

# DA PASSIVIDADE À LUTA POLÍTICA: A CLASSE TRABALHADORA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO DE 1960 A 1980

FROM PASSIVENESS TO POLITICAL STRUGGLE: THE WORKING CLASS IN THE BRAZILIAN DOCUMENTARY BETWEEN 1960 AND 1980

DE LA PASSIVITE A LA LUTTE POLITIQUE: LA CLASSE OUVRIERE DANS LE DOCUMENTAIRE BRESILIEEN ENTRE LES ANNEES 1960 ET 1980

DE LA PASIVIDAD A LA LUCHA POLÍTICA: LA CLASE TRABAJADORA EN EL CINE DOCUMENTAL BRASILEÑO DE 1960 A 1980

**Rodrigo Oliveira Lessa**

Instituto Federal Baiano, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Baía, Brasil

**RESUMO:** Neste artigo, analiso as representações desenvolvidas no documentário brasileiro entre o início dos anos 1960 e os meados dos anos 1980, que abordaram as formas de pensamento, as lutas e o modo de vida de frações do proletariado no país, a partir de quatro obras: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A opinião pública* (1968) de Arnaldo Jabor; *ABC da greve* (1990) de Leon Hirszman; e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Através de uma abordagem dialética e materialista da arte, argumento que a classe trabalhadora não foi apenas um dos objetos fundamentais do documentarismo brasileiro daquele período, mas uma referência por meio da qual este gênero desenvolveu novas formas de expressão da realidade social no âmbito da cinematografia brasileira.

**Palavras-chave:** representação, cinema brasileiro, cinema documentário, classe trabalhadora.

**ABSTRACT:** In this text, I analyze the representations developed in the Brazilian documentary between the beginning of the 1960s and the mid-1980s that addressed the forms of thought, struggles and way of life of fractions of the proletariat in the country starting from four works: *Viramundo* (1965) by Geraldo Sarno, Arnaldo Jabor's *A opinião pública* (1968), Leon Hirszman's *ABC da Greve* (1979/1990), and Eduardo Coutinho's *Cabra marcado para morrer* (1984). Through a dialectical and materialistic approach to art, I argue that the working class was not only one of the fundamental objects of Brazilian documentarism of this period, but also a reference through which this genre developed new forms of expression of the social reality within Brazilian cinematography.

**Keywords:** representation, Brazilian cinema, documentary cinema, working class.

**RÉSUMÉ:** Dans cet article, nous prenons comme objet les représentations développées dans le documentaire brésilien entre le début des années 1960 et le milieu des années 1980, qui abordaient les formes de pensée, de luttes et de mode de vie des fractions du prolétariat dans le pays à partir de quatre œuvres: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A Opinião Pública* d'Arnaldo Jabor (1968); *ABC da Greve* de Leon Hirszman (1990) et *Cabra marcado para morrer* (1984) d'Eduardo Coutinho. Par une approche dialectique et matérialiste de l'art, la recherche a observé que la classe ouvrière n'était pas seulement l'un des objets fondamentaux du documentarisme brésilien de cette période, mais aussi une référence à travers laquelle ce genre développait de nouvelles formes d'expression de la réalité dans la cinématographie brésilienne.

**Mots-clés:** représentation, cinéma Brésilien, documentaire, classe ouvrière.

**RESUMEN:** En este artículo analizo las representaciones llevadas a cabo en el cine documental brasileño entre el comienzo de los años sesenta y mediados de los años ochenta, que abordaron las mentalidades, las luchas y el modo de vida de una parte del proletariado brasileño, a partir de cuatro obras: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A opinião pública* (1968) de Arnaldo Jabor; *ABC da greve* (1990) de Leon Hirszman; e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. A

través de una perspectiva dialéctica y materialista del arte, sostengo que la clase trabajadora no fue uno de los sujetos fundamentales de los documentales brasileños de esa época, sino una referencia por medio de la cual este género desarrolló nuevas formas de expresión de la realidad social en el ámbito cinematográfico brasileño.

**Palabras-clave:** representación, cine brasileño, cine documental, clase trabajadora.

## 1. Introdução

*Ela [a classe trabalhadora] é o sujeito da história.  
Costuma-se dizer "objeto", que seria o tema, o assunto.  
No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo.  
(Leon Hirszman In ABC da Greve)*

O período que compreende o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980 é um dos momentos esteticamente mais densos da história do cinema brasileiro. Nesta fase, fenômenos como o processo de transição de um Brasil rural para um Brasil cada vez mais urbano, a aceleração da indústria, a emergência de uma política nacional-desenvolvimentista e os conflitos que sucederam o Golpe de 1964 acirraram os debates entre os diversos grupos que buscavam pensar os destinos da nação, a natureza e o comportamento de seu povo, ao mesmo tempo em que se intensificavam as contradições entre capital e trabalho. No cinema nacional, estas questões ganharam destaque, sobretudo, a partir da ascensão do Cinema Novo em meados dos anos 1950, do Cinema Marginal no final dos anos 1960 e da influência de estilos cinematográficos emergentes, como o Neorealismo italiano, de perfil claramente politizado e voltado para questões sociais, e a *Nouvelle Vague* francesa, ligada à problematização da perspectiva autoral na composição das temáticas e enredos cinematográficos<sup>9</sup>.

Aliada a esta tendência conjuntural vivida de forma muito intensa pelos gêneros ficcionais, o cinema documentário brasileiro abrigou uma transformação profunda no seu modo de apontar para as questões sociais do país. Neste período, com a recepção das polêmicas vividas pelo cinema ficcional e a incorporação gradual dos estilos documentais do Cinema Verdade francês (*Cinema Verité*) e do Cinema Direto norte-americano (*Direct Cinema*) – ambos emergiram no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 –, surgem novos dilemas relativos à representação da vida cotidiana na produção de imagens de documentários, que serão importantes na revisão das formas estéticas praticadas até então. Questões como a importância de partir ou não de conhecimentos científicos nas narrativas documentais, os espaços garantidos aos depoimentos dos personagens e o lugar do ponto de vista dos diretores de cinema na narrativa, bem como toda sua dinâmica de inserção autoral no tempo e no espaço, passarão a ser enfrentadas de maneira singular em um conjunto de obras que, desde o final anos 1950, já acompanhavam as tendências do Cinema Novo projetando membros e frações da classe trabalhadora como seus principais personagens.

---

<sup>9</sup> Este texto resulta da pesquisa da tese de doutorado intitulado *Da Passividade À Luta Política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS da Universidade Federal da Bahia – UFBA em dezembro de 2015.

Toda esta reorientação teve um efeito importante no modo como os processos relativos à vida da classe trabalhadora serão refigurados na imagem dos documentários. Ao mesmo tempo em que o gênero revisa a sua postura diante dos temas e personagens, tornando-se mais reflexivo, mais autocrítico, o intenso desenvolvimento econômico no período envolve a realidade sociopolítica do país em um processo de acirramento da luta de classes. O que por sua vez termina convertendo o cotidiano de conflitos e contradições vivido pelo conjunto daqueles que, como disse Marx (2007), dependem sobretudo da sua própria força de trabalho para sobreviver<sup>10</sup> em uma das principais referências para a transformação estética que o gênero empreendia naquela oportunidade. Diante deste contexto, a proposta da pesquisa foi basicamente a de compreender as relações entre: (a) as formas de representação da classe trabalhadora no cinema documentário no período, presentes nas obras, e (b) o quadro de mudanças no âmbito da cultura e da vida social que teriam influenciado estas representações, como o impacto de novos estilos, técnicas e obras cinematográficas sobre o gênero documentário, a incorporação de discursos ideológicos presentes na arte, na ciência e no senso comum no período, e, claro, o contexto de desenvolvimento econômico e acirramento da luta de classes no país.

