

Portão de fábrica

Jean-Claude Bernardet

“E finalmente o guarda fechando o portão da fábrica.” Lendo esta frase no texto sobre *Braços cruzados, Máquinas Paradas* me lembro dessa imagem de que gosto tanto e que me marcou. Sem dúvida, pela sua beleza plástica. Revendo mentalmente este plano, me pergunto se ele se fixou em mim só pela beleza plástica que lhe atribuo. E me vem a palavra “fronteira”. E escrevendo, me volta o aviso *No trespassing* (Entrada proibida) nas grades do palácio do *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940).

O portão da fábrica como fronteira que não deve ser ultrapassada. Estes filmes que estudamos não ultrapassam a fronteira. Ou melhor, a câmara não ultrapassa. Em

Greve!, os operários são entrevistados no portão da Mercedes, no portão da Volkswagen que vemos ao longe. Um entrevistado pode afirmar que há pouca gente lá dentro, que uns entraram e depois saíram, que não há produção. Mas a câmara não entra para verificar e filmar as máquinas paradas. Em *A Luta do Povo* (Renato Tapajós, 1980), Osvaldo é filmado e entrevistado próximo à fábrica, a câmara panorâmica para acompanhá-lo quando vai pegar no batente. Logo adiante, a câmara o espera quando sai da fábrica e continua a entrevistá-lo. A câmara entra na casa de Osvaldo, mas não na fábrica.

Não é que não se possa filmar dentro de uma fábrica. Os filmes patronais de Jean Manzon mostram o tra-



José Carlos Brasil/AJB — 31/3/80

O portão da fábrica representa a fronteira que delimita o espaço onde a câmara do cineasta pode atuar.

balho industrial em imagens glamourizadas. *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) ou *São Paulo S.A.* (Luis Sérgio Person, 1965), e muitos outros, também entraram em fábricas. E também os cineastas de *Braços Cruzados* e *A Luta do Povo*. Dois ou três planos deste último filme mostram máquinas trabalhando, escuras, enormes, automatizadas, sem operários; um outro mostra um operário ao trabalho, inteiramente envolto num enorme macacão contra acidentes, a cabeça totalmente escondida num elmo, ele não parece um homem, antes um escafandrista ou um astronauta deslocado. Em *Braços Cruzados*, uma seqüência relativamente longa mostra o trabalho dentro de uma fábrica, seqüência que acaba estranhamente: dois operários adolescentes trepados numa máquina ficam olhando para a câmara, meio fascinados, com um olhar terno e solitário; e depois, último plano, um operário só, de meia-idade, equilibrando uma peça sobre a cabeça, não um gesto necessário ao trabalho, mas uma espécie de piada, de piada triste na melancolia desse fim de seqüência — solidão, ternura, melancolia tão características dos filmes de Aloysio Raulino (fotógrafo de *Braços Cruzados*) e que contrastam com o tom geral do filme.

Nestes dois filmes, a câmara está dentro das fábricas funcionando. É possível e provável que não sejam das indústrias mais importantes, a Volkswagen, a Mercedes, a Philco, onde as greves foram intensas. Deve-se dizer também que estas seqüências não revelam grande intimidade com o trabalho. Totalmente diferente da filmagem do operário trabalhando numa prensa em *Acidente de Trabalho* (Renato Tapajós, 1977), por exemplo. Aqui, uma visão distanciada, pela tristeza, pela penumbra, pela monstruosidade das máquinas. Talvez o olhar de quem entra mais ou menos pela primeira vez numa fábrica, leva um susto e as imagens acabam tendo algo de pesadelo, como nessa visita à tecelagem de que sai atordoada pela hediondez do trabalho industrial a burguesinha de *O Desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965).

Mas, de uma forma ou de outra, são cenas de trabalho. Só que são cenas tomadas num momento em que as fábricas funcionavam, não são cenas tomadas num momento de crise, na greve. Nem são cenas que mostrem vários aspectos do cotidiano dos operários na fábrica. Muito menos operários que estejam se organizando pa-

ra defender seus direitos. Em tempo “normal”, isto é, quando a exploração funciona “normalmente”, a câmara pode entrar. Quando o sistema de exploração emperra, a câmara não mais pode ultrapassar a fronteira. As indústrias impedem, dentro da fábrica, que se documente a desarticulação do sistema, que se documente a ação dos operários em seu benefício. O portão — que