As imagens das greves

Depoimentos dos diretores de fotografia Aloysio Raulino, Zetas Malzoni e Adrian Cooper, com a participação de Renato Tapajós.

Aloysio Raulino

Aloysio Raulino — Eu fiz mais ou menos 70% do *Greve!*, do Batista, fiz o *Trabalhadores: Presentes!*, dele também, um filme que me interessa, um filme que, como cinema, como documentário, acho mais bem estruturado que o *Greve!*. Fiz o *Braços Cruzados*, do Roberto e do Sérgio, um trabalho interessantíssimo sobre o qual eu gostaria de falar mais tarde. Nesse setor, nesse tipo de cinema voltado para um balanço da história imediata, acho que é por aí. Eu concordo que há uma diferença. O Batista tem uma preocupação eminentemente política e o cinema na práxis do Batista é a forma de estudar, existir, agir, ele estrutura o cinema dele de maneira totalmente pensada, racional, consciente, a partir de certos pressupostos que decorrem dessa postura. A gente tinha tido um trabalho comum ainda no tempo da USP, em *Paulicéia Fantástica* (1970), um longa da trilogia sobre cinema paulista que ele estava realizando junto com o Jean-Claude Bernardet. Foi ali o nosso primeiro contato de trabalho. Era um filme 90% apoiado em material de acervo. O tempo passou e cada um seguiu sua trajetória cinematográfica. Mas nos encontramos muito em função da atuação nas entidades, ele mais para o lado da Apaci e eu na ABD, entidades que nós ajudamos a criar. Era esse o nosso contato, mais de discussão política do cinema, das questões de mercado etc. Mas o nosso cinema, cada um seguia a sua trajetória. Tanto que o Batista só veio a ver os filmes que realizei há cinco ou seis anos, há pouquíssimo tempo. Como já disse, cada um no seu trabalho. Ele na TV, eu num processo de produzir filmes retirando recursos de onde pudesse, com dificuldades cada vez maiores. Cada filme feito corresponde a 10 que eu não consegui fazer. A preocupação do Batista era mais mobilizadora.

FC — Como fica você como fotógrafo em projetos que não parecem, pelo menos à primeira vista, muito identificados com suas propostas, suas concepções de cinema? Como é que você se resolve nessas circunstâncias? Você oferece sugetões? Como se relaciona?

Raulino — Esses filmes têm como denominador comum o fato da indispensável agilidade, do necessário grau de improviso, do registro imediato, embora não o tempo todo nem nas mesmas proporções, nem mesmo dentro de uma mesma proposição de realização cinematográfica. De qualquer forma nesse traço comum embarco eu, um operador de câmara, um olho atento, um terceiro elemento da questão — o realizador, o fato e a mediação muito louca que deve ser feita na medida do possível e dentro de uma conversa que antecede tudo. A gente deve ter bem claro que não se trata de um cinema com uma decupagem muito rígida. Não é um cinema onde seja possível definir o canto do quadro. Existe uma certa margem de atuação para o operador, na verdade eu me sinto — no bom sentido — um operador de câmara. No caso do *Greve!*, para dar uma idéia, o Batista me procurou 24 horas antes de começar tudo. E, imagine, nós tinhamos uma enorme quantidade de película preto e branco e negativo colorido vencido, Ektachrome. Isso teve que ser transformado numa coisa só depois. Contratipagens complexas, perda de qualidade tremenda, o que então passa a ser assumido como condições de trabalho. Você tem que dizer é isso mesmo, isso tem importância, é um fato, é um ímpeto, é o lance do Batista.

FC — De modo geral, a interferência do fotógrafo é inversamente proporcional à experiência do diretor, mas mesmo trabalhando com profissionais experientes a intervenção do fotógrafo é significativa. No caso desses filmes como é que você se coloca como "operador de câmara"?

