressão policial, o trabalhador não estará mais disposto a apanhar da polícia e dar as costas a ela. Muitos estão se armando, prontos para responder com violência à violência sofrida. Alemão considera que uma nova greve naquele momento irá aumentar o nível do confronto, o que levaria a um maior número de mortos e feridos entre os trabalhadores. Este dirigente, no entanto, apesar de não desejar a greve, aparece como um representante orgânico da classe operária, e colabora para o quadro complexo ao nos ser apresentado como alguém que não deseja a greve mas que nem por isso é “pelego”.

Após firmado o acordo e explicitada a insatisfação de parte da classe operária com ele, *ABC da greve* procura nos mostrar o clima entre os trabalhadores na assembléia que deve decidir se o acordo será aceito ou não pela classe trabalhadora. A câmera percorre o estádio da Vila Euclides, sugerindo o descontentamento que paira no ar e o estado de ânimos acirrados. Depois de dois outros dirigentes começarem a tranquilizar os ânimos dos trabalhadores descontentes, Lula sobe ao palanque para tentar a tarefa, que aqui não nos parece muito fácil, de conseguir a aprovação do acordo. Ele discursa e, por fim, convence os trabalhadores de que aquele não é o melhor momento para uma greve da categoria. Em *ABC da Greve* esse discurso de Lula é melhor contextualizado, de modo a nos fazer ver as dificuldades do movimento e a sugerir a diversidade no interior da classe trabalhadora. Aqui, as massas não têm nada de irracional: para convencê-las, segundo *ABC da greve*, é necessário um esforço conjunto dos dirigentes e boa argumentação de seu principal líder.

Contextualizada a aprovação do acordo e a alta dose de insatisfação que ele deve ter provocado entre os trabalhadores, teremos então três minutos finais de imagens de metalúrgicos dentro das fábricas. O trabalho aqui apresentado é o trabalho duro. Veremos homens sujos, suados, usando

roupas de proteção que nos parecem muito desconfortáveis, desempenhando atividades que exigem força física e que muitas vezes parece perigosa. A volta ao trabalho nos aparece como algo extremamente desagradável ao trabalhador. Ao contrário de *Greve!*, que termina com o discurso otimista de Lula, aqui temos a visão da fatalidade que é a vida do operário. Os três minutos de cenas no interior da fábrica podem sugerir ao espectador um estado de suspensão, de indefinição, no qual a labuta cotidiana continua. Não sabemos o que virá deste movimento. A vitória aqui não está colocada como algo incontestável.

Linha de montagem

Entre os filmes que estamos analisando, *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, filmado entre 1979 e 1980, é o primeiro no qual vemos entrevistas retrospectivas, nas quais os entrevistados explicam e analisam fatos do passado e elaboram opiniões sobre os acontecimentos depois destes já terem ocorrido. Nesse sentido, ao contrário de *Greve!* e *ABC da greve*, *Linha de montagem* não nos parece, hoje, um filme “do imediato”, embora parte dele tenha cumprido essa função em determinado momento. Depois de fazer o filme *Acidente de trabalho*, numa proposta empreendida junto ao sindicato dos metalúrgicos para a realização de filmes sobre as condições de vida e de trabalho da classe trabalhadora, Renato Tapajós foi chamado para registrar a greve que havia estourado em 1979, um movimento de dimensões inéditas que chacoalhava o país. Quando houve a trégua dos quarenta e cinco dias, e os operários voltaram ao trabalho, a diretoria do sindicato pediu que as imagens da greve registradas por Tapajós fossem mostradas aos trabalhadores como parte da tentativa de mantê-los mobilizados. A essas mesmas imagens foram acrescentadas outras, posteriormente, relativas à greve ocorrida em 1980, e é desse material, filmado entre os dois principais anos de mobilização da classe trabalhadora do ABC, que surgiu o filme *Linha de montagem*.

Para o espectador atual o filme não tem, como dissemos, a conotação do “imediato”. A todo o momento vemos entrevistas posteriores ao momento de greve com dirigentes do sindicato, inclusive Lula, o líder principal, e Djalma, outro líder importante do movimento. Também veremos o dirigente Alemão, que aparece nos filmes anteriores, e outros dirigentes que ainda não conhecíamos, como Silas e Keiji. Todos eles são entrevistados em suas casas ou na sede do sindicato e colaboram para a construção de uma *memória* do movimento operário do ABC paulista. Nestas entrevistas os dirigentes analisam os fatos ocorridos entre 1979 e 1980 e emitem opiniões *a posteriori*, distanciadas do calor do momento, e que aparecem como fruto de uma reflexão mais aprofundada, porque posteriores, sobre os acontecimentos.

