

*Progresso, disciplina  
fabril e descontração operária:  
retóricas do documentário brasileiro silencioso*



Tarsila do Amaral. *Operários* (detalhe). 1933. Grupo de metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Foto de Hélio Campos Melo (detalhe). 1981.

*Ismail Xavier*

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e em Cinema Studies pela New York University (NYU/Estados Unidos). Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. ismail@pesquisador.cnpq.br

## Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso

*Ismail Xavier*

### RESUMO

O artigo analisa o documentário *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), encomendado pela Votorantim; discute a sua estrutura, que segue o princípio da “visita guiada” ao espaço da fábrica, e caracteriza o estilo das imagens e o comportamento dos operários diante da câmera, salientando a retórica que preside a relação dessas imagens com os textos projetados na tela. A análise do filme suscita uma reflexão sobre a força e os limites do controle do visível e sobre distintas iconografias da classe operária, tematizando o conflito de interpretações na relação entre imagem e realidade sócio-histórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; iconografia industrial; cinema e história.

### ABSTRACT

The text analyses the film *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), commissioned by the industrialists; it discusses the film structure, which follows the principle of the “guided visit” to the factory space, and describes its visual style, featuring the workers’ behavior when framed by the camera. Focusing on the rhetorics of images in their connection with the texts shown on the screen, the film analysis calls for an argument involving the control of the visible, its power and limits, and the question of working class iconographies. Its deals with the conflict of interpretations concerning the relation between image and socio-historical reality.

**KEYWORDS:** documentary film; industrial iconography; cinema and history.



<sup>1</sup> Sobre esse universo ver MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, jan.-jun., 2005, p. 125-152.

<sup>2</sup> Expressão cunhada por GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 323-330.

Quando voltamos a nossa atenção para os documentários do período silencioso que celebraram a modernização do país focalizando o mundo técnico-industrial<sup>1</sup>, é nítido que o motivo “ritual do poder”<sup>2</sup>, ou mesmo os temas derivados (como a exibição dos costumes das elites) se mostram insuficientes para a melhor caracterização do que define o perfil da produção. É claro que as imagens de rodovias, de ferrovias, de instalações industriais e de processos incipientes de urbanização — sejam de bairros mais “periféricos” de São Paulo, como o Brooklyn, sejam de pequenas cidades do interior inseridas na circulação das matérias primas ou dos produtos manufaturados pela já diversificada indústria — trazem implícita a exaltação dos feitos de uma elite empreendedora, fazendo parte de um conjunto de rituais distintivos bem próprios aos donos do poder. No entanto, são imagens que dizem respeito ao mundo do trabalho e, portanto, com abundante documentação das outras clas-

ses — sua fisionomia, seus gestos, sua relação com as máquinas e com a disciplina exigida pelos métodos de produção recentemente implantados. Há, portanto, uma dimensão estética ligada ao modo de filmar e de montar toda a dinâmica do trabalho, considerado o porte e as sugestões de potência inscritas na própria forma dos equipamentos industriais, ou exibidas no movimento das gruas usadas nos transportes de máquinas e nas operações que, ao ar livre, marcavam a instalação dos vagões importados para as novas estradas de ferro.<sup>3</sup>

E há, por outro lado, uma dimensão estética ligada à forma como os corpos de trabalhadores e de técnicos — ou mesmo de outras pessoas, como as famílias de operários que vemos em certa seqüência de *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922) — contrastam com as posturas dos patrões e dos altos administradores na hora de posar para as câmeras. Estes seguem um protocolo que lembra outras formas de “pose” e de “atitude” produzidas nas filmagens de rituais como a caça, o curso do carnaval ou mesmo o evento político (inauguração de algum espaço institucional diretamente ligado à iniciativa do governo, visita de autoridade federal à cidade, etc...)<sup>4</sup>

O que interessa de modo particular nesses filmes que focalizam o mundo técnico é sua distância diante de certos modelos de um “cinema de montagem” mais empenhado na promoção de uma estética modernista, seja o de Dziga Vertov, o cineasta soviético que criou todo um paradigma de relações do cinema com as máquinas e usinas, seja o de Paul Strand (*Mannahata*, 1921) nos Estados Unidos, ou o de Alberto Cavalcanti em sua procura de uma poética do espaço urbano e dos transportes em Paris no filme *Rien que les heures* (1926), ou mesmo o de Walter Ruttmann, o cineasta de *Berlim, Sinfonia da Cidade* (1927).

No documentário brasileiro dos anos 1920, não se trata disto. O olhar do cineasta quer trazer à vista o objeto e a operação moderna, até mesmo um modo de vida que emerge, mas não está empenhado em ser ele mesmo moderno, enquanto modo de olhar e de conferir um ritmo aos fluxos de ação e à fisionomia da vida que as imagens expõem, em suas variadas dimensões cotidianas. Vale, portanto, acentuar aqui a tendência a uma postura descritiva nesse cinema, mais interessado em criar imagens que transmitam ao espectador a clara noção do espaço das operações — como estão dispostos os objetos, máquinas e operários, como se representa a dimensão do ambiente em que o trabalho se dá, em que ordem tais operações se sucedem para cumprir um segmento do processo produtivo. Em função disto, salvo algumas poucas passagens (comentadas adiante no caso de *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim*), não há interesse em explorar efeitos que venham do ritmo criado pela montagem ou pela exploração de detalhes nos movimentos das mãos ou no giro das manivelas, rotação de engrenagens. Dá-se preferência ao uso recorrente do movimento de câmera em panorâmica horizontal, movimento lento, didático na exposição do espaço, paciente no registro de um transporte ou de uma operação técnica.<sup>5</sup>

Na filmagem de trabalho ligado à construção de edifícios monumentais, como é o caso do filme inacabado *Ipiranga* (título atribuído, 1922), sobre as obras de construção do monumento à independência e de outros equipamentos urbanos, a ênfase não recai sobre a exploração estética da forma do prédio, mas sobre o conjunto de atividades dos ope-

<sup>3</sup> É o caso de *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (1929), da Rossi Films, que sintetiza a exploração do movimento da grua como valor estético ao descrever as operações de montagem dos vagões no terreno da Companhia Docas no porto de Santos.