## **2. A primeira fase do documentarismo e o despertar da criticidade cinematográfica**

Antes do surgimento da geração cinemanovista, o cinema documentário brasileiro articulou-se sobretudo em torno do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e de Humberto Mauro, um de seus realizadores mais iminentes. Embora tenha alcançado enorme sucesso e projeção com seus filmes ficcionais, seus trabalhos como documentarista entre os anos de 1936 e 1964 têm uma importância fundamental na consolidação do documentarismo brasileiro, sobretudo por ter dado passos importantes na construção da linguagem do primeiro estilo ou fase do cinema documental brasileiro, a do “cinema educativo”. (Ramos, 2008).

Mauro foi introduzido no INCE a convite do antropólogo Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional e figura de fortes relações com ministro da Educação e Saúde do governo getulista, Gustavo Capanema. Por isso, boa parte de sua produção junto

---

<sup>10</sup> Embora Marx e Engels (2007) se refiram no *Manifesto Comunista* à classe trabalhadora como sinônimo do operariado que começava a emergir como novo ator político nas lutas sociais do continente europeu na primeira metade do séc. XIX, o desenvolvimento da sociedade capitalista envolveria a partir dali no seu processo de aglutinação acelerada e progressiva novos estratos sociais: seja subordinando os já existentes, como as camadas inferiores da pequena burguesia e o camponeses, seja criando novas frações de classe, como os trabalhadores rurais arrendatários, os profissionais liberais, os funcionários públicos e as massas integradas ao chamado “exército industrial de reserva”, que de um modo geral veem sua mão-de-obra subordinada à lógica capitalista mesmo sem vendê-la diretamente ao capital. Por isso, o conceito de classe trabalhadora aqui é aplicado de forma ampliada a todos aqueles que dependem sobretudo da sua força de trabalho para sobreviver e só o fazem na medida em que vendem a sua força de trabalho no âmbito da sociedade capitalista.

ao Instituto teve como principal influência o projeto de “aprimoramento da população brasileira” de Roquete-Pinto, que passava dentre outras coisas: (a) pela transmissão de conhecimentos e capacitação educativa sobre temas relativos à história do país com claro viés patriótico, presente em títulos como *O descobrimento do Brasil* (1936) e *Dia da pátria* (1936); (b) pelo alinhamento com um conjunto de hábitos de higiene voltados para a contenção de epidemias, como em *Prevenção da tuberculose pela vacina* (1939); e ainda (c) pela exaltação da cultura nacional, marca de uma das mais importantes produções da carreira de Humberto Mauro, através da série *Brasilianas: canções populares*<sup>11</sup> da década de 1940 (Ramos, 2008). Em que pese o perfil conservador, sanitariano e folclorista dos documentários de Mauro, os trabalhos que ele desenvolveu, sobretudo no projeto de *Brasilianas*, não apenas abriram as portas do gênero para o descobrimento da diversidade cultural do país como também converteram figuras das massas, como trabalhadores rurais, tropeiros e artesãos em personagens principais dos filmes, antecipando um interesse que mais tarde ocuparia o interesse dos artistas ligados ao *Cinema Novo*.

No final dos anos 1950, quando os debates sobre uma estética alternativa ao INCE, ao Círculo Paulista e à Vera Cruz<sup>12</sup> já esboçavam uma nova forma de fazer cinema que estava surgindo, sobretudo através das mãos do diretor Nelson Pereira dos Santos, o documentário também começava a reagir. Neste período, *Arraial do Cabo* (1959) e *Aruanda* (1960) surgiram com a famosa “luz estourada” que inspirariam o próprio Glauber Rocha em suas futuras realizações e com planos quase sempre em nível de improvisação, problematizando as contradições entre o desenvolvimento econômico e a miséria de populações que eram por ele impactadas pela sua expansão ou permaneciam à margem de seus benefícios.

Contudo, a principal contribuição que o documentário extraiu de sua inserção no Cinema Novo, sobretudo diante da profusão de referências neorrealistas, literárias e políticas que este movimento agregou foi deixar de tratar a cultura de maneira folclórica, como traço meramente decorativo, algo como um patrimônio a ser reconhecido e contemplado coletivamente, como era a tônica do cinema de Humberto Mauro. Neste período, ela passa a ser concebida como elemento de mediação do conhecimento e do comportamento, de maneira que a representação dos atores sociais nos filmes, dentre eles os membros da classe trabalhadora, passa a ser desenvolvida sob o desejo de imergir neste universo desconhecido. Neste sentido, como aponta Ismail Xavier: “o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não

---

<sup>11</sup> *Brasilianas: canções populares* foi uma série de filmes realizada por Humberto Mauro num intervalo de quase vinte anos – ela iniciou em 1945 e seu último título é de 1964 – marcada por episódios que apresentavam músicas populares como pano de fundo para imagens ilustrativas ou breves histórias que se passavam em localidades das zonas rurais do país.

<sup>12</sup> A Companhia Cinematográfica Vera Cruz LTDA. foi uma produtora de filmes fundada em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo (SP), financiada e conduzida pela abastada burguesia paulista da época. Produziu e coproduziu mais de quarenta longas-metragens, como *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, além de documentários e curtas-metragens.

sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir". (2001: 22).

É neste contexto que podemos compreender o despertar da criticidade cinematográfica que tem como marcos importantes duas obras que compõem o nosso *corpus* de pesquisa: *Viramundo* e *Opinião pública*, mas também de outras obras relevantes para o período, como *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman. Nestes filmes, cada um a seu modo, a alienação e as formas de pensamentos das massas de trabalhadores urbanos e rurais são examinadas de maneira crítica pelos diretores, inaugurando um novo momento no qual o documentarismo brasileiro não só se abre para a investigação dos problemas sociais do país, como já havíamos observado com *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, mas também passa a enxergar nos fenômenos da cultura e da vida social o caminho para este aprofundamento.

## **2.1 *Viramundo* e as “formas sociais” da mão de obra migrante**

*Viramundo* é um documentário que se volta para a problematização do contexto migratório de trabalhadores rurais e camponeses que se locomoviam do Nordeste para o Sudeste do Brasil a bordo do chamado “Trem do Norte”. Dirigido por Geraldo Sarno, o documentário toma como base pesquisas orientadas pelos professores Octavio Ianni<sup>13</sup>, Juarez Brandão Lopez<sup>14</sup> e Cândido Procópio<sup>15</sup> para promover uma investigação sobre as dificuldades vivenciadas pelos camponeses nordestinos em sua busca por um posto de trabalho nas grandes cidades. A narrativa, deste modo, parte de um conteúdo científico referencial, debruça-se sobre ele através das imagens e, no seu resultado, procura apresentar ao espectador uma versão verossímil sobre o tema abordado. Seria, segundo Jean-Claude Bernadet (2009), um “modelo sociológico” de documentário, já que parte de uma tese inicial que, como veremos mais adiante, atribui às contradições do fluxo migratório da mão-de-obra nordestina para os grandes centros industriais do Sudeste, como o crescimento da pobreza nas grandes cidades e as dificuldades de adaptação ao trabalho na indústria, ao arcaísmo cultural desta população e ao choque cultural com o modo

---

<sup>13</sup> Cientista Social brasileiro formado pela Universidade de São Paulo – USP em 1954, onde também atuou como professor, Octavio Ianni foi membro do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – CEBRAP e da chamada Escola de Sociologia Paulista, liderada por Florestan Fernandes. Desenvolveu estudos sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento, preconceito racial e relações entre Estado e Sociedade no Brasil.

<sup>14</sup> Juarez Brandão Lopes (2009) foi um sociólogo brasileiro formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 1950, com Pós-graduação em Sociologia pela Universidade de Chicago, nos Estados Unidos. Atuou como professor nos departamentos de ciência política na USP e na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, desenvolvendo pesquisas sobre a origem rural do operariado fabril brasileiro e a desagregação da sociedade rural patrimonialista no país, como podemos observar em *Crise do Brasil Arcaico* (2009), publicado em 1967.