Raulino — No caso desses filmes havia uma afinidade muito grande, eu já conhecia o Batista e conversei muito com o Sérgio e o Roberto. Formamos um corpo orgânico onde a câmara e quem estava com ela era um membro vivo que agia em consonância com o resto. Acontece que o pique da questão estava ali na nossa frente e não pensamos muito: agimos. Vamos conferir: existiu pouca conversa sobre a forma que o trabalho deveria ter. Quando o realizador dizia: "vamos lá, vamos entrevistar aquele cara", era uma correria — no bom sentido da palavra —, uma correria o tempo todo. Os filmes tinham o pique, o ritmo do lance.

FC — Imagino que alguns profissionais não topassem trabalhar nessas condições.

Raulino — Tem fotógrafo que não topa mesmo. Nesse trabalho eu aceitei trabalhar como quem filma atualidades, sempre tentando (e sabendo que os filmes não

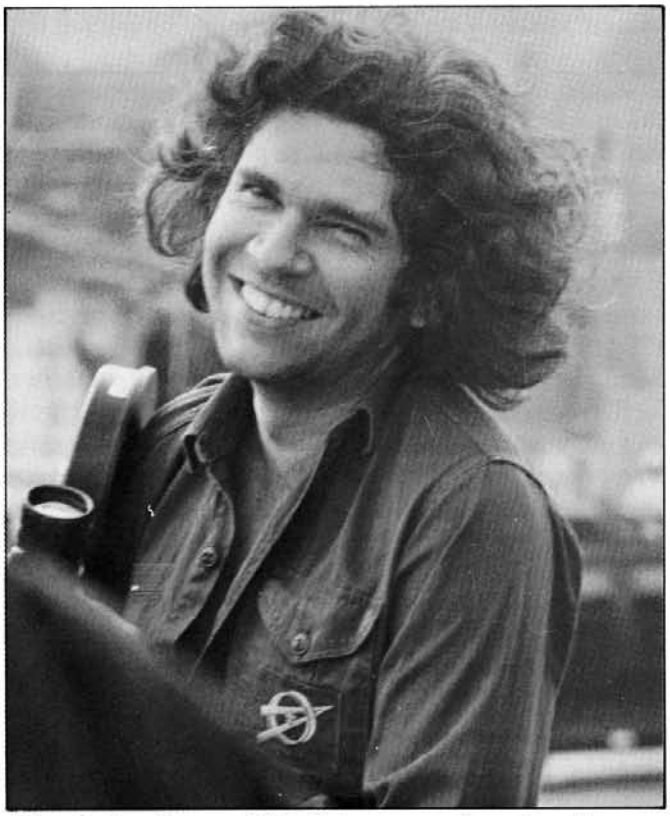
queriam ser só atualidade) dar o melhor possível dentro desse conceito. Tem fotógrafos que resistem a isso, porque não é a prática deles, não é a maneira deles entenderem o trabalho, e daí não se dispõem a isso. É o estilo de cada um. Eu digo assim... uma coisa até que o Jean-Claude disse outro dia. O evento está ali. E você está frente a ele com uma série de possibilidades, de combinações do que a imagem pode dar dele. Você tem uma série de pressupostos, de posições como ser humano, como cineasta, pontos de vista técnicos, ideológicos, estéticos etc. Sem contar questões internas da própria narrativa do cinema. Como eu acumulo função, na medida em que realizo e fotografo, eu acabo assumindo uma posição crítica e talvez por isso eu procuro muito elidir como eu estaria vendo como realizador. Eu procuro ao máximo fazer uma osmose, me imbuir, me fazer dominar pela visão do realizador. Eu me esfrio, quase me despersonalizo de tudo o que eu poderia estar dizendo, selecionando, interferindo. Digamos que se eu tivesse ido à Vila Euclides, por minha própria vontade, para fazer um filme meu onde eu estaria acumulando funções. Tenho a impressão de que estaria fazendo coisas absolutamente diferentes daquilo. Do ponto de vista expressivo, do ponto de vista do olho para o evento, grande parte de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* seria totalmente diversa. Mas num esforço de disciplina — no bom sentido — percebo que estou ali para dar suporte a um discurso político cinematográfico como gerador das imagens. Isso é treino e um pouco de afinidade, é claro; um fotógrafo que só gosta de trabalhar em cima de carrinho não se adapta e este tipo de trabalho. Em resumo: você abstrai a sua visão de realidade para servir a uma proposta de realização.