O Fundo de Greve é um dos temas principais de *Linha de montagem*, se não o principal. Logo nos créditos iniciais somos informados de que o filme foi feito para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, o tal do Fundo de Greve invocado a todo o momento. É um documentário, portanto, feito por encomenda para uma entidade criada pelo sindicato dos metalúrgicos, que procura enfatizar a importância da auto-organização operária na criação de mecanismo de ajuda mútua para o momento de greve. *Linha de montagem* procura reforçar a importância da criação da entidade para o qual o filme foi realizado e a

importância da mobilização dos trabalhadores que possibilitou a criação desta entidade. Nesse sentido, *Linha de montagem* é um filme que se coloca como um instrumento a serviço do resgate da memória do movimento operário brasileiro. Temos a sensação de que a equipe de Tapajós oferece sua técnica cinematográfica para fazer falar os trabalhadores. É, provavelmente, o filme mais bem realizado entre os três dos anos 70 e 80 que analisamos, e aquele que efetivamente melhor contribui para um saber operário ao resgatar a importância da auto-organização do movimento. Assim, ao não fundir-se prontamente ao turbilhão do momento das greves, deixando que a análise posterior desse sentido aos acontecimentos, Tapajós tenta fazer aparecer a voz operária de uma maneira diferente em relação aos filmes anteriormente analisados. O olhar que quer uma maior distância temporal é aquele que parece oferecer ao espectador uma maior proximidade com a classe trabalhadora.

Apesar de não ser um filme “levado” pelas emoções do momento da greve, há uma sensação de aproximação afetiva com a classe trabalhadora. A maior parte dos planos são bastante favoráveis aos trabalhadores na medida em que os mostra articulando boas idéias, explicitando argumentos bem pensados, defendendo de modo inteligente suas opiniões. Sentimos que cada imagem ou entrevista com um trabalhador é filmada e montada de modo a mostrar o melhor de cada um. A aproximação emocional também se dá na ênfase à auto-organização do movimento: observar que os trabalhadores conseguem se organizar coletivamente e se ajudar materialmente valoriza a luta da classe trabalhadora.

Neste arranjo entre a distância técnica dada pelo instrumento cinematográfico e a aproximação política que defende muito imediatamente os argumentos do sindicato, a narração de Othon Bastos procura ser a mais neutra possível, evitando grandes ênfases no ritmo da fala e a emissão de opinião sobre os acontecimentos. Quem opina é, basicamente, a classe trabalhadora, sendo o narrador apenas alguém que “situa” os fatos. Quem constrói a memória da classe trabalhadora é ela mesma, utilizando-se, para isso, de uma técnica que lhe é exterior, e que está dada não apenas pela câmera de Tapajós mas também pela narração.

Mais do que nos outros filmes analisados, em *Linha de montagem* temos um ideal de indivisão entre a liderança do sindicato e seus afiliados que não víamos com tanta clareza na obra de João Batista de Andrade e na de Leon Hirszman. Também aí podemos ver uma escolha temática que se relaciona ao fato do filme ter sido feito para uma organização criada pelos próprios trabalhadores sindicalizados como forma de driblar a ausência da diretoria cassada. A ênfase na identificação entre trabalhadores e sindicato é uma maneira de reforçar o vínculo “orgânico” que os une. O Fundo de Greve é visto no filme como expressão desta ligação orgânica entre sindicato e trabalhadores.

A idéia da existência de um Fundo de Greve aparece associada à capacidade de auto-organização operária, o que por sua vez nos passa a sensação de que os trabalhadores conseguem criar mecanismos para continuar a luta sem suas principais lideranças. Nesse sentido, imagens de lideranças secundárias e de trabalhadores que tomam para si a responsabilidade de luta e organização serão mostradas como forma de reforçar a idéia de que é a partir do cotidiano do movimento que essas lideranças serão gestadas. Logo nos quinze primeiros minutos de filme o dirigente Silas dirá, talvez

exagerando, que a consciência da classe trabalhadora chegou a um ponto no qual não é mais o dirigente que convoca a paralização do trabalho, mas o próprio trabalhador que informa ao dirigente que irá cruzar os braços. Nesta imagem um tanto idílica criada por Silas e reforçada por outras cenas de *Linha de montagem*, os sujeitos da ação e da história seriam os próprios trabalhadores reunidos, e as lideranças apenas expressariam suas vontades.