<sup>15</sup> Criador do Centro de População no Brasil, futuro Centro de estudos de Dinâmica Populacional – CEDIP, Cândido Procópio Ferreira de Camargo foi um sociólogo e demógrafo brasileiro formado em Direito pela USP e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) ainda nos anos 1940. Um dos principais expoentes da Sociologia da Religião no país, é autor de *Católicos, Protestantes, Espíritas* (1973), um dos marcos deste campo da sociologia no Brasil.

de vida da cidade. Tese esta que terá no desdobramento da narrativa fílmica, a busca de evidências capazes de defender sua objetividade.

Para contar esta história, Sarno organiza o enredo como um contraditório ciclo de eventos e situações vivenciadas pelos migrantes. O ciclo começa com a chegada do trem a São Paulo trazendo para a cidade um homem do campo que vive na pobreza e encontra dificuldades para arrumar trabalho em sua terra de origem – traço comum às condições dos trabalhadores rurais submetidos aos regimes de trabalho descritos pela voz *off*. Em um segundo momento, na cidade ou nas zonas agrárias próximas a ela – a narrativa segue representando apenas o grupo que se mantém em São Paulo – alguns conseguirão uma ocupação e outros permanecerão enfrentando uma série de dificuldades para sobreviver. Sobretudo para os que se aproximam da miséria, se abrem os portões da alienação na religiosidade popular, apresentada como o repositório social do medo e das angústias que assaltam tanto aqueles que se mantêm empregados quanto o *lumpem* proletariado que não nutrirá perspectivas claras de inserção e estabilidade na sociedade paulistana. A última etapa tem o retorno de parte do contingente de alienados e desempregados para o Nordeste quando, já sem alternativas, decidem conviver com a carência do seu lugar de origem e continuar tentando um espaço para trabalhar na terra.

Para analisar este problemático ciclo, o diretor procura explicar o modo como os nordestinos, na experiência migratória, vivenciam uma espécie de choque cultural entre a formação social obtida em meio às “zonas agrárias mais atrasadas do país” e as “formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil”. (Sarno, 1967). É este, a propósito, o sentido do termo “viramundo”, que dá título à obra: o mundo que “vira” é o da experiência psicossocial dos trabalhadores migrantes, que se deparando com as formas sociais “racionalis” e avançadas da vida urbana tropeçam no arcaísmo e no tradicionalismo de suas bases sociais.

O fenômeno pode ser observado em uma das sequências mais importantes do filme, na qual as histórias de um migrante bem-sucedido e outro malsucedido são comparadas e analisadas. Tudo isso com a ajuda de um interlocutor fundamental na narrativa: a de um empresário que administra os postos de trabalho tão desejados pelos migrantes e que, abrindo a sequência comparativa, tem um de seus depoimentos utilizados como preâmbulo do exercício comparativo:

- [Empresário]. Observa-se no imigrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado, ou por desconhecer o tipo de relações que encontrará no novo ambiente. Isto tem levado, inclusive alguns empregadores a vedar a admissão desse elemento enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio. (Sarno, 1967).

Após esta declaração que revela o caráter ideológico e preconceituoso do empresário sobre a mão de obra nordestina, o espectador é apresentado ao

primeiro migrante que, ao lado de sua família, se mostra totalmente satisfeito com a vida e a ocupação que conquistou. De sua mesa de jantar, ele conta brevemente como chegou a São Paulo sem recursos e terminou galgando o cargo de “chefe da seção de fornos” de uma metalúrgica, permitindo que adquirisse uma série de bens, como a casa onde mora. Mais adiante, imagens suas dando ordens a trabalhadores em uma fábrica irão ilustrar este sucesso.

Em seguida, o trecho se completa com o migrante que não teve a mesma sorte do chefe da seção de fornos. Trata-se de um homem de meia idade, mas, diferentemente dos dois últimos citados, negro e de aparência pobre, morador de uma casa popular numa região suburbana da cidade. Sua chegada a São Paulo, como narra, foi curiosa: nos primeiros dias, se candidatou a uma vaga para o cargo de “rebarbador” acreditando que atuaria com corte de barba e se surpreendeu quando soube que se tratava de um serviço técnico nos fornos de uma fábrica, sendo ainda assim contratado. O desdobramento de sua história, entretanto, não foi tão feliz: após perder este posto, transitou entre diversos empregos e, não conseguindo se manter trabalhando em nenhum outro lugar, terminou desempregado e prestes a ser despejado da modesta casa alugada onde morava.

A dificuldade deste operário para se manter em um emprego e, desempenhando uma função profissional, alcançar a qualidade de vida do seu conterrâneo bem-sucedido corresponde uma das principais questões de *Viramundo*. Para respondê-la, o empresário será novamente convocado, desta vez acompanhado do migrante bem-sucedido, compondo um desfecho que está ali justamente para corroborar a tese do choque de formas sociais rurais e urbanas exposto em voz *off*. Segundo o empresário, o problema está no modo como a formação do trabalhador nordestino implica em uma barreira para que a mão-de-obra migrante desqualificada se converta em uma força de trabalho tecnicamente qualificada, o que por sua vez justificaria não só a dificuldade para arrumar trabalho, como também a de construir uma carreira profissional. Na cena seguinte, embora sem o mesmo vocabulário técnico, o migrante bem-sucedido vai de encontro à visão sobre o arcaísmo do povo nordestino e ainda acrescenta: para ele, seus “irmãos do norte” são pessoas que “pensam muito em matar” e que não são como os paulistanos que trabalham de dez a doze horas por dia para “ter sua casa bem arrumada, encerada”, e aos domingos ir com a esposa e os filhos comer uma pizza e tomar seu chope (Sarno, 1967).

Após esta sequência, chegamos ao momento do ciclo no qual a situação de pobreza dos nordestinos fará com que dependam de ações de caridade organizadas por Igrejas e grupos ecumênicos, oportunidade utilizada por Geraldo Sarno para analisar como a religiosidade se torna um refúgio para todos aqueles que, obtendo ou não sucesso profissional, desejam transportar para cultos e orações as angústias desta delicada experiência psicossocial.

Embora *Viramundo* apresente uma proposta bastante conectada com os pressupostos do *Cinema Novo*, trazendo como personagens principais frações oprimidas da classe trabalhadora e mergulhando na investigação da cultura como elemento de mediação do comportamento para compreender as questões que levanta, é notável a maneira como o documentário traz uma visão ideológica da situação dos trabalhadores rurais migrantes do Nordeste nos anos 1950 e 1960 no Brasil. Sarno não consegue perceber como estas viagens já eram em muitos aspectos um resultado do processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista no campo, o qual, como nota Afrânio Garcia Jr. (1989) em *O Sul: caminho do roçado*, gerou situações como a alta do preço do açúcar no contexto do pós-guerra, fazendo com que os camponeses e suas famílias não encontrassem trabalho ou fossem despejados por não se prestarem a trabalhar sob regime de extrema exploração para seus antigos patrões. Temas como a concentração fundiária e a manutenção de uma economia agroexportadora conduzida por grandes oligarquias também não entram no debate, que termina apontando para o trabalhador como único ou principal responsável por sua própria condição. Além de alienado por buscar conforto nas ilusões da crença religiosa, ele é originalmente um ser arcaico, fadado ao insucesso na sua tentativa de se inserir na vida racional urbana. Algo que, por sua vez, mostra como a produção documental característica do “modelo sociológico” apontado por Bernadet (2009) ainda trazia as marcas ideológicas do cinema educativo, que em seu caráter higienista-positivista reportava à insuficiência cultural e intelectual de frações da classe trabalhadora as razões para o atraso do desenvolvimento nacional.