FC — Em termos bem gerais, você acha que esses filmes ficam parecidos uns com os outros?

Raulino — Acabam tendo pontos de semelhança muito fortes, sim.

FC — Isso não reduziria um pouco a eficiência dos filmes?

Raulino — Eu me pergunto também. Mas por outro lado eu sei que esses filmes têm um grande poder de mobilização — isso está comprovado porque eles foram remetidos de novo às suas origens, à classe que os gerou. Isso se comprova. Mas em que medida isso se comprova? Como Maiakovski dizia: "Qual o nível das massas?



Aloysio Raulino: agilidade para o registro imediato.

É aquilo que a gente se resigna a ver ou aquilo em que a gente vai interferir?"

FC — Qual é essa maneira de ser cinema?

Raulino — É uma maneira didática onde se pressupõe que você deve se afirmar na tela perante um espectador dado; em termos mais abertos seria o povo ou mais nitidamente a classe operária mobilizada. Você tem que ter um discurso dado que tem que partir de um enunciado, tem que ter um certo didatismo, ser razoavelmente circunspecto, não pode ceder à emoção em momento algum, tem que ter tudo sob controle, você não desbunda nunca, não assume uma plasticidade, um nível de espetáculo que transcenda um pouco o que é discurso estrito político, a aula, o pedagogismo. Nessa, todos os filmes se entendem por mais que haja divergências ou discordâncias pessoais e mesmo de linha política. Há uma tábula rasa, há um senso comum que perpassa todos eles.

"Eu sempre uso a minha velha câmara Bolex"

FC — A diferença está na posição política do realizador.
Raulino — É, é sempre dentro de uma estrutura dada antes, fora do cinema, no corpo social.
FC — É interessante observar que esses filmes nunca se questionam enquanto cinema; o que se questiona é a posição do outro, mas enquanto cinema eles parecem muito concordes.
Raulino — É, e não ousam nada. Essa ousadia, essa coisa de se jogar no fogo e ver o que sai daí, isso nunca. A ousadia, inclusive, de poder pensar que o povo poderia ser uma entidade um pouco diferente, inclusive como espectador de cinema. Eu não vou de maneira préconcebida em relação ao que eu devo fazer. Isso não quer dizer que eu negue esses filmes. Eu sei que eles funcionam muito bem. Agora, só assim o tempo todo não, tudo vale a pena. Eu sei que eles têm um papel político indispensável, é um trabalho indestrutível. Já é um papel histórico o que eles realizaram. E tenho até orgulho de ter contribuído. Mas ao nível de pessoa colocada perante o mundo como artista não é uma coisa que me satisfaria em definitivo se não existissem mais possibilidades. Aí vem o lance que eu acho legal, que é o lance da multiplicidade dos fatores de expressão e atuação. É você atuar aqui e ao mesmo tempo ter um projeto acolá. Pode ser uma coisa que não te satisfaz profundamente, não é o teu projeto final, mas você está lá e se entrega.
FC — *Greve!* e *Braços Cruzados* ao que parece foram filmes intensamente exibidos. Você acompanhou a carreira deles?
Raulino — Foram muitíssimo exibidos. Eu vi algumas coisas. Em relação ao *Braços* eu tenho um pouco mais de informação. O filme passou em várias capitais do Nordeste, em praças públicas com públicos que chegaram a 5 mil pessoas. Teresina, Fortaleza, Natal, Recife. Há um cálculo sobre o público que já viu esse filme e que estima em mais ou menos milhão e meio de espectadores. São dezenas de cópias correndo pelo Brasil. Aliás, a divulgação do *Braços Cruzados* tem um detalhe interessante: ela não foi feita num esquema cineclubista, através da Dinafilme etc., mas por iniciativa de base. Então a base se apropriou do filme enquanto instrumento de sua própria afirmação.
FC — Pois é, se ficasse nos circuitos tradicionais provavelmente não ultrapassaria 200 ou 300 mil espectadores.
Raulino — Eu considero esse filme um marco na história do longa-metragem brasileiro. Ele se assume enquanto bitola, enquanto branco e preto. Abre mão de postulados de qualidade, acabamento, é uma experiência rica demais. O *Greve!* teve (e tem) uma carreira muito forte, fortíssima, principalmente no Estado de São Paulo, mas não teve a circulação nacional do outro.
FC — Voltando à seqüência da posse do Joaquim. Como foi tramada a filmagem?
Raulino — Aquilo foi um sufoco total. O salão estava repleto, tinha muito guarda-costa dele e do ministro. O critério foi filmar na pauleira e eu propus que se flagrasse os caras, uma coisa meio irônica, bem documental mas tão hiper-realista que os caras vão ter que ser engolidos como o absurdo.
FC — E a produção dos filmes?
Raulino — Eu sempre uso a minha velha câmara Bolex de chassis grande, *zoom* curta e motor sincronizado. Uma câmara que me acompanha há 10 anos e tudo bem. No caso de *Braços Cruzados*, cuja produção durou mais ou menos quatro meses — mas a gente não filmava todos os dias —, não dá, por exemplo, para pensar em aluguel de equipamento. Era uma cruzeta velha que eu tinha, nos dias mais especiais uma luzinha básica, gravador e câmara.
FC — Ganhou para fazer esses filmes?
Raulino — Ganhei. Uma remuneração abaixo do que seria a tabela mas que me garantia. Isso tanto no Batista (*Greve!*) quanto no *Braços*. Se estabelece para a equipe uma remuneração proporcional à produção. Essa foi sempre a conduta dos realizadores (produtores), uma conduta que considero irrepreensível. Não era só uma coisa de voluntarismo, não. Existia um dado profissional que era esse.