<sup>4</sup> Essas vertentes foram desenvolvidas em projeto de pesquisa financiado pela FAPESP. Quatro alunos de iniciação científica se ocuparam dos seguintes temas: “O registro cinematográfico da política na Primeira República: o governo Artur Bernardes e as Revoluções de 24 e de 30”, com Maria Fernanda Ferraz de Camargo; “O documentário brasileiro do período do silêncio: os rituais do poder e as instituições sociais”, a cargo de Beatriz Rodovalho; “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso e os eventos da modernidade”, de Paulo Ricardo e Serpa; e “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso: as representações do Ritual do Poder e seus eventos”, sob a responsabilidade de Diogo Vasconcelos Barros Cronemberger.

<sup>5</sup> O filme *Companhia Paulista de Estradas de Ferro*, citado acima, tem alguns momentos de maior elaboração estética apoiada no movimento de câmera e nas angulações em seqüências marcadas pela sucessão dos movimentos de rotação da grua segundo eixos distintos, quando uma longa tomada descreve operação complexa em torno dos trilhos. Em certo momento, há uma *pan* de 360 graus que deixa clara a intenção estética associada à proeza da varredura do espaço.

rários que estão compondo o entorno do Museu Paulista e sobre o espaço da cidade em que ele está se inserindo. Há planos da parte interna e dos jardins, mas predominam aí os movimentos de câmera descritivos que “cercam” o edifício ou mostram as esculturas dentro de um espírito cívico que acentua a significação cultural do Museu enquanto espaço de memória nacional. O lance mais notável de procedimento de filmagem não vem da busca de detalhes nas ações, nos gestos ou nas fisionomias, mas da visualização da amplitude do espaço urbano que é ocasião para longas panorâmicas cujo tom descritivo lembra o que acontece nos filmes que se passam em instalações industriais.

De modo geral, em filmes como *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* e *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*, as seqüências mais impregnadas de um efeito formal são aquelas em que a panorâmica ganha um significado especial pela sua duração: na medida que percorre um sítio de trabalho, vai trazendo para o campo visível uma série enorme de objetos (matérias primas a serem manipuladas, produtos acabados já em estoque esperando o transporte para os centros de consumo), máquinas em operação (com os respectivos operários ajustados ao seu ritmo e movimento), ou vai evidenciando o tamanho de uma propriedade rural de onde se retiram insumos para a manufatura. Esta “pan” que descortina quantidades — de gente, de máquinas, de mercadorias — é uma forma de acentuar que o moderno-industrial tem direta relação com a sociedade de massas e suas demandas. Temos, então, a visualização expressiva de uma economia de escala, de modo a criar a admiração pela quantidade de coisas ou de pessoas implicadas na produção industrial; em outras palavras, pela quantidade de dinheiro implicada no que se vê. O motivo da quantidade tem outras formas de ganhar destaque como, por exemplo, no simples enquadramento em plano geral de todo um galpão industrial apinhado de teares, com ou sem a presença de operários em plena produção. De qualquer forma, mesmo neste caso, há exemplos de preferência pela *pan*, em vez do plano fixo, dada a sua força dramática, digamos assim, pois em seu decorrer o movimento de câmera gera a pergunta: até onde vai, quanto disto ou daquilo temos ainda para ver, lado a lado ou empilhado na fábrica? Ou, como acontece no filme *Companhia Paulista de Estradas de Ferro*, podemos ter uma articulação contínua de panorâmicas, de modo a alcançar uma elaboração estética maior, que se apóia no movimento de câmera e nas angulações. Por um lado, gera a admiração pela competência do cinegrafista na armação do movimento contínuo, preservando, porém, o interesse no aspecto descritivo voltado para a operação técnica filmada que permanece o pólo maior de atração.

### ***Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (1922): compondo o nexa entre urbanização e industrialização**

Na filmografia examinada, o documentário de maior envergadura é o já citado *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*, produzido pela Independência Filme, que fez parte do conjunto de filmes paulistas a serem exibidos no contexto dos eventos de comemoração do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922<sup>6</sup>. Trata-se de um filme longo (100 minutos), composto de 484 planos (contando registros documen-

<sup>6</sup> Sobre a presença do cinema nesse evento ver MORETTIN, Eduardo. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Edufu, Uberlândia, p. 189-201, 2006.

tais e letreiros explicativos), que articula as várias dimensões do complexo industrial formado pelas indústrias Votorantim em seu conjunto de atividades correlatas — fabricação de tecidos e outros bens de consumo duráveis, produção de energia elétrica, construção de estradas de ferro, edificação de núcleos urbanos. A idéia é evidenciar o nexo entre industrialização e urbanização implicado no leque de ações modernizadoras de iniciativa deste complexo industrial, envolvendo o acesso a matérias primas, a instalação das manufaturas propriamente ditas, a criação de meios de transporte, a organização da vida dos operários, a edificação de cidades e de instituições específicas (hospitais e escolas). Este filme, em cada uma de suas seqüências, reitera a configuração geral do estilo dos documentários que lhe são contemporâneos: a dominante das imagens descritivas, a minimização da montagem na caracterização do ambiente e das ações, de modo que não se acentue o efeito de modulação do tempo ou a criação de um espaço cinematográfico mais elaborado. Temos a apresentação dos ambientes, as “panorâmicas”, alguns planos fixos a mostrar operações completas, a alternância de planos mais próximos e mais afastados sem preocupação com efeitos de ritmo. Estes efeitos ganham, no entanto, um lugar privilegiado na filmagem que apresenta e explica a função da estrada de ferro construída pela empresa, quando então temos as longas tomadas de exploração do espaço pelo movimento do trem que atravessa a paisagem entre a fábrica e a cidade em que moram os operários. Aqui, o filme retoma o encanto pelos *travellings* que marcaram o trabalho dos cinegrafistas dos Irmãos Lumière no “primeiro cinema”, levando a exploração de efeitos visuais da paisagem em movimento à exaustão. Cria-se um documentário lateral sobre aquela área geográfica do Estado de São Paulo, com momentos de interesse particular no olhar dirigido às pessoas que, trabalhando ou simplesmente observando a passagem do trem, compõem uma fisionomia humana para a região, para além do que estaria estritamente conectado às atividades da Votorantim.