## **2.2. A imagem como alicerce realista em *A Opinião pública***

*Opinião pública* é o primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor. Anteriormente, Jabor tinha filmado ainda com 25 anos e apenas alguma experiência enquanto assistente de direção o curta *O Circo* (1965), bastante elogiado pela crítica nacional e internacional da época. Dois anos mais tarde, ele partia para uma nova incursão, iniciando pesquisas preparatórias sobre um objeto de interesse que permaneceria um longo tempo como o mote de suas abordagens temáticas no cinema: a “classe média”. O termo, que voltou a se popularizar no meio intelectual através do sociólogo Wright Mills (1976), sobretudo por meio do livro *White Collar: the american middle classes*, lançado em 1951, era naquela oportunidade livremente adotado com autonomia e imprecisão conceitual pela imprensa no país, lugar de onde Jabor extraiu a referência. Como narra o filme que analisaremos aqui, os jornais de grande circulação elegeram a “classe média” neste período como a porta-voz daquilo que se chamava então de a “opinião pública”. (Jabor, 1967).

Em entrevista à revista *Filme Cultura*, o diretor relaciona a proposta do filme ao seu alinhamento com interesses estéticos do *Cinema Novo* de tornar segmentos do “povo” personagens dramáticos dos filmes. Sua opção pelos segmentos urbanos

teria sido devido ao fato de acreditar que no mundo inteiro estaria emergindo uma espécie de “ditadura da classe média”. Neste sentido, o documentário consistiria numa tentativa de realizar um “retrato fiel” das características de uma parcela da sociedade que, como acreditava o diretor, mesmo não apresentando profundidade épica ou trágica, era dotada de um significativo protagonismo nas mudanças do país. Algo, como disse em entrevista, fruto de sua “pequenez”, do silêncio em situações decisivas e da extrema fragilidade dos seus pontos de vista sobre a realidade social e política (Jabor, 1970).

O objetivo da representação da “classe média” no filme, portanto, era o de realizar uma crítica ao papel de um estrato social e de seus agentes no contexto político e ideológico no Brasil dos anos 1960, realizando o escrutínio do comportamento, das ideias e das condições de vida dos atores sociais que a compunham para construir uma narrativa dramática sobre seu suposto teor frágil, omissos e alienados. O documentário, deste modo, não se alinha ao Cinema Novo apenas pela abordagem dramática das massas, mas também pelo desejo de parte da esquerda na época de buscar explicações para a apatia e o conservadorismo que se abatiam sobre elas durante a década do Golpe de 1964 (Xavier, 2001).

Para realizar esta tarefa, Jabor desenvolve uma *mis-em-scène* bastante nova para o documentarismo brasileiro, aprimorando as estratégias já utilizadas em *O circo*. O escrutínio do caráter alienado da “classe média” será desenvolvido através da coleta de uma série de diálogos, entrevistas e registros de conversas entre personagens nas ruas do Rio de Janeiro. Rodas entre adolescentes conversando sobre dinheiro, namoros e futuro profissional, bastidores de peças teatrais, conversas entre donas de casa e mesmo brigas verbais entre moradores de uma república de estudantes universitários irão compor todo um rol de depoimentos voltados para aquilo que seria “típico” na “classe média”.

Neste contexto, duas estratégias são insistentemente utilizadas. Embora se mantenha no caminho de analisar a cultura como elemento de mediação do comportamento, como vimos em *Viramundo*, Jabor eleva o estatuto do cinema neste exercício ao depositar nas imagens, e não mais em dados ou pesquisas científicas exteriores à narrativa, as estratégias para a investigação da vida cotidiana. Ainda que possa ser polêmica a capacidade da tela de “revelar o estranho e o imperfeito” a partir de situações banais, a proposta suspende a obrigação de que documentário fie as suas representações a outras formas do conhecimento externas a ele, fomentando o aprofundamento sobre a singularidade da sua forma de representar o mundo. Algo que pode ser percebido, por exemplo, no modo das tomadas que trazem nuances dos hábitos, gestos e rostos dos personagens, em diversas oportunidades, revelam detalhes íntimos do comportamento do proletariado urbano, que, por sua vez, são ressaltados a partir do uso de técnicas específicas do próprio cinema.

Esta proposta gera também o reposicionamento de um dos personagens no filme. Através de métodos como o aprofundamento nas biografias, o destaque para a dramaticidade das falas e o estímulo a interações e discussões Jabor eleva o papel dos personagens no documentário, garantindo-lhes mais espaço para suas trajetórias de vida, mais tempo de fala sem interrupções e mais oportunidades para que reajam a questionamentos, o que faz com que estes lancem sobre a narrativa mais informações sobre o modo como pensam e agem. É em uma destas oportunidades em que uma dona de casa, por exemplo, em um depoimento longo, associa sua felicidade e realização pessoal à compra de um carro e de um apartamento, ao casamento da filha com um advogado e ao facto de o marido ter apreço pela família e não ir a reuniões sociais sem a sua presença. Com mais tempo, os personagens revelam não apenas sua maneira de pensar a política dos anos 1960, a realidade social do país, mas também o modo como sua felicidade está associada ao consumo, à reprodução de padrões formais de comportamento e ao individualismo, sendo esta uma pequena parte da realidade “estranha e imperfeita” que Jabor pretendia revelar.

Mas se a proposta foi extremamente inovadora para o documentário brasileiro da época, ela também evidencia alguns limites. Apesar de não reivindicar seu embasamento na ciência e buscar na imagem do filme a revelação da realidade para a qual aponta, *Opinião pública*, como *Viramundo*, também tem uma tese que em muitos aspectos se sobrepõe ao material fílmico. Em diversas passagens, ainda que este material não aponte para a condição de alienação dos personagens, Jabor introduz declarações em voz *off* que funcionam como sentenças sobre a “classe média”. É o caso do conjunto de cenas que cobrirá a juventude: declarações sobre o desejo de “lutar pela coletividade” e de assumir o protagonismo na política com o apoio de uma formação universitária são associados na narrativa ao mero desejo de “subir na vida”. Mais adiante, na entrevista com um estudante mais maduro que defende a insistência de continuar sonhando com um mundo melhor e agindo para alcançar as metas coletivas, sem se entregar ao consumismo, Jabor toma a atitude do depoente como a de um jovem abatido e frustrado, imerso na letargia provocada pela ideia de trabalhar e se inserir numa sociedade que despreza.

Deste modo, *Opinião pública* também acaba se inserindo no contexto documental dos anos 1960 como uma obra que, embora inove na forma, responsabiliza estritamente o próprio indivíduo da classe trabalhadora por sua condição e, agora, também por um problema sociopolítico nacional, o regime autoritário. Jabor não relaciona de maneira mais profunda a visão conservadora e a apatia dos personagens a fenômenos como a repressão, a censura ou o viés ideológico da imprensa, embora mencione os fenômenos da indústria cultural e as práticas religiosas de modo superficial na narrativa. Além de não explicitar que tipo de comportamento corresponderiam para ele ao verdadeiro engajamento político, a

subordinação das consciências a estes fenômenos e à alienação de um modo geral aparecem como resultado do pertencimento dos personagens à “classe média”, fazendo com que um termo definido por ele de maneira imprecisa e sem critérios claros apresente uma situação econômica que, de maneira determinista, condena seus membros à alienação política.