A imagem de Lula também se presta a essa inversão entre líderes e liderados que o filme tenta promover. Nesse sentido, *Linha de montagem* nos apresenta um discurso afinado àquele difundido pelo próprio dirigente quando este tenta minimizar sua importância como líder e convencer seus ouvintes de que ele foi apenas um instrumento dos metalúrgicos alçado àquela condição pela vontade da categoria. Dessa forma, em relação aos filmes anteriormente analisados, a imagem de Lula em *Linha de montagem* parece estar mais próxima daquela que o próprio Lula pretende passar sobre si mesmo. A importância de sua liderança tende a ser diminuída, não pelas atitudes do próprio Lula, mas porque por trás dela vemos trabalhadores conscientes de suas reivindicações e capazes de se mobilizarem em defesa delas.

Diversos momentos do filmes procurarão explicitar o que chamamos de uma relação orgânica entre sindicato e trabalhadores. Em *Linha de montagem* é grande a ênfase na idéia de que os acontecimentos que tiveram lugar no ABC paulista foram fruto da tomada de consciência e mobilização dos metalúrgicos como classe, e não do surgimento de uma liderança carismática. Lula, ainda que líder, não é o único líder que vemos no filme: é importante, por exemplo, a presença de Djalma. Lula, além disso, não é um líder que aparece como separado da classe trabalhadora, ao contrário: seu posto de líder parece ter sido conferido pela própria classe trabalhadora. Ele é líder porque os metalúrgicos reunidos assim desejam. Essa idéia será explicitada na assembléia que marca a volta de diretoria do sindicato após o fim da trégua, ocasião em que o dirigente dirá: “E se vocês, trabalhadores, entenderem que essa diretoria em algum momento falhou com vocês eu gostaria de todo coração que vocês livremente rejeitassem a continuidade dessa diretoria”. Lula chora e os trabalhadores começam a gritar seu nome, explicitando o desejo de que ele continue à frente do sindicato.

Como nos outros filmes, serão mostradas imagens de Lula nas enormes assembléias coletivas que reuniam milhares de trabalhadores no estádio da Vila Euclides e na praça da Igreja Matriz de São Bernardo do Campo. Veremos Lula pedindo a volta ao trabalho para que seja concedida a trégua de quarenta e cinco dias, e depois pedindo a continuidade do trabalho ao final da trégua para que se possa negociar a volta da diretoria cassada ao sindicato. O discurso de Lula chamando a greve, no entanto, é focado neste filme como um ato que corresponde ao desejo da classe trabalhadora como um todo. Ele pede para que aqueles que querem a greve na segunda-feira levantem os braços, e a câmera logo se volta para a enorme massa de braços levantados. Lula, consciente das filmagens e transmissões que estão ocorrendo naquele momento, pede para que os trabalhadores mantenham os braços levantados como forma de mostrar que a greve não é decisão de um dirigente do sindicato, mas de todos os metalúrgicos lá reunidos. A câmera de Tapajós também o obedece, voltando-se imediatamente para a multidão de braços levantados. Em seguida, estabelecido o início da greve para segunda-feira, Lula pede a colaboração de cada trabalhador

para divulgar a paralização: cada um deve atuar como um jornal ou rádio na divulgação da decisão de greve e da importância desta. Este trecho do discurso é importante para a construção da imagem da relação orgânica entre dirigentes e dirigidos: vemos que Lula precisa da colaboração dos seus companheiros para que a greve funcione. A idéia, aqui, é que o dirigente, por mais inteligente e carismático que seja, não consegue fazer uma greve sozinho. Ao longo do filme, a importância da atuação de trabalhadores comuns no trabalho da greve será reforçada: veremos em diversas situações trabalhadores panfletando nas portas das fábricas e tentando convencer os companheiros a não entrarem para trabalhar.