Afora esta dinâmica dos *travellings* na paisagem ou na proximidade de estações, os efeitos cinematográficos mais típicos ocorrem em algumas passagens dentro da fábrica de tecidos, quando a forma do olhar acentua um dinamismo que não vem apenas do movimento das máquinas, dos fios ou dos novelos, sendo criado pela montagem cinematográfica, como acontece na seqüência que apresenta o trabalho das mulheres na Seção de Fiação da fábrica, onde há planos mais rápidos e mais próximos das mãos e do material que está sendo processado. Esta passagem curta (o impulso da montagem não chega a durar um minuto) e outras passagens semelhantes sugerem uma comparação com os efeitos produzidos num cinema de montagem, à Vertov ou à Ruttman. Tal comparação pode ser esboçada, mas sem jamais esquecer o caráter de exceção aí presente, dentro de um contexto de prática cinematográfica marcado pela idéia de registro didático que torna visível um mundo desconhecido que deve ser explorado com a calma e a curiosidade de um visitante preocupado em entender como se organiza cada ação e qual é a sua função na cadeia produtiva. A intenção é exaltar a lógica da atividade em foco, sem tomá-la como apoio para a construção de uma poética da montagem. Nesta exaltação do objeto filmado, atua, no entanto, uma armadura retórica que mostra bem o quanto não se trata apenas de colo-

car as coisas nos lugares certos, mostrar com clareza e na ordem de sucessão que torne evidente um sentido; trata-se de explicar para o espectador o que ele está vendo, avançar sentidos pelo uso das cartelas com texto escrito que introduzem cada segmento; enfim, reiterar nesse texto escrito uma ordem do discurso em que as palavras afirmam e as imagens ilustram. Tal esquema deixa clara a intenção de persuadir o espectador não apenas da importância do que lhe é dado a ver, mas também das virtudes de quem é responsável por tudo e vem, através do filme, se comunicar diretamente conosco para identificar-se como tal — ou seja, como sujeito da empreitada em foco e também como sujeito do discurso que fala sobre ela. Em *Sociedade Anonima Fábrica Votorantim*, a corporação fala de si mesma e apresenta seus diretores, essas figuras sorridentes que posam para a câmera buscando a cumplicidade do cinegrafista da Independência Filme (empresa contratada) e do público (a seduzir com todo este aparato).

Um critério central que define a ordem das seqüências é o que podemos chamar de “retórica da visita guiada”. Primeiro, os planos gerais da fábrica inserida na paisagem; num momento posterior, se focaliza o momento da chegada e saída de operários — os planos são bem gerais exploram o entorno da fábrica, dados da paisagem, valendo a visão geral da disposição dos galpões. Depois, o desfile de locais associados às diferentes dimensões do processo produtivo: o campo da transformação, marcado pelas máquinas, o terreno expandido onde se localizam as matérias primas a serem usadas, o local de produção de energia elétrica, as vias de transporte, englobando linhas férreas, estações, terminais localizados nas vilas operárias que a própria empresa construiu, os pontos de formação da mão-de-obra (escolas para os filhos dos operários), os pontos de lazer e esporte. Mais para o final cabe trazer à tela os empresários e corpo técnico, filmados junto ao espaço da fábrica, e o corpo administrativo e comercial, filmado em São Paulo, em frente ao prédio dos escritórios. Uma excursão ao Brooklyn (então, um descampado), como parte dos empreendimentos da Votorantim, explica a diversificação de atividades e a contribuição dos industriais para a urbanização de São Paulo, com a criação de novos bairros para abrigar gerentes médios e trabalhadores.<sup>7</sup> Em outro eixo, há uma ordem dos tempos na sucessão das seqüências: a chegada dos operários, a hora do intervalo para o almoço, os momentos de operação e espera diante das máquinas, a movimentação que utiliza os trens que se movem sobre os trilhos também de responsabilidade da empresa.

A visita guiada se organiza na seguinte sucessão<sup>8</sup>:

#### I. A indústria, a ferrovia, a usina elétrica.

Vista geral da Pedreira Votorantim

Vista geral da Fábrica Votorantim, seguida de planos descritivos do conjunto de edificações que compõem o complexo.

Longa seqüência sobre a eletrificação da ferrovia e sobre os movimentos de trens e paradas em estações para o transporte dos operários, da cidade à fábrica.

Seqüência sobre a produção de energia elétrica: represa, usina, e retorno aos trens.

<sup>7</sup> Warren Dean explica que a compra dos loteamentos não era resultado deste tipo de racionalidade e teleologia dos projetos industriais, tal como se pode ver em outros lances da carreira do Pereira Ignácio, o “Rei do Algodão”, então proprietário e condutor dos negócios da Votorantim. Expedientes de ocasião, captura de oportunidades e especulação se tornam, na tela, planejamento urbano. Ver DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. 4. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1991, p. 124.

<sup>8</sup> Esta sucessão das seqüências é marcada por cartelas que explicitam a passagem de um tópico a outro, nem sempre com rigor, como evidencia a decupagem do filme feita pelo bolsista de I.C. Paulo Serpa, que trabalhou de forma coordenada com nossa pesquisa, tal como os outros três bolsistas que se ocuparam de filmes que focalizam temas distintos.

## II. O trabalho na fábrica.

Almoço dos operários — as marmitas.