### **3. A reabertura política e o destaque das lutas sociais**

Em um contexto de censura, repressão e medo, a produção cinematográfica documental que problematizava o Brasil de forma crítica passou a viver sérias dificuldades a partir de 1964, sofrendo o seu mais duro golpe em dezembro de 1969, com a publicação do AI-5<sup>16</sup>. Contudo, além da produção destes e de outros títulos na segunda metade dos anos 1960, um outro movimento ganhará destaque neste crepúsculo artístico: o da autocrítica dos próprios diretores em relação ao papel desempenhado por eles no desdobramento político e social do país como cineastas. Algo que, como narra Ismail Xavier (2001), terminou resultando na universalização da visão crítica do cinema, em uma capacidade maior dos artistas de refletirem sobre si mesmos, e, por fim, em uma abertura ainda maior para as influências internas e externas no âmbito do cinema.

Muitos são os fenômenos que favoreceram a eclosão deste movimento no cinema brasileiro. No Brasil, a Tropicália<sup>17</sup> questionava as bases da concepção artística e as preferências da esquerda nacional por uma concepção de autenticidade da cultura brasileira construindo uma nova forma de entender a questão da indústria cultural, da mercantilização da arte, da informação e do comportamento da juventude – sobretudo quando a rebeldia era o tema. Ao mesmo tempo, ressoava no Brasil o modo como a *Nouvelle-Vague* francesa voltava seu olhar crítico sobre a sociedade para o próprio fazer cinematográfico, realizando filmes que problematizavam temas como as dificuldades do diretor na organização do set de filmagem, o individualismo e a frivolidade dos atores nas películas, como vemos em *A noite americana* (1973) de François Truffaut.

Contudo, é sobretudo Glauber Rocha que, em uma obra, irá mudar o modo como o cinema brasileiro enxergava a si mesmo partir do final dos anos 1960. Com grande impacto no meio artístico da época, *Terra em transe* (1968) abala os alicerces do

---

<sup>16</sup> O AI-5 (Ato Institucional N. 5) foi o quinto decreto emitido pelo Governo Militar Brasileiro (1964-1985), emitido pelo então Presidente General Costa e Silva. Deu poderes quase absolutos ao Regime Militar ao garantir-lhe a prerrogativa de reprimir e punir arbitrariamente todos os atos ou indivíduos que pudessem se considerados ameaças ao governo.

<sup>17</sup> A Tropicália ou Tropicalismo foi um movimento artístico-cultural de ruptura com os padrões estéticos e comportamentais da sociedade brasileira entre os anos de 1967 e 1968. Embora tenha impactado com mais intensidade o meio musical através de figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat, este movimento encontra sincronidade com produções no âmbito da poesia, nas realizações de autores como Torquato Neto, e nas artes plásticas, sobretudo por meio da obra de Hélio Oiticica.

debate intelectual sobre a sociedade brasileira ao colocar no centro sua problematização o personagem “Paulo”, um jornalista de esquerda que vive sérios conflitos ao pensar sobre a maneira correta de revolucionar a luta popular no Brasil e que, no final, não só se alia aos oligarcas da política como revela toda a repulsa que o intelectual brasileiro da época nutria pelas massas que supostamente se propunha a libertar. A partir deste agravo, o grupo que se via como vanguarda intelectual indignada com a passividade das massas passa a ser o alvo das polêmicas sobre a relação entre política e sociedade que ainda podiam ser feitas no cinema em um período de progressiva repressão no regime militar.

No âmbito do cinema documentário, este cenário de revisão da postura autoral vai se completar com a recepção tardia dos novos estilos documentais que, já a partir do final dos anos 1950, começavam a redefinir o modo de produção dos filmes do gênero. O primeiro deles, o Cinema Direto norte-americano, surgiu a partir de experiências com os novos gravadores de som sincrônico ou som direto, como o Nagra, lideradas pelos cineastas Robert Drew e Richard Leacock e financiadas pela sociedade de imprensa *Time Inc.* (Barnouw, 1993). Ao contar com a possibilidade de utilizar, pela primeira vez na história, câmera e gravador simultaneamente, Drew e Leacock criam um perfil de documentário voltado para o acompanhamento de histórias complexas do cotidiano no momento exato em que elas estavam ocorrendo. O mais emblemático título deste movimento é o filme *Crise* (1962), que traz a envolvente cobertura do período em que o presidente John Kennedy trava uma batalha política com o então governador do Alabama, George Wallace, para permitir a entrada de dois estudantes negros na principal universidade do estado. Crítico em relação ao costume de se produzir documentários com recorrentes intervenções da equipe na trama, seja pelo uso da voz *off*, de interpelações aos personagens ou da tentativa de controle das circunstâncias, o Cinema Direto irá se caracterizar pela tentativa de construir filmes altamente dramáticos partindo quase estritamente do registro de eventos que já estariam ocorrendo ali naturalmente, sem a presença da equipe de filmagem.

Já o Cinema Verdade, que tem como ícone o engenheiro e etnólogo Jean Rouch, parte de uma perspectiva quase oposta à de Drew e Leacock. Admirador dos trabalhos Dziga Vertov, Rouch via com curiosidade a estratégia de desconstrução que o russo utilizou contra o teor de fantasia do cinema ficcional da época ao escancarar a dimensão autoral em títulos como *Um homem com uma câmera* (1929). Inspirado neste trabalho, Rouch desenvolverá junto com Edgar Morin em *Crônicas de um verão* (1961) a ideia de incorporar às narrativas exercícios de reavaliação da dimensão autoral, sobretudo com o objetivo de aprofundar os termos pelos quais a relação íntima entre o cineasta e personagem produz sentido na narrativa e, além disso, de investigar em que medida a sua problematização contribui para trazer revelações sobre os temas dos filmes e sobre o próprio cinema. Proposta que

termina fazendo de *Crônicas* não apenas um filme sobre a visão dos franceses sobre temas como a felicidade, a vida profissional e o racismo, mas também sobre o próprio modo como se dá a produção de sentido em uma narrativa cinematográfica.

Estes dois estilos até chegaram a apresentar algum impacto sobre o documentarismo brasileiro ainda nos anos 1960. Enquanto *Viramundo*, no trecho sobre a religião, tem alguns longos planos observativos, *Maioria absoluta* e *O circo e Opinião pública* trazem o uso recorrente das entrevistas, uma técnica bastante usada por Rouch. Contudo, a reflexão sobre o lugar e o papel da dimensão autoral, dos diretores e da equipe de filmagem na construção dos documentários, principais heranças destes dois estilos, só passarão a promover uma revisão da produção documentária no Brasil a partir do final dos anos 1970, quando aquele quadro de abertura para os estilos internacionais citado por Ismail Xavier (2001) se concretiza e o cinema documentário precisará se refazer das cinzas após o impacto devastador dos anos mais duros da Ditadura Militar.

### **3.1. *Abc da greve* (1990) e o compromisso com a memória da classe**

Um dos fundadores do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes<sup>18</sup> – UNE e autor de outros filmes de caráter político, como *São Bernardo* (1971) e *Que país é este?* (1977), Leon Hirszman foi um diretor que se aproximou progressivamente do marxismo durante sua carreira. Engenheiro por formação, entrou para o cinema através da organização de cineclubes, na universidade, fundando em 1959 a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Antes disso, manteve relações com o grupo do Teatro Arena de São Paulo, formado por personagens como Augusto Boal<sup>19</sup>, Gianfrancesco Guarnieri<sup>20</sup> e Oduvaldo Vianna Filho<sup>21</sup> e que também exerceram notável influência na sua formação como artista.

Como afirmou o próprio Hirszman numa entrevista ainda nos anos 1970, a filmografia de seu início de carreira fundava-se sobretudo na possibilidade

---

18 A União Nacional dos Estudantes – UNE é uma organização de representação estudantil brasileira fundada em 1938 que se notabilizou historicamente por abrigar grupos ligados ao movimento estudantil e por projetar personalidades da esquerda no cenário político do país. Seu Centro Popular de Cultura – CPC criado em 1962 e extinto logo depois pelo Regime Militar, em 1964, reuniu diversos intelectuais e artistas do meio político e tinha como objetivos principais defender o engajamento político na produção artística nacional, militar em prol do caráter coletivo e didático da obra de arte e fomentar um tipo de arte de caráter popular e revolucionário.