Aloysio Raulino integrou a primeira turma da ECA-USP, em 1967, ano em que realizou São Paulo. *Entre os seus curtas-metragens destacam-se:* Jardim Nova Bahia *(1971),* Teremos Infância *(1974),* Tarumã, O Tigre e a Gazela *(1975) e* Porto de Santos *(1980). Fez a fotografia e câmara de cerca de 80 filmes, entre eles* Greve!, Trabalhadores: Presente!, Braços Cruzados, Máquinas Paradas, Canudos, O Homem que Virou Suco *e* O Baiano Fantasma.

Zetas Malzoni e Renato Tapajós

FC — Zetas, como foi o trabalho de filmagem com o Tapajós? Um cinegrafista, ao filmar assembléias de operários, vive determinados momentos em que não pode ser dirigido. Nesse momento o cinegrafista está com a câmara e é tudo.

Zetas Malzoni — Muitas vezes a gente se perde, um fica longe do outro, mas isso não tem problema. Dirigir um documentário não é como dirigir um longa-metragem, que exige uma presença constante do diretor, plano a plano. Eu sei o que ele está querendo daquela assembléia, antes dela ele já discutiu comigo o que acha que vai acontecer. Já temos definido o espírito do filme, já sabemos o que é importante filmar, embora sempre tenhamos surpresas. Aí depende, podemos pegar ou não. Às vezes bobeamos, não estávamos prestando atenção e... O problema do documentário é que quando você vê uma coisa que queria filmar, ela já passou. Você tem de ligar a câmara antes de acontecer...

Renato Tapajós — E é preciso não esquecer a característica particular do nosso tipo de produção: a gente não tem filme bastante para ficar esperando o gol. Numa estação de televisão, liga-se a câmara e fica-se à espera. Entrou gol, entrou; se não entrou, tudo bem: o vídeo-teipe está lá. Nós não temos filme para isso, e temos de confiar numa certa intuição, acreditar, estarmos ligando a câmara no momento em que vai acontecer alguma coisa importante. Às vezes não acontece — perdemos o material. Às vezes acontece, mas não tínhamos ligado a câmara. Não se pode filmar tudo. A base de tudo é o entendimento prévio da equipe, criado pelo trabalho conjunto dos vários filmes e pela discussão prévia. Discussão que envolve todos os aspectos, quando a gente se encontra, seja para trabalhar seja para bater papo, falamos de cinema e dos temas dos filmes que estamos fazendo. Deste modo, quando estamos diante de uma coisa a ser filmada, todos da equipe estão pensando em chegar aos mesmos lugares. Eu posso não estar junto com o Zetas para dizer: filme isso. Mas ele está sabendo o que eu gostaria que ele filmasse. A mesma coisa com relação ao som, só que com mais liberdade, pois o material é mais barato, dá para gravar mais.