O tema da entrada e da saída dos operários da fábrica

O trabalho junto às máquinas

As Seções da Fábrica: em primeiro lugar a fiação: longa seqüência com toda a série de operações: vê-se a relação dos operários com a matéria prima e as máquinas

Seqüência sobre a preparação da tecelagem

Seqüência sobre a Seção da tecelagem

Seqüência sobre a Seção de alvejaria — lugar de uma dinâmica dos planos mais elaborada pela montagem

Sala do almoxarifado

Seção de morins, de estamparia, de flanelas, de gravuras

Seção de enfardamento e expedição

Oficina mecânica e seção de fundição

Trabalho de fabricação de lâminas de madeira para construção

A fabricação de tijolos e telhas para casas

## III. A assistência aos operários.

Edificações na Vila Operária

Bairro da Vila Operária

Os esportes na Vila Operária

Casa da Gerencia da Fábrica e escritórios da Presidência da Votorantim

Igreja na Vila Operária, o Teatro na Vila Operária

Escola, armazém e farmácia; instalações médicas

Padaria, açougue e, novamente, instalações esportivas

## IV. Outras instalações de produção, incluída a fazenda.

Imagens do avanço da eletrificação da estrada de ferro

Vista geral das Cayeiras de Itupiranga

Casa e residência do Sr. Pereira Ignácio (presidente da Votorantim)

Os fornos de cal

A pedreira — transporte de pedra calcária para os fornos

Seqüência sobre a Fazenda São Francisco, de propriedade da Votorantim

Criação de animais e lavouras de algodão

Canavial e engenho de açúcar.

Fábrica de cimento Rodovalho

## V. A Votorantim e a cidade de São Paulo.

O Brooklyn Paulista.

Escritórios da Votorantim no centro de São Paulo — os altos funcionários.

Percebe-se uma articulação entre a atividade de transformação na fábrica, com destaque para as máquinas e os operários, e o conjunto de

operações que a tornam possível: o preparo das mais variadas matérias primas, o transporte de materiais e de mão-de-obra, a estrutura da Vila Operária (assistência às famílias e formação de mão-de-obra, cultura e lazer). E um lugar especial se reserva para o contato com os dirigentes, em particular o Presidente da Votorantim.

Há, na armação geral, a reiteração do nexos entre a urbanização e a industrialização que se faz imagem, materializado na velocidade dos transportes (carro, trem) capazes oferecer as condições técnicas para que produção e consumo possam constituir tal unidade, numa dinâmica própria que, no filme, é enunciada pela intervenção dos letreiros, tudo girando em torno do progresso técnico. O leque é amplo e procura trazer — com generosas explicações a cada passagem de um aspecto a outro das operações — a enorme dimensão da empreitada, sua complexidade técnica e social, sempre construindo as seqüências de um ponto de vista do guia disposto a exaltar o que se vê, destacar os seus bons aspectos e alguns lances prodigiosos.

De modo geral, os letreiros exibem o tom superlativo da publicidade, enquanto a imagem traz a descrição detalhada e pedagógica de técnicas industriais em uso, tudo a partir da hipótese de que o visitante (espectador) tem interesse e se encanta com essas operações e instalações percorridas. A premissa de que a expansão industrial é um Bem se desdobra na idéia de que tudo o que se vê na tela é motivo de orgulho. Primeiro, pelo próprio teor da atividade produtiva que vem satisfazer a uma necessidade: o esforço da corporação e sua inteligência colocam no mercado os produtos necessários ao bem viver, tendo efeito sobre toda a sociedade. Segundo, porque os que participam da produção se beneficiam pela condição digna do trabalho (considerado o espaço físico, o equipamento moderno e o que se vislumbra, no filme, do ritmo do trabalho e da atitude dos operários) e pelo salário recebido e pelos benefícios paralelos tão acentuados pelo documentário (escola, lazer, vila operária, transporte).

### **O sentido político da “descontração”: o cálculo retórico e as contingências da imagem**

Aqui, cabe destacar o esforço da empresa em responder às críticas, desautorizar os sindicatos em suas denúncias de más condições de trabalho e mau pagamento, e outros debates no plano da habitação, educação, saúde. O argumento da empresa está já presente na escolha dos temas a serem abordados e na escolha dos locais a mostrar. Em seguida, há as posições de câmera na filmagem desses locais, sempre focalizados por um período de tempo que não permite tematizar as questões clássicas ligadas à jornada de trabalho com sua repetição de ciclos comandados pela cadência das máquinas (fadiga, calor, ruído, ar que se respira, risco de acidente, etc...).

Observar e ler essas imagens exige que se defina, em primeira instância, o gênero de discurso em que estão inseridas: no caso, o filme institucional de propaganda da empresa, apoiado na retórica da visita guiada e na exibição de competência operacional. Em seguida, exige que se mobilize um conjunto de informações apto a definir os interlocutores — com quem dialoga o filme, com quem entra em conflito (implícito),

qual a configuração do extra-campo que, fora da vista, ajuda a dar sentido ao que se vê. A historiografia nos oferece o quadro geral das primeiras décadas do século, pautadas por tensões e conflitos sociais na esfera do trabalho que, embora menos intensos no momento em que o filme foi realizado (1922), definem uma atmosfera política dentro da qual a produção do filme ganha uma significação específica. Os industriais, levando em conta a experiência acumulada até então, tomam a iniciativa, em verdade já manifesta em outras mídias, e chegam ao cinema. Este vem cumprir a função de afirmar o valor do progresso, atestar a competência dos que comandam a modernização e rebater, pela imagem construída, os que criticam a exploração do trabalho. A importância desta questão se evidencia na observação de Warren Dean, em seu livro clássico sobre a industrialização em São Paulo, quando comenta a política paternalista dos empresários paulistas:

*Até certo ponto, os empresários paulistas suplementavam a remuneração inferior dos trabalhadores com vários benefícios. Há testemunhos da existência de creches e jardins da infância, armazéns, igrejas e restaurantes de companhias, casas fornecidas pelos empregadores e assistência médica. Os visitantes da fábrica Votorantim, por exemplo, referiram a presença de todos esses serviços e mais alguns: cinema, piscina, quadras de tênis, campo de futebol, esgotos, água encanada e eletricidade. Votorantim era um caso a parte, por se tratar de uma fábrica muito grande, que distava alguns quilômetros da cidade mais próxima, Sorocaba. Sem embargo disto, pode-se conjecturar que um espírito de paternalismo tenha levado Pereira Ignácio a proporcionar esses serviços tão dadivosamente que o epíteto 'pai dos pobres' caiu 'espontaneamente dos lábios sinceros dos operários'. Não transparece desses relatos, todavia, que a administração dirigisse tais serviços com prejuízo. A folha de pagamentos da fábrica parece sido consideravelmente inferior à média da indústria de tecidos no Estado; daí o poder argumentar-se que até as instalações de assistência à infância e de recreação fossem deduzidas do ganho de operários. Além disso, uns poucos dentre esses serviços eram gratuitos.<sup>9</sup>*

Após a descrição dos preços cobrados por habitação e serviços médicos, com particular referência aos lucros da ferrovia obtidos com as passagens dos operários, Warren Dean observa, com ironia, o estatuto de algumas instalações esportivas: "Dificilmente se imaginarão os emaciados habitantes dos barracões de tecelagem freqüentando as quadras de tênis ou o trampolim da piscina depois de um turno de dez horas diante das máquinas implacáveis; tanto as primeiras quanto a segunda eram, evidentemente, prerrogativas dos funcionários mais graduados."<sup>10</sup>

Além de constatações factuais como esta, a historiografia nos oferece o quadro maior das tensões sociais e alguns dados sobre o regime da fábrica que explicam porque, para além dos motivos mais gerais de produção de uma imagem desejável de todo o complexo industrial, o filme *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* compõe um discurso imagético concentrado na descrição de operações industriais (máquinas, instalações, trabalhadores, gerentes), salientando a simultânea construção da unidade produtiva e dos espaços sociais a ela conectados, criando um senso de interesse comum e parceria harmoniosa entre capital e trabalho na construção do futuro.

De um lado, a composição da imagem, no que tem de mais geral,

<sup>9</sup> DEAN, Warren, *op. cit.*, p. 166.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 167

busca a confirmação do que há de exaltação e de esquema persuasivo na composição dos textos, e a ordem das matérias expostas oferece segurança ao espectador que, à medida que o filme avança, vai tomando contato com os sucessivos elos da cadeia produtiva, de modo a fazer coincidir o visível e o inteligível, as cenas da fábrica ou de outros locais pertencentes ao complexo encaixando-se no momento certo em que sua função no conjunto fica evidente. De outro, no conhecido efeito bem próprio ao cinema, o conteúdo das imagens apresenta sempre dados residuais, um excesso na apresentação da fisionomia desse mundo em foco que não permanece sob controle. A crítica de cinema mais de uma vez observou o que nos reserva de surpresa cada fotografia (instantâneo) ou cada plano de um filme. Marc Ferro, de olho na potência da imagem como fonte para a historiografia, ressaltou tais efeitos não previstos e mesmo em contradição com o desejado como formadores de uma “contra-história”, um discurso pela imagem que se faz à revelia dos seus produtores e permite uma outra leitura por parte do historiador.<sup>11</sup> Há uma documentação da pobreza e a forma como ela se distribui nas faixas etárias, um registro do cotidiano e do lazer, uma fisionomia própria do masculino e do feminino, das roupas, dos gestos, dos rostos, coisas que nos permitem confirmar muito do que os historiadores já nos disseram, mas que introduzem nuances, surpresas.

Nas ruas e no entorno da fábrica, é a mistura do arcaico e do moderno, no carro e da charrete, do corpo que movimentava com disciplina e do corpo mole e distraído, dos meninos que fazem muita farra (incentivados pela presença da câmera) na saída da escola ou mesmo da fábrica, que começa em ordem, mas logo se dissolve na algazarra.

No caso, o que me interessa aqui é destacar uma não rara descontração presente em muitos gestos e atitudes dos operários nas situações de trabalho diante da máquina, cujo efeito é extremamente ambíguo. A imagem não higienizada do documentário (o “natural”, como se dizia), que tanto irritava os redatores da revista *Cinearte* pelo que revelava do Brasil em oposição à vontade de monumentalizar o progresso e o trabalho, traz as figuras dos meninos descalços ou de chinela precária — na fábrica e na escola — e dos operários em roupas pouco adequadas às operações. Por outro lado, as figuras estão ora “informais demais”, ora desajeitadas na reação a uma câmera cuja presença é reconhecida, selando a retórica da visita a que se deve hospitalidade. Há uma certa altura, na seqüência da seção de alvejaria, temos a costureira “pan” que dá conta do processo de trabalho e, de repente, deparamos com meninos sorridentes meio distraídos que sinalizam a sua percepção da chegada da câmera e cochicham, marcando uma presença em descompasso com o cerimonial do trabalho, atitude que encontra eco em suas roupas de meninos descalços da roça. Uma moça da seção de fiação vira o rosto, olha e sorri para a câmera, hesita se continua o que faz ou recua; há o corte e, no plano seguinte, ela está a trabalhar com total disciplina e atenção. São exemplos de rostos ou gestos que não se ajustam a uma iconografia do trabalhador moderno e da ordem exigida pelo progresso.