19 Diretor de teatro, ensaísta e dramaturgo brasileiro, Augusto Boal foi também um dos fundadores do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social política, sendo autor de uma série de livros sobre teatro e interpretação teatral.

20 Diretor, ator e dramaturgo italiano naturalizado brasileiro, Gianfrancesco Guarnieri foi um dos destaques do Teatro de Arena de São Paulo, juntamente com Augusto Boal e José Renato Pécora, grupo fundado em 1953 como alternativa à cena teatral do período. É conhecido, dentre outras coisas, pela criação da peça *Eles não usam black-tie* (1958), obra que seria anos mais tarde adaptada ao cinema pelo diretor Leon Hirszman.

21 Participante ativo do Teatro de Arena de São Paulo, foi dramaturgo, ator e diretor de teatro e televisão. Filho do também dramaturgo Oduvaldo Vianna, é autor de textos como *A mão na luva* (1966) *Allegro desbum* (1972) e *Rasga coração* (1974), peças que ganharam diversas montagens no Brasil.

ideológica do “intelectual”, portador do conhecimento científico, desvendar as condições de vida do “povo”, mobilizando o seu processo de desalienação por meio dos conhecimentos “puros” e “sublimes” da ciência. Todavia, a reflexão que o ocupava no período em que filmava *ABC da greve* indica a ponderação de uma nova maneira de se inserir na vida e no cotidiano dos antigos personagens: naquela oportunidade, o “povo” deixava para ele de ser o gênero humano de referência nos filmes para dar lugar à “classe trabalhadora”. Ao lado desta mudança, reduzia-se também a separação entre o cineasta e os atores sociais dos filmes: da posição de um ser que detém um saber exclusivo, o diretor de cinema passa a ser alguém disposto a contribuir com a memória da classe, sendo ele responsável por tentar fazer dela não apenas o objeto de representação, mas também o principal sujeito da história e dos acontecimentos aos quais a obra se reporta. (Hirszman, 2014).

Sob esta orientação, *ABC da greve* se torna nas mãos de Hirszman um testemunho sobre o desdobramento da Greve de 1979 no ABC paulista, que reuniu 150 mil metalúrgicos de São Bernardo, Santo André e São Caetano no final de uma década marcada, dentre outras coisas, por queda nas taxas de crescimento, aumento da desigualdade, intenso êxodo rural, insatisfação generalizada com a falta de liberdade política e arrocho salarial no país. (Costa, 1995). Desde o início da cobertura, que começou logo após a deflagração do movimento, em 14 de março de 1979, e foi até o seu desfecho, em 13 de maio do mesmo ano, Hirszman passa a acompanhar os eventos que envolviam a greve, se preocupando também em agregar documentos, entrevistas e reportagens jornalísticas para contar a história do movimento sob o olhar de seus militantes, dos operários que naquela oportunidade lutavam por direitos e enfrentavam a resistência do patronato fabril, do governo militar e da imprensa brasileira.

Neste contexto, algumas estratégias documentais tiveram grande importância na documentação dos eventos relacionados à greve. A primeira delas é, certamente, a própria iniciativa de representar um conjunto de eventos através de registros de circunstâncias do seu próprio desdobramento. Ao interromper os trabalhos com a adaptação da peça *Eles não usam black-tie* do ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri para o cinema e iniciar a cobertura dos acontecimentos que fervilhavam no ABC paulista, Hirszman passa a orientar os trabalhos de registro em termos muito semelhantes ao da estética do Cinema Direto norte-americano, fazendo daquilo que Fernão Ramos (2005) chamou de “circunstância de mundo no seu transcorrer” a principal ferramenta do documentário. Situações como a formação dos “piquetes” próximos às fábricas para convencer os trabalhadores a aderir às lutas, as assembleias marcadas pela presença de Luiz Inácio da Silva, o Lula, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, e os conflitos com a polícia serão responsáveis por dar dramaticidade ao filme e, ao mesmo tempo, reportar fenômenos importantes que vinham se apresentando naquele contexto.

Entretanto, sem ser tão fiel ao estilo norte-americano, Hirszman ainda insere na narrativa uma série de informações, documentos, dados e mesmo situações que não só ajudam na compreensão dos eventos como também fundamentam a perspectiva dos militantes grevistas que o filme pretende sistematizar. É o caso da contraposição à versão institucional que a imprensa e membros do Estado oferecem sobre o conflito: quando os jornais trazem manchetes como “As greves ilegais terão combate”, reproduzindo uma afirmação do então presente Figueiredo publicada pelo Jornal do Brasil, ou ainda “Greves podem levar ao estado de emergência”, declaração emblemática de Paulo Maluf ao Correio Braziliense, Hirszman incorpora estas manchetes e as insere no filme para cotejar com os depoimentos e ações dos operários. (Hirszman, 1990). Desse modo, ele não só problematiza outras visões sobre os conflitos de classe como também demonstra a razão dos trabalhadores quando estes acusavam o governo e a imprensa de serem ávidos defensores dos interesses dos patrões. O mesmo ocorre quando, ao ensaiar uma tomada em frente a uma fábrica, um dos seus diretores interpela a equipe de Hirszman questionando a autorização para realizar as imagens – autorização que não é legalmente necessária, já que o diretor e seu auxiliar filmam da rua, um espaço público. Embora o registro do contato entre personagens e equipe seja uma característica do Cinema Verdade e não do estilo de que mais se aproxima *ABC da greve*, a tentativa ilegal de constranger o trabalho é inserida no filme pelo diretor, que aproveita mais esta oportunidade para denunciar a postura autoritária do patronato e de seus funcionários de confiança.

Contudo, nem todos os objetivos são contemplados em meio à tentativa de Hirszman de trazer a visão dos fatos a partir da perspectiva dos trabalhadores. Isso porque, quando alguma contradição iminente na ação dos trabalhadores que não é notada por eles se anuncia em meio aos eventos, que são também importantes sob o ponto de vista da memória das lutas, Hirszman não procura cobrir o seu desdobramento. É o caso, por exemplo, do papel de Lula nas deliberações. Tanto na assembleia do dia 27 de março, na qual se decidiria sobre a continuidade ou não da paralisação, quanto na que deliberou o fim da greve, em 13 de maio, trabalhadores dispostos a se manter na greve e pressionar os patrões são convencidos por Lula a voltar ao trabalho, abrindo mão da radicalização do movimento. O filme, no entanto, não colhe depoimentos sobre a figura de Lula entre os metalúrgicos, não entrevista nenhum membro dos sindicatos, não procura aprofundar as razões para que Lula tome aquelas posições ou mesmo para que os trabalhadores hajam, em mais de uma oportunidade, contra suas vontades. Algo que demonstra estar de fora, dentre outras coisas, pelo fato de o líder sindical ser uma figura preservada de críticas e suspeitas dentro do movimento.

Ainda assim, *ABC da greve* se mantém como importante exemplo do movimento de revisão da postura autoral do gênero documentário nos anos 1970. Diante do

questionamento da postura do intelectual de vanguarda que atribui ao povo a responsabilidade pelo quadro trágico do país em tempos de Ditadura Militar, Hirszman opta por seguir a linha de um documentarismo engajado, que assume o fato de buscar a problematização de um conflito político sob um determinado ponto de vista – neste caso, o dos metalúrgicos do ABC – e nesta medida desenvolve seus esforços e estratégias buscando dar densidade e fundamento a uma representação que procura contribuir com a memória da classe trabalhadora.