Em *Linha de montagem*, as derrotas pontuais dos metalúrgicos são vistas como situações de aprendizagem para a categoria. São as derrotas que permitem uma maior tomada de consciência sobre a necessidade de auto-organização e, nesse sentido, sobre a importância do Fundo de Greve. Um dos argumentos centrais do filme, inclusive, será este: procura-se fazer um retrospecto dos acontecimentos de 79 e 80 chamando a atenção para o quanto o movimento operário foi capaz de se desenvolver a partir da experiência das greves passadas. Desta maneira, o filme foge do tom “empolgado” dos filmes anteriormente analisados e tenta ser expressão do processo de aprendizagem e de aquisição de experiência pela qual passou a categoria dos metalúrgicos. A criação do Fundo de Greve, ou Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, é fruto deste processo de aprendizagem e experiência.

Os planos finais do filme não apenas fogem do tom “empolgado” como nos parecem bastante melancólicos. O dirigente Manoel Anísio Gomes explica que a greve de 1980 foi arrefecendo, entre outros motivos, pela falta de recursos que atingiu o sindicato e os trabalhadores após quarenta e um dias de paralização. Enquanto o dirigente fala, veremos imagens de rostos desolados de trabalhadores, ou que nos parecem desolados pela música melancólica que é colocada sobre eles. Há um tom de derrota nas imagens dos trabalhadores, na música triste e na discussão que se segue sobre se a greve terminou quando tinha de terminar ou se a greve deveria ter terminado antes. No entanto, na última entrevista do filme, veremos Lula explicando o que ele considera o saldo final daquele período de greve entre 79 e 80: aumentou o nível de consciência e a maturidade dos metalúrgicos e, mais importante, descobriu-se a “necessidade de organização política da classe trabalhadora”. Segundo Lula, como saldo da greve, percebeu-se que tudo no Brasil passa por decisões políticas e que, portanto, a classe trabalhadora também deveria se organizar politicamente para conseguir participar das decisões tomadas no país. Para se organizar politicamente, segundo Lula, era preciso que a classe trabalhadora se organizasse em um partido político. Ele não menciona, mas é claro que está se referindo ao PT, o Partido dos Trabalhadores. E Lula conclui, num tom que ao espectador atual soa profético: “Então o saldo de tudo isso a gente talvez não colha hoje nem amanhã, mas eu acredito que a gente colherá quem sabe dentro de alguns anos”. O filme se encerra com imagens de Djalma panfletando na porta da fábrica e legendas escritas no informando que, pela primeira vez no Brasil, uma diretoria sindical cassada continua à frente das lutas da categoria utilizando como alternativa a infra-estrutura do fundo de greve. A legenda, portanto, nos fala sobre a inteligência dos metalúrgicos organizados para conseguir driblar os mecanismos de repressão do governo

ditatorial. Apesar das derrotas, a classe trabalhadora teria entrado num outro patamar de organização e de consciência que, conforme diz Lula, trará frutos no futuro próximo.

Chegando o final de *Linha de montagem*, é importante não deixar de mencionar que, notadamente, as idéias articuladas pelo filme no que se refere à capacidade de auto-organização da classe operária e no que se refere à sensação de que “a luta continua, num patamar ainda maior, talvez não hoje mas daqui a alguns anos”, só funcionam quando se tem em vista que o espectador ideal deste filme é o próprio trabalhador ou um indivíduo com inclinações à esquerda. Percebemos, desde o princípio, que, sem abandonar a qualidade técnica e suas opções estéticas, o cineasta fez um filme para ser visto pelo próprio operário. Esta idéia já estava contida na função inicial do primeiro filme — manter a mobilização no “entre-greves” — e se mantém se aqui, com o filme pronto e atuando com função de memória da classe operária. Talvez por isso também o cineasta não queira aparecer muito — ele só aparece incidentalmente — e faz a opção por um narrador que tenha por função apenas passar algumas informações ao trabalhador. Tudo que for “externo” ao operariado deve aparecer de maneira mais discreta possível. Neste sentido, *Linha de montagem* também se difere de *Greve!* e *ABC da greve* que, a meu ver, nos causam a sensação de ter como espectador ideal um sujeito de classe média. Os filmes de João Batista de Andrade e de Leon Hirszman precisam *explicitar* as condições de vida do trabalhador: seus baixos salários, seu trabalho duro, o arrocho causado pela inflação, as péssimas condições de moradia. Ora, se estes filmes precisam contar como vivem os trabalhadores, parece claro que eles não falam *aos* trabalhadores, mas *dos* trabalhadores *para* a classe média, seja a classe média esclarecida ou seja aquela que ainda precisa de um maior esclarecimento para se convencer do aspecto justo das greves. *Linha de montagem* não precisa perder tempo com nada disso. Para que contar algo que os trabalhadores não só já sabem como vivem na pele? Também nesta opção, de não mostrar nada que se refira ao modo de vida operário, percebemos que o filme de Tapajós visa falar ao próprio trabalhador, explicitando aspectos que o levem a uma auto-valorização de sua capacidade de luta. O sentido é menos “veja como *eles* vivem miseravelmente” do que “veja como *vocês* são capazes de enfrentar as dificuldades da organização sindical”.