Numa linha de interpretação, estes ares descontraídos não se ajustam plenamente à idéia de “precisão e disciplina responsável” diante das tarefas que exigem total atenção do operário — há o risco de erro na fatura e, no limite, de grave acidente de trabalho. O senso geral de cultu-

<sup>11</sup> Ver FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, p. 199-215.

ral industrial e a iconografia que lhe era correlata tendiam, naquele momento, a exigir um tipo humano (rosto, indumentária, gestos) que se ajustasse, em sua postura e movimentos, aos valores implicados na dinâmica das máquinas, tal como sugere o tom do discurso dos letreiros. Nesta visão das coisas, a concepção do “industrial” presente no filme estaria em conflito com esses jovens com suas calças até a canela (pescando siri), descalços, desalinhados e meio distraídos na relação com o ambiente em que estão cercados de máquinas em movimento; ou com essa moça que erra ao manipular os fios, sorri para a câmera e depois volta ao trabalho; ou com os meninos que saem da fábrica ao final da jornada numa desabalada corrida e saltam rapidamente para o espírito da brincadeira e para a farrá. Na saída da escola, os meninos só se mantêm perfilados até certo ponto, para depois, diante da câmera, começarem os empurrões e as lutas, numa postura que se ajusta melhor às suas roupas campestres e aos seus pés descalços (não todos, mas uma parcela notável). E o mesmo se poderia dizer de muitos rostos, roupas precárias e do tom geral da população que desfila diante da câmera. Seriam todos exemplos de um mundo em transição em que a racionalidade decantada na ideologia industrialista se vê contaminada por uma presença viva de pessoas e formas de ação que parecem estar à vontade em outro mundo. O caráter monumental do discurso verbal, bem como o da própria retórica dos planos gerais de instalações avançadas do ponto de vista técnico, estaria sendo minado por tal conjunto de ocorrências que incluem a tranqüila presença de um cão vira latas a se coçar não longe da câmera enquanto o plano geral quer dar conta da grandeza e da solenidade da represa que garante energia elétrica para a fábrica.

Este seria um lado da questão, como observei, onde se dá ênfase ao descompasso que introduz uma pequena comédia involuntária no cerimonial, de modo a fazer de algumas imagens um ligeiro, não tão grave, contra-discurso. Há, no entanto, outra forma de observar tais desalinhos, tomando mais a sério a “retórica da visita guiada” naquilo que ela quer de efeito geral de simpatia e humanidade, nos termos de uma cultura paulista de feitio mais rural. Nada mais longe do modelo carcerário da fábrica como inferno de regras, dor e disciplina do que esse conjunto de imagens trazidas por *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*. Ou seja, a descontração seria mais uma peça da retórica dos produtores. Nesta, estaria incluído o privilégio dado aos movimentos de câmera em relação às operações de montagem, de que resulta uma noção muito particular do ritmo da produção e da vida social: o trabalho é sem tensões, havendo a passagem suave do gesto calculado, inserido no tempo da máquina, para a descontração dos corpos e das faces sorridentes que encaram a câmera e evidenciam o teatro da filmagem; há uma ação “natural” do mundo fabril sobre a paisagem. Neste particular, para uma referência intertextual, vale lembrar os motivos clássicos do “primeiro cinema”: a chegada do trem à estação e, em especial, a saída dos operários da fábrica dos Irmãos Lumière, onde a atitude de homens e mulheres adultos neste fim de expediente tem nítida descontração e envolve brincadeiras, de modo a nos indicar que, mesmo na França de 1895, não temos uma iconografia do sério-industrial circunspeto, mas um pouco desta vontade de expansão em contraste com disciplinas do gesto calculado. O inusitado, no filme paulista, é a presença da distração dentro da fábrica, no

próprio momento em que a “pan” ressalta a dinâmica das operações na seqüência na seção de alvejaria, quando os sorrisos e cochichos denunciavam a presença deste olhar visitante, numa quebra de protocolo que resume bem o conjunto de surpresas reservadas ao espectador que espera homogeneidade, coordenação, ritmo e eficiência no espaço da fábrica. Esta passagem da seção de alvejaria não está distante de um daqueles momentos em que há um primado do ritmo industrial e do cinema de montagem, quando o efeito plástico dos tecidos a serpentarem de forma controlada é um elogio à dinâmica produtiva das coisas que o cinema é capaz de revelar.

Posto isto, fica difícil decidir entre a hipótese de um contra-discurso vindo das imagens não alinhadas a uma racionalidade que estaria sendo procurada pelo filme e a idéia da descontração como evidência desejada pelo filme como forma de sugerir que a fábrica Votorantim seria um espaço não radicalmente disciplinar.

A favor do contra-discurso, há o reconhecimento das qualidades próprias do cinema e o fato de que tais efeitos ocorrerem em seqüências em que seria muito difícil o controle da reação de todos os que estão visíveis, em campo, ao longo de certo plano geral; para a felicidade ou infelicidade dos produtores do filme, tal postura se deu na prática, podendo até estar ligada ao fato de que os cineastas responsáveis não teriam recursos para lapidar a encenação da fábrica, torná-la *in totum* uma representação segundo o desejado.

A favor da descontração como retórica calculada, há o fato de que ela estaria em total ajuste com o espírito da “visita guiada”, pois é comum, no filme, que os operários deixem claro que estão respondendo à presença da câmera (algo fora da rotina) e estão adotando uma regra de boa etiqueta que requer a saudação do visitante, ou estão sendo apenas espontâneos em sua deslumbrada condição de figuras privilegiadas por um olhar tão especial. Uma quantidade razoável de operários faz saudações à câmera mesmo quando ela está distante, ao ar livre, e os mostra saindo ou entrando na fábrica num plano geral. Aqui, os operários se comportam como, ao longo do século XX e até hoje, têm se comportado as pessoas filmadas em um estádio ou em outro evento público qualquer: elas entram em feliz sintonia com esta circunstância de virarem imagem. O efeito-câmera teatraliza as mais variadas circunstâncias e, no caso, não é necessário supor que houve instruções para a performance da simpatia em nome da imagem de harmonia desejada. Nesta perspectiva, a descontração teria ganho espaço no filme para completar o código da visita guiada, com a vantagem de que os olhares ou os acenos dirigidos à câmera têm a virtude de sugerir que se trata mesmo de um documentário (na ficção, não se olha para a câmera e não se sorri para o espectador), o que faz do desalinho ou da caipirice um atestado de autenticidade que atrai a simpatia do espectador e humaniza a fábrica. Enfim, o lado tosco jogaria a favor da retórica e não contra, pois o canto da harmonia das classes é mais imperativo do que o canto da precisão industrial e da inserção dos brasileiros na modernidade plena.<sup>12</sup>