### **3.2. A interação entre cineasta e personagens em *Cabra marcado para morrer***

Outro será o caminho trilhado por Eduardo Coutinho no documentário *Cabra marcado para morrer*. Ao analisar o cenário brasileiro das décadas de 1960 e 1970, Coutinho buscará se afastar ao máximo do que ele chamou de “ideias gerais” sobre o mundo que ocupavam a mente dos cineastas de esquerda ou “preocupados com o social”. Afinal, segundo ele, ao apontar para uma classe social, uma cultura ou uma nação, esses terminavam utilizando os filmes apenas para retomar conceitos apriorísticos. Dedicado ao que chamou de “cinema de conversação”, Coutinho passa então a propor um perfil de documentarismo voltado para a “fala-olhar”, para uma narrativa permeada de diálogos e trocas entre equipe e personagens capaz de se aproximar dos acontecimentos e contingências da vida, criando assim uma posição autoral de “extrema humildade” que, segundo ele, estaria muito mais aberta às vivências e singularidades destes personagens-interlocutores. (Coutinho, 1994).

A circunstância na qual Coutinho aplicará esta estratégia pela primeira vez em *Cabra marcado* já é, por si só, extremamente singular. Por volta do ano de 1962, quando viajava junto à caravana “UNE-Volante” organizada pelo CPC da UNE para percorrer o país promovendo discussões sobre temas de interesse do movimento, Coutinho se deparou com um comício em memória de um militante camponês morto cerca de duas semanas antes por policiais militares na cidade de Sapé. A vítima era o então presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira. Após decidir realizar um filme de ficção sobre a sua trajetória tendo no elenco boa parte dos integrantes da liga de Sapé, o diretor verá a equipe ser ameaçada por fazendeiros locais sem sequer conseguir iniciar os trabalhos. Na fuga, Coutinho irá para Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, acompanhado dos filhos e da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, para tentar concluir o filme. Já na nova locação, a equipe até conseguirá realizar algumas cenas importantes, mas em 1.º de abril de 1964, o Engenho Galiléia, sede de outra Liga Camponesa e local utilizado para as filmagens, é invadido por militares que não só se apossam de parte do material de filmagem como prendem alguns membros do elenco – dessa vez formado por camponeses militantes da Liga de Galiléia.

O enredo do documentário concluído em 1984, portanto, corresponderá à retomada não apenas dos eventos que cercaram o filme de ficção dedicado a contar a trajetória de João Pedro, mas também da convivência de Coutinho com

dois importantes núcleos da militância camponesa no Nordeste brasileiro. Daí também o motivo pelo qual a estratégia que Fernão Ramos (2008) denominou de “participativo-reflexiva” e que foi herdada do Cinema Verdade francês se encaixa tão bem na proposta do documentário. Em meio ao “corpo a corpo” com os personagens ligados à antiga Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAAP), que reunia os camponeses fundadores da Liga de Galiléia que participaram do filme, e com a própria Elizabeth, que será também a porta voz das lutas da Liga de Sapé e de seu falecido marido, Coutinho irá compor uma narrativa que se vale tanto das circunstâncias ocorridas em meados dos anos 1960 quanto das novas situações geradas pela tentativa de retomada destas histórias. Por isso, não apenas os eventos vivenciados naquela oportunidade, mas também as dificuldades e surpresas que envolvem o trabalho da equipe – esta aparece de maneira recorrente no filme compondo o elenco de personagens – torna-se um material fundamental de um enredo que começa e se desdobra a partir do fenômeno do reencontro.

É o que podemos perceber, sobretudo, a partir das sequências que marcam as entrevistas com Elizabeth. Nos idos de 1982, quando Coutinho resolve retomar a história do filme ficcional que fora interrompido, a viúva de João Pedro estava desaparecida há cerca de dezessete anos, tendo se escondido em uma pequena cidade perto da fronteira entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte chamada São Rafael e mudado de nome para não ser reconhecida. Uma das poucas pessoas ligadas a Elizabeth que sabia onde ela havia se escondido era Abraão, seu filho mais velho, que concordou em levar a equipe de filmagem até ela. A dificuldade para localizar Elizabeth, o seu espanto com a chegada repentina de Coutinho – em função das ameaças do Regime Militar e do medo, ela provavelmente jamais esperara vê-lo de novo – e a curiosidade com que examinará fotos da época das filmagens mostradas a ela pelo diretor, neste contexto, garantem uma tonalidade extremamente dramática e comovente à cena, que parece condensar todas as dificuldades vividas nas emoções expressas pela principal personagem do filme. Desse modo, nesta e em outras situações, Coutinho aplica uma estratégia capaz de fazer de dificuldades e surpresas, que fazem parte de qualquer trabalho documental, importantes fontes de informação sobre a história que pretende contar.

O principal meio pelo qual tantos enredos entrelaçados são trazidos ao documentário, contudo, é outro: a memória. É sobretudo a partir da memória que os momentos mais cruciais daquela história serão abordados, sendo este o principal elemento do projeto relativamente improvisado e sem roteiros precisos construído por Coutinho. A história do nascimento da Liga de Galiléia, narrada a partir da entrevista com dois dos antigos “galileus” que ainda estavam vivos, José Hortêncio e João Virgínio, é bastante representativa neste sentido. Embora apenas os

depoimentos de João Virgínio tenham sido incorporados ao filme, a sua participação apresenta detalhes importantes sobre o modo como nasceu a SAPP. Como narra, os camponeses tinham se organizado inicialmente apenas para criar um meio de enterrar os mortos de maneira mais digna, pois até então todos enterros de camponeses eram feitos usando um caixão emprestado da Prefeitura, o “Lolô”, sendo ele devolvido logo que o corpo fosse depositado na cova. Ao solucionar estes problemas, foram surgindo outras demandas que envolviam conflitos com fazendeiros locais e, logo após o contato com Francisco Julião, que deu assistência jurídica aos camponeses, o movimento ganhou grande força, se firmando como um forte instrumento para conquista de direitos dos trabalhadores.

É também através da memória que a consciência política se apresenta no discurso dos camponeses. Ao narrar a diligência feita pelos militares em sua casa para tentar prender os envolvidos com o filme, João José, filho de um dos membros do primeiro elenco, o Sr. João Daniel, conta como os militares encontraram um livro sobre técnicas de realização de filmes que era de Coutinho e atribuíram a cubanos a sua propriedade. Informação provavelmente obtida pela mesma fonte que, na época, havia criado o factóide na imprensa sobre um grupo de comunistas cubanos que, fingindo realizar um filme, tentavam iniciar uma revolução no Nordeste brasileiro apoiados em pesado armamento. Ao lembrar da situação e retomar as declarações que deu aos militares, João José lembra: “Eu disse: coronel, aqui não tem arma, nem cubano nem nada, tem o povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo estou doente. E precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. Liberdade e terra para trabalhar! (Coutinho, 1984).

Embora a diversidade de fenômenos ligados às lutas camponesas e à repressão sofrida pelo Regime Militar, aliada a estratégia participativo-reflexiva, tenha destacado de forma reveladora todos estes fenômenos, é interessante notar, por outro lado, o modo como o interesse do diretor na narrativa se volta muito mais para a expressividade em circunstâncias de normalização ou rotinização da vida cotidiana do que para o caráter político destes conflitos e a sua relevância para a realidade social brasileira na época. Em *Cabra marcado para morrer*, a “trajetória” dos personagens é recuperada com ênfase para a vinculação a grupos religiosos – muitos dos camponeses eram ou se tornaram membros de igrejas evangélicas –, constituição familiar, produção de renda através da ocupação aboral ou situações nas quais estes indivíduos progrediram sob o ponto de vista da aquisição de bens materiais. As afirmações como a de João Virgínio sobre a necessidade de reorganizar os camponeses após a experiências das Ligas, fazendo-os tomar consciência dos seus adversários políticos, ou de Elizabeth, que reitera na sua última aparição no filme a necessidade de se organizar coletivamente para continuar resistindo e lutar contra a opressão que pesa sobre camponeses são

secundarizadas por Coutinho, que prefere retomar as dores geradas pela repressão e insistir na ideia de acomodação dos camponeses à suas vidas privadas.