Assim, acompanhando o raciocínio de Bill Nicholls no que se refere à “voz documental”⁷, diríamos que os dois primeiros filmes analisados operam da seguinte maneira: “nós falamos deles para nós mesmos” (considerando que o cineasta é um sujeito de classe média, que aparece ao espectador como sujeito de classe média, e que fala *sobre* os operários para o consumo e a conscientização da classe média). Já o filme de Tapajós, no esquema de Bill Nicholls, operaria da seguinte maneira: “nós falamos deles para eles” (considerando que o cineasta também é um sujeito de classe média, que também nos aparece ao espectador como alguém de classe média, mas que utiliza seu filme para construir uma memória a ser consumida pelos próprios trabalhadores). Nada disso, por si só, diz respeito à qualidade de determinado filme a despeito de outro. Trata-se aqui apenas de analisar o espectador ideal criado pelos filmes analisados e de reparar que, entre os filmes analisados, *Linha de montagem* e o único filme cuja voz documental opera da maneira descrita acima. Parece-me interessante notar que, no que diz respeito aos filmes que tem Lula como

⁷ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2008, p. 72-92.

personagem, incluindo os mais recentes *Peões* e *Entreatos*, apenas um deles não falará diretamente à classe média.

No entanto, talvez por ser um filme encomendado pelo Fundo de Greve, e por conter imagens que inicialmente visavam à mobilização operária durante os quarenta e cinco dias de trégua, *Linha de montagem* se apega menos à liderança de Lula do que *Greve!* e *ABC da greve*. A idéia, aqui, é fazer emergir a inteligência e a capacidade de organização dos trabalhadores. A imagem de Lula não deve ocupar um espaço tão grande que impeça o espectador de perceber o processo de aprendizagem, de experiência, de maturidade que alcançou a categoria dos metalúrgicos ao fim de quatorze meses de mobilização. O que vemos aqui são justamente os trabalhadores se organizando para uma eventual ausência da principal liderança. O movimento teria chegado num grau de maturidade no qual percebe a importância de se articular e agir mesmo com Lula preso e casado. E teria chegado num estágio ainda maior, com a percepção de que, para se transformar efetivamente a sociedade, era preciso ultrapassar a luta sindical e criar um partido político. Desta forma, sem entrar em detalhes da teoria marxiana, poderíamos dizer que o filme pode nos sugerir o processo de passagem da classe em si para a classe para si. Ou seja, o processo de passagem de uma classe que tem uma existência apenas numérica, dada pela concretude de seus membros, para uma classe que toma consciência de seu papel político como agente transformador da sociedade capitalista. A organização em partido, que supera em nível de consciência política a organização em sindicatos, seria sinal inequívoco da chegada à consciência de classe para si. Naturalmente, o filme pára por aí no que se refere às conseqüências e aos problemas decorrentes da junção de toda uma massa de trabalhadores, de intelectuais, de setores da igreja etc dentro de uma única estrutura partidária, problemas estes que se manifestarão nas diversas alas que compõe o PT e que empreendem certas vezes um embate intra-partidário. Na ausência destas e de outras questões, o que *Linha de montagem* quer deixar a seu espectador, preferencialmente o próprio operário, é a sensação de um otimismo a longo prazo e a de que a vitória final dos trabalhadores depende de um crescente processo de experiência e aprendizagem.

80

Artigo recebido em março de 2010. Aprovado em maio de 2010.