Zetas — Tudo isto é coisa normal. Mesmo num longa-metragem de ficção. Eu fiz *Os Amantes da Chuva*, com Roberto Santos. Ele olhou na câmara na primeira semana; depois olhava uma vez por semana, quando olhava. Eu não dirigi o filme, em hipótese alguma, quem dirigiu foi o Roberto. Só que conseguimos conversar numa linguagem objetiva. O Roberto só dizia: quero isso; quero um plano médio; quero um *close*; um plano americano; e eu enquadrava. Fizemos o filme inteiro assim. E quando chegava o copião ele gostava, funcionava. Num longa-metragem de ficção usamos mais o tripé. Num documentário não dá nem para o diretor ver a imagem. É câmara na mão. Não dá para passar a câmara para o diretor. Com quase todos os diretores que trabalhei eu tive a liberdade de fazer o quadro, de escolher a objetiva. Num documentário o diretor não pode saber a imagem que está filmando, é impossível. Algumas vezes erramos na escolha do quadro e da lente. Lembro-me do dia da primeira intervenção no sindicato (23 de março de 1979). Houve aquela passeata na rua. A imagem que eu fiz não foi o que o Renato queria. Era tanta bagunça, ficamos muito emocionados, o que foi ruim. Não devemos nos envolver demais. O fotógrafo não pode se envolver demais. É uma questão de sorte, às vezes dá. No enterro do Santo eu me envolvi, deu certo. Lá em São Bernardo eu me envolvi, deu errado. Perdi o domínio. Sem querer, abri demais a *zoom* e esvaziei o quadro. A imagem não mostra o que aconteceu, ficou sem densidade dramática. Na hora, emocionados, não raciocinamos como devíamos.

FC — Numa ficção sabemos exatamente o que vai acontecer, ao contrário do documentário que pode dar certo ou não.

Tapajós — O que procuramos é uma sintonia, que dê certo em 90% dos casos. A grande vantagem de filmar com uma equipe que trabalha junta há tempo e que tem pontos de vista comuns é que se vai aprimorando a percepção. No nosso caso, uma coisa que ajudou bastante foi um filme que fizemos — *O Teatro Operário* — que, embora um documentário, permitia um controle igual ao que se tem na ficção. Era teatro, era filmado no palco do sindicato. Pudemos então discutir o enquadramento, a fotografia e como devíamos fazer cada coisa. O que deu, por exemplo, no caso do Zetas, para perceber como ele funciona com uma câmara, ao mesmo tempo em que ele aprendeu a perceber o que eu estou pensando enquanto

diretor. É um ponto de partida excelente para se ir a outro tipo de trabalho onde o controle sobre o ambiente não é o mesmo.

FC — Vocês se identificam com alguma tendência em termos de documentarismo?

Tapajós — É bastante complicado este problema de influência. No Brasil conhecemos uma parcela muito pequena do que é feito, não só de hoje mas o que foi feito nos 90 anos de cinema. Conhecemos em uma parcela ínfima. As influências que o documentarista brasileiro recebe chegam mais através dos textos do que dos filmes — o que é um absurdo. Eu diria, em primeiro lugar, que os documentaristas brasileiros de 20 anos pra cá têm uma influência-chave que é a do cinema-verdade. Os primeiros filmes que fiz... eu não tinha equipamento adequado, mas fazia este tipo de cinema, na marra. Com Paillard Bolex e gravador Akai fazia aquilo que deveria ser feito com Eclair e Nagra. Em seguida, recebemos outra influência, que também tem origem no cinema-verdade, a da Escola da Santa Fé, da Argentina, de Fernando Birri. Ele esteve aqui, mostrou os filmes, discutiu com o pessoal que fazia documentários. Esta foi uma influência de primeira mão, mais próxima, que trouxe uma contribuição mais direta. A maior parte das pessoas que fazem documentário não tem condições de desenvolver uma prática continuada. Por outro lado, existe este preconceito de que não precisa aprender linguagem para fazer documentário, que documentário é qualquer coisa.