Por isso, a maneira como a concepção participativo-reflexiva aplicada no filme se volta para as circunstâncias de rotinização da vida e secundariza as aspirações políticas dos camponeses dos anos 1980 em diante, cerceando suas manifestações no filme, faz com que a experiência da luta política tenha como único destino o desejo de reposição das formas individuais de sobrevivência que teriam sido dilaceradas pelo próprio desdobramento da ação política. (Tolentino, 2001). Resultado este que, por sua vez, mostra como a crítica de Coutinho à aplicação de “ideias gerais” dos cinemanovista não o exime também de partir de pontos de vista sobre a realidade política do país e desenvolver formas narrativas que em muitos aspectos representam um desdobramento destas percepções, ainda que o mesmo não reconheça. Algo que, todavia, não elimina ou compromete o importante registro documental desenvolvido em *Cabra marcado* à luz das técnicas do Cinema Verdade francês ou reduz a sua importância como um dos maiores documentários brasileiros de todos os tempos.

#### **4. Considerações finais**

O estudo que buscou compreender as imagens sobre as formas de pensamento, as lutas e o modo de vida da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro entre os anos 1960 e 1980 partiu da noção de representação para investigar as implicações sociais e históricas da transformação na forma estética do gênero neste período. Se, como aponta Marx (2008), as representações são a síntese de múltiplas determinações, passíveis de serem encontradas a partir do seu processo social e histórico de gênese – seja ela na suas formas científica, religiosa e, neste caso, artística – esta pesquisa investigou este condicionamento partindo das obras e do período no qual elas estão inseridas para tentar entender como, em meio à relação dialética entre as condições sociais objetivas e as formas de pensamento, conteúdo e forma artísticos se tornaram a expressão das contradições da realidade social. Afinal, considerando com Adorno (2008) que o caráter linguístico das obras de arte contém os “antagonismos não resolvidos” das relações sociais nas quais os artistas estão imersos e que, por sua vez, retornam às obras como problemas imanentes à sua forma estética, este exercício consistiria, sobretudo, em compreender como estes antagonismos se apresentariam nos filmes marcando a sua relação com os processos sociais que condicionam sua forma e conteúdo. Algo que, por sua vez, exigiu a aplicação procedimentos metodológicos de decomposição e recomposição da linguagem cinematográfica, tendo em vista, sobretudo, a necessidade de capturar os princípios gerais sob os quais se organizam as narrativas. (Casetti & Di Chio, 1998).

Consoantes com esta orientação, conseguimos compreender como, em um dos momentos mais ricos da história do cinema documentário brasileiro, a vida social da classe trabalhadora foi uma referência importante a partir da qual este gênero renovou e transformou a sua forma estética. Desde o final dos anos 1950, problematizando as condições materiais, as formas de pensar, a alienação e, em um segundo momento, as formas de organização política das frações do proletariado brasileiro, o documentário terminou reconhecendo e problematizando seus próprios dilemas e limites no âmbito do fazer artístico, fazendo com que o olhar para a classe não apenas trouxesse estímulos ao desenvolvimento estético como também ampliasse o seu espectro de representação sobre a vida social do próprio proletariado e da realidade social.

O movimento de deixar de apontar para as frações de classe como conjuntos de indivíduos passivos e passar a cobrir as suas formas de organização política, neste sentido, está dialeticamente relacionado a um processo de transformação estética condicionado pelos antagonismos presentes na realidade social e no desdobramento da luta de classes. Antagonismos estes que, ao serem enfrentados de maneira criativa no âmbito do cinema documentário, terminam, junto com outras mudanças sociais e inovações estilísticas, impulsionando de maneira singular o desenvolvimento de suas formas narrativas e dando destaque à classe social como um sujeito histórico que serviu como referência para o cinema documentário neste período.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (2008). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Barnouw, Eric (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Bernadet, Jean-Claude (2009). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Casetti, Francesco & Chio, Federico Di (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Costa, Sílvio (1995). *Tendências e centrais sindicais: o movimento sindical brasileiro (1978-1994)*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás.
- Garcia Jr., Afrânio (1989). *O sul: caminho do roçado*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Hirschman, Leon (2014). *O espião de Deus*. <http://www.obore.com.br/>. [S.l.], Entrevista realizada por Fernando Moraes, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn. Acesso em novembro de 2014.
- Jabor, Arnaldo (1970). O verdadeiro artista tem de aguentar firme. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro. nov/dez. 1970, pp. 18-23, Entrevista realizada por Ronald Monteiro.
- Lessa, Rodrigo Oliveira (2015). *Da Passividade À Luta Política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro*. Salvador da Bahia: Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Tese de Doutorado em Ciências Sociais.
- Lopes, Juarez Brandão (2009). *Crise do Brasil arcaico*, Rio de Janeiro: Centro Eldestein.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (2007). *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo.
- Marx, Karl (2008). *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular.
- Mills, Charles Wright (1976). *A nova classe média (white collar)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Procópio, Cândido (1973). *Católicos, protestantes, espíritas*. Petrópolis: Vozes.
- Ramos, Fernão (2008). *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC.
- Tolentino, Célia (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP.
- Xavier, Ismail (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FILMOGRAFIA

- Carneiro, Mario & Saraceni, Paulo Cesar (1959). *Arraial do Cabo*. Brasil: Titanus. Curta-metragem.
- Coutinho, Eduardo (1984). *Cabra marcado para morrer*. Brasil: S/D. Longa-metragem.
- Hirszman, Leon (1964). *Maioria absoluta*. Brasil: Produções Cinematográficas Meta. Curta-metragem.
- Hirszman, Leon (1990). *ABC da Greve*. Brasil: Álamo, Tecnisom e Stopsom. Longa-metragem.
- Jabor, Arnaldo (1965). *O circo*. Brasil: S/D. Curta-metragem.
- Jabor, Arnaldo (1967). *A opinião pública*. Brasil: S/D. Longa-metragem.
- Mauro, Humberto (1936). *Dia da pátria*. Brasil: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1937). *O Descobrimento do Brasil*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Longa-metragem.
- Mauro, Humberto (1939). *Prevenção da tuberculose pela vacina*. Brasil: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1945). *Brasilianas: chulé-chulé e casinha pequenina*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1948). *Brasilianas: azulão e pinhal*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1954). *Brasilianas: aboio e cantigas*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: cantos de trabalho*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: engenhos e usinas*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: manhã na roça: o carro de bois*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1956). *Brasilianas: meus oito anos*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Noronha, Linduarte (1960). *Aruanda*. Brasil: Noronha e Vieira. Curta-metragem.
- Rocha, Glauber (1968). *Terra em transe*. Brasil: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. Longa-metragem.
- Rouch, Jean & Morin, Edgar (1961). *Crônica de um Verão*. França: S/D. Longa-metragem.
- Sarno, Geraldo (1967). *Viramundo*. Brasil: Brasil Verdade. Curta-metragem.
- Truffaut, François (1973). *A noite americana*. França: S/D. Longa-metragem.
- Vertov, Dziga (1929). *Um homem com uma câmera*. União Soviética: S/D. Longa-metragem.

**Rodrigo Oliveira Lessa.** Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano. Morada: Rua do Rouxinol, 115 - Imbuí, Salvador - BA, 41720-052, Brasil. E-mail: rodrigo.ciso@gmail.com

Receção: 20-02-2018

Aprovação: 09-05-2018

### Citação:

Lessa, Rodrigo Oliveira (2018). Da passividade à luta política: a classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro de 1960 a 1980. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 67-88. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a5