O campo da ambigüidade fica bem claro quando nos detemos no plano geral em que vemos os meninos saindo da fábrica para compor um movimento expansivo, de energia plena (sinal de um bem estar?). De um lado, esta imagem vale como denúncia da pobreza e da presença

<sup>12</sup> O sentido político desta ênfase na harmonia quando se compõe a imagem desejada da fábrica fica evidente quando cotejamos as imagens com a historiografia. Warren Dean, por exemplo, observa que a Votorantim teve intensos conflitos trabalhistas e problemas de indisciplina e resistência até 1928.

condenável do menor de idade como operário; imagem que o analista detecta e interpreta se perguntando para quem seria a escola mantida pela empresa na vila operária, tão decantada em outra seqüência do filme, se os meninos estão o dia inteiro trabalhando na fábrica? De outro, o que tal imagem documenta (sempre com a hipótese de que a ação dos meninos não exclui instruções para uma *performance*, de resto bem ao feitio da idade, diante da câmera) se ajusta ao que outro industrial — Jorge Street — exalta, num depoimento que responde às críticas que falam dos maus tratos e da exploração de crianças pelas fábricas:

*Na sua grande maioria, eles são filhos, irmãos ou parentes dos meus próprios operários, que trabalham, portanto, na mesma fábrica (...). Elas só prestam serviços leves e compatíveis com a sua idade e forças; além disso, é-lhes permitido levarem consigo certos alimentos, como pão, frutas, etc..., e, quando querem, a qualquer hora, comer o que consigo levam. (...) É de surpreender ver-se essa pequenada trabalhar e sempre tenho a impressão que eles o fazem sem grande esforço, impressão esta confirmada pelo modo como é feita a saída, depois do trabalho terminado. É uma verdadeira revoadada alegre e gritante que sai à frente dos maiores, correndo e brincando.*<sup>13</sup>

No livro de onde extraí este depoimento, a historiadora Margareth Rago discute a questão e, num contexto discursivo todo voltado para a caracterização da sociedade disciplinar e para a crítica ao regime da fábrica no trato do menor, toma as palavras de Jorge Street como expressão cristalina do interesse de classe. A documentação específica de que ela dispõe na pesquisa sobre o trabalho industrial e a luta de classes no início do século XX, bem como o conhecimento mais geral que se tem do mundo da fábrica em qualquer contexto social até então, tornam a afirmação do empresário inverossímil e, dado o sujeito da frase, sugerem a mentira calculada. No entanto, o dado perturbador que a imagem cinematográfica introduz, como nova fonte da historiografia, nos faz ver, na tela, a imagem (documento?) que não está distante da frase do industrial. O que traz o desafio de constatar a evidência e, ao mesmo tempo, não tomar apressadamente e de modo ingênuo tal imagem como verdade, por tudo o que já discutimos acima; por outro lado, também não se acomodar na hipótese de uma *performance* induzida; ou seja, não descartar a imagem como mentira, encenação, mas tomá-la como ponto de partida para um novo impulso de pesquisa e de interpretação que possa fazer dela um motivo para o refinamento do quadro em discussão, seja o regime do trabalho na fábrica, seja a resposta dos meninos ao sair do espaço do trabalho. Não nos cabe desenvolver esta discussão aqui, dadas as mediações que devem ser construídas a partir de uma investigação específica. No entanto, preliminarmente, não é difícil imaginar que aquele regime da fábrica, tanto quanto outros exemplos de regime disciplinar e de exploração de classe, ou mesmo exemplos de vida marcada por sistemas de opressão, envolve uma variedade de situações e estados de espírito, não podendo ser reduzida a uma homogênea e uniforme sucessão de estados de contenção ou ódio reprimido na miséria cotidiana, notadamente no caso da faixa etária em questão. Enfim, tal como a câmera da Independência Filme, não está excluído o fato de Street ter sido testemunha de cena similar, o que, no entanto, não lhe dá razão em suas inferências, quando procura fazer deste detalhe um argumento para re-

<sup>13</sup> Ver RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 136 e 137, onde o depoimento está citado.

cusar tudo o mais que a documentação histórica já consolidou como saber sobre o trabalho dos meninos e tudo o que a imprensa anarquista da época produziu de denúncia, tal como expõe Margareth Rago.

Estas são indagações que valem para o conjunto do filme, dado o reiterado traço de descontração em várias seqüências. O que aí acontece confirma a filmagem como ocasião especial que requer tais cuidados na sua leitura, ao mesmo tempo em que abre para um leque de possibilidades de re-significação conforme as imagens estejam articuladas com textos ou falas que projetem outras interpretações sobre elas.

### **A imagem e a pesquisa histórica: um cotejo de iconografias**

Completando esta discussão do estatuto das imagens, podemos ir além desta oposição entre documento espontâneo e encenação, lembrando que o documentário realizado num determinado momento, com seus critérios e seus objetivos particulares, produz imagens que são recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos ou falas de modo a projetar sobre ela novas significações e valores. Neste sentido, o material do filme patrocinado pela Votorantim, dada a sua capacidade de evocação da experiência de época, já teve distintos usos, em particular aquele levado a efeito por Lauro Escorel em seu filme *Os libertários* (1976), sobre o movimento operário no início do século XX e seus líderes anarquistas.