FC — O que vocês têm a dizer sobre o som *off*?, o seu caráter autoritário?

Tapajós — O que determina a posição do realizador diante do filme não é o fato de ele usar som *off*, narração, música ou o que seja. O que determina é como ele usa a linguagem cinematográfica e onde o som *off*, a narração, a música, o ruído entram como um elemento da linguagem cinematográfica, como o enquadramento, a luz, a montagem. É claro que a narração aqui no Brasil tem uma raiz forte, a do cinejornal do DIP, a do documentário fascista. O tipo de retórica utilizada nesses documentários esteve presente na formação de todo mundo. Quando criança, não escapamos de ver esse tipo de documentário no cinema. Senão o do DIP, o Jean Manzon, do Primo Carbonari, os cinejornais da Atlântida, que são reproduções do mesmo modelo. Os filmes do CPC não tinham essa característica, eram de um tipo diferente, eram outra proposta, uma tentativa diferente. A questão é dominar os recursos e não se deixar dominar por eles, coisa que aconteceu no cinema brasileiro durante algum tempo, onde muita gente foi dominada pelo som direto. Com relação à narração, ao som *off*, existe a mesma coisa, a narração pode dominar ou ser dominada pelo narrador. O problema é você dominar isso daí. O que determina a tendência ideológica de um determinado filme é como o realizador utiliza os recursos de que ele dispõe. Se existe uma tradição de narração fascista, populista, no cinema brasileiro, isto não significa que a narração e o som *off* estejam condenados para todo o sempre. Trata-se de recuperar este recurso para ser utilizado de outra maneira, com outro objetivo, sem os vícios originais. Isto não é fácil. Toda vez que vou utilizar a narração num filme que faço enfrento uma série de problemas. Não temos a tradição do uso correto da narração, tradição que existe em outras cinematografias, habituadas a usar um comentário às vezes narrado pelo próprio diretor. A narração é um modo de o realizador se colocar dentro do filme de forma mais aberta. Quer dizer, o realizador se disfarça menos através da narração. O Zetas estava falando agora há pouco sobre a tendência naturalista trazida pelo som direto. A narração é não-naturalista por excelência, é claramente uma intromissão. Quando estamos realizando um filme, se quisermos podemos disfarçar a seleção de material de forma a dar a impressão ao espectador de que não se mexeu no material. Na montagem a gente pode dar a impressão de que não mexeu. Se você põe uma narração, já não pode fazer isto. Fazemos cinema para contribuir com o desenvolvimento de determinados processos sociais que estão ocorrendo. Toda a nossa preocupação com a linguagem vem de encontrar a mais eficiente para conseguir dar esta contribuição.

Zetas Malzoni fez a fotografia e câmera de dezenas de filmes, entre eles, Os Amantes da Chuva *(1978), de Roberto Santos,* Paula — A História de uma Subversiva *(1979), de Francisco Ramalho Júnior,* Greve de Março *(1979),* A Luta do Povo *(1980) e* Linha de Montagem *(1982), de Renato Tapajós.*

Adrian Cooper

Adrian Cooper — Eu ia trabalhar num projeto da Universidade de Campinas proposto por Paulo Sérgio Pinheiro e Lauro Escorel sobre a história do movimento operário no início deste século em São Paulo. Não só movimento operário, mas toda a história da industrialização em São Paulo. Foi um projeto na base de convênio entre o Ministério da Indústria e Comércio e a Unicamp e comecei a trabalhar como diretor de fotografia na equipe audiovisual desse convênio, numa equipe multidisciplinar. Os resultados desse projeto, que durou um ano ou mais, foram bons, muito importantes. Inclui uma pesquisa histórica com iconografia. Ficamos nesse período coletando e pesquisando todas as fontes possíveis — arquivo do Estado, arquivos particulares, industriais etc. — durante um ano, com ênfase especial no movimento operário. Filmamos muita coisa em fábricas, o que inclusive era difícil de fazer naquela época; me parecia estranho entrar numa fábrica e não poder filmar, mas era difícil — por razões óbvias: qualquer imagem do operário inevitavelmente era uma imagem subversiva. Era um absurdo. Uma paranóia. Fizemos muitos depoimentos filmados com personagens da época e também conseguimos encontrar, no decorrer da pesquisa, material filmado em 35mm, em nitrato, de grande importância. Na Votorantim, por exemplo, encontramos várias horas de filme, coisa belíssima, datada de 1922, material jogado num canto, todo oxidado. Levamos para a Cinemateca, para recuperação. Coisa belíssima mesmo. Cobria todas as seções da fábrica, com detalhes dos operários trabalhando... O resultado disso tudo foi a montagem de um arquivo iconográfico com documentos importantes da época, posteriormente organizados e expostos no MASP — *A Origem da Industrialização em São Paulo*, com grande sucesso.

FC — E o filme da fábrica de chapéus Cury?

Adrian — Foi feito a partir daquela mesma pesquisa da Unicamp. Num certo dia entrei numa fábrica de chapéus em Campinas e filmei. De certa forma surgiu daí um namoro visual com a fábrica. Era como um retorno de 100 anos na história, aquilo era quase um palco. Aquele vapor, as máquinas, a luz estranha batendo nas janelas, os meninos trabalhando, que me lembravam fotos da pós-revolução industrial inglesa, no começo deste século, fotos de meninos de olhos grandes trabalhando na indústria têxtil. E como essa fábrica, a Cury, tinha tudo a ver com o projeto da industrialização paulista, nós filmamos lá o processo de feitura de um chapéu. Aliás um objeto muito estranho, pois ninguém mais usa chapéu. Filmei homens trabalhando e o almoço deles. Depois que comem eles dormem um pouco, embaixo ou em cima das máquinas, e essa é uma visão assustadora. Isso me tocou muito, inclusive no plano visual. Mais tarde voltei várias vezes à fábrica para filmar detalhes e aprontei outro projeto que enviei para a Finep. Percebi na fábrica um momento de transição entre um trabalho quase artesanal e os primeiros passos de um processo industrial, com as máquinas em fila e linha de produção. Vendo o material filmado eu percebi que ele podia levantar questões muito mais atuais, sobre as condições de trabalho, por exemplo. Voltei muitas vezes e filmei com cuidado... percebi que precisava ficar muito tempo parado, espiando, acompanhando os movimentos ritmados, a repetição, o cansaço... tudo me impregnando para filmar. Ficava horas e horas parado, esperando o momento certo.

FC — A respeito das filmagens em fábricas, vem a questão das dificuldades de acesso a esses locais.

Adrian — Filmar uma fábrica depende exclusivamente da boa vontade dos proprietários, na medida em que a fábrica é o próprio nó do problema. A fábrica durante muitos anos foi uma prisão... Elas são as feridas vivas do processo de exploração econômica que chamaram de "milagre". A fábrica é o lugar onde a exploração se torna viva, aparente, óbvia e clara. É claro que para fazer um filme sobre trabalhadores você enfrenta todos esses problemas.

Adrian Cooper nasceu na Inglaterra, em 1945. Veio para o Brasil em 1975. Fez a direção de fotografia e montagem de Libertários *(1976), de Lauro Escorel Filho, e* ABC da Greve *(1979, inacabado), de Leon Hirszman. Responsável pela direção de fotografia de vários filmes, entre eles,* O Sonho Não Acabou *(1980), de Cláudio Kahns. Realizou os curtas-metragens* I Conclat *(1982) e* Chapeleiros *(1983).*