Trabalhando no arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp, Lauro Escorel teve acesso ao filme *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* e incluiu algumas de suas imagens no seu próprio filme, dentro do discurso que expõe o percurso das greves, mais vigorosas até 1920. O filme comenta o recuo havido durante os anos vinte, como resultado de alterações na sociedade brasileira e, em particular, da forte repressão que atingiu de modo mais direto os imigrantes que constituíam lideranças fortes nas organizações dos trabalhadores e que foram deportados.<sup>14</sup> *Os libertários* se organiza para narrar em tonalidade épica a história dos operários imigrantes de onde emergiram as lideranças, sua militância na construção do movimento operário, seu papel na organização das greves e seu destino a partir da ofensiva da repressão, tudo conduzido, de começo a fim, por uma locução em voz *over* que projeta seu conteúdo sobre as imagens. Do ponto de vista que nos interessa aqui, o dado revelador é a forma como o filme trabalha o material de época — fotografias, notícias de jornal, desenhos, trechos de filmes — colhido no arquivo da Unicamp, para compor a fisionomia da classe operária e ilustrar certas passagens da narração. É nítido o contraste entre o material extraído do filme da Votorantim, de 1922, e a matéria visual cristalizada nas fotografias dos trabalhadores em seu movimento migratório, em sua chegada a Santos, no transporte para São Paulo e na sua inserção na nova sociedade, seja nos ambientes de fábrica, nas manifestações de rua ou na vida cotidiana. Emerge das fotos uma iconografia solene dos agrupamentos de classe, articulada a uma galeria de rostos em que reconhecemos os traços fortes e a determinação dos líderes, tudo compondo uma alegoria da dignidade de classe e das promessas de luta em claro contraste com a imagem dos operários em *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim*, onde nada (em sua atitude, gesto e fisionomia) traz a carga

<sup>14</sup> Na documentação da Cinemateca Brasileira, Lauro Escorel Filho consta como o depositante da cópia de *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* que pudemos examinar, gesto do cineasta que constituiu um desdobramento de sua pesquisa ligada à realização de *Os libertários*.

histórica de uma missão a cumprir ou de uma revolução a fazer; apenas o mergulho no trabalho de todo dia, temperado no momento da filmagem por esta hospitalidade dirigida à câmera, de onde estão ausentes expressões que evoquem a distância de classe, a consciência política, a disposição para a luta ou, numa chave inversa, o ressentimento. A descontração das imagens do filme de 1922 faz um contraponto de informalidade diante das fotografias em que o ser de classe compõe a figura do militante enérgico que incorpora a política como forma de se compor diante da câmera. Os operários da fábrica Votorantim se inserem num clima de vida cotidiana que, mais nítido nas ruas dominadas pela movimentação dos meninos, acaba se projetando no próprio ambiente de trabalho.

Neste sentido, em *Os libertários* as imagens da Votorantim estão selecionadas e ajustadas pela montagem para compor a sua sintonia com a voz do locutor. O exemplo mais curioso é o do corte das hesitações da moça sorridente que se dirige à câmera e depois volta ao trabalho, que pode ser interpretado como um material bruto que pede o ajuste da montagem. A imagem resultante só retém o momento em que ela já compõe a imagem de operária concentrada no trabalho repetitivo de controle das operações, pois sua presença no filme se insere numa seqüência voltada para acentuar o ritmo acelerado das máquinas como um traço impositivo. Em seguida, a imagem dos meninos saindo da fábrica para um espaço aberto — já comentada acima — é usada como ilustração para uma fala do locutor sobre os recuos da militância nos anos 1920, observação genérica que se afina ao tom descontraído da imagem das pessoas em movimento no que parece ser um logradouro de cidade grande; não é difícil supor um espectador que pense estar diante de uma imagem da cidade de São Paulo, não diante de uma saída de fábrica no interior do Estado. Este é um exemplo da plasticidade das relações entre o texto falado e as circunstâncias de captação da imagem que o ilustra. Nos dois casos, o fundamental é inscrever as imagens extraídas do filme na ordem do discurso trazido pela locução *over*, desbastá-las para minimizar os excessos que pudessem se afastar demais do código iconográfico instaurado pelas fotografias. A identidade dos trabalhadores que se pode construir a partir de *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* está em total descompasso com a imagem dos imigrantes que desfilam em *Os libertários*. A variedade então presente na composição da mão-de-obra das fábricas do interior do Estado ganha nítida representação no documentário da Independência Filme, não excluídos os traços locais de uma cultura no limiar de sua interação com o “progresso”, marcada ainda por um temperamento hospitaleiro diante da câmera, onde não se expressa o reconhecimento do conflito de poder. Nas fotos dos operários imigrantes de *Os libertários* há um perfil fisionômico de compenetração e orgulho de ser o que se é (ou a imagem do militante no espaço de manifestação pública).

Cabe investigar o grau em que esta diferença na qual insistimos se deve à passagem de um suporte (um gênero de fotografia que favorece a pose) a outro (um documentário cinematográfico de parques recursos técnicos), e não apenas às distintas intenções daqueles que fizeram os registros, fotográfico ou cinematográfico. Nesta linha, o cinema se mostra o terreno da menor formalidade, não tão empenhado na construção visu-

al que busca a fisionomia que expressa um conceito, tal como vemos acontecer nas fotografias de época incorporadas aos documentários modernos. Qualquer que seja a história de vida das figuras que vemos no filme da Votorantim, não há nada que faça eco à imagem bem marcada que é um *leitmotif* em *Os libertários*: o rosto do imigrante italiano que, ocupando quase toda a tela, denota força e determinação, espécie de personificação da classe operária em sua dimensão de luta, promessa histórica.

Este é um cotejo de iconografias a ser desenvolvido na continuidade de investigações envolvendo ampla documentação em diferentes suportes visuais. Ao colocar em foco o documentário no período silencioso, em suas distintas vertentes temáticas, a nossa pesquisa — incluídos os trabalhos de I.C. que coordenamos — concluiu a etapa de mapeamento da produção, de “fichamento” e de levantamento preliminar das questões de estilo, confirmando o caráter indispensável das comparações entre distintas formas de representação — desenho, gravura, jornal, fotografia, pintura, filme — para que se possa pensar de forma mais aprofundada o problema da imagem na pesquisa histórica.



*Artigo recebido e aprovado em junho de 2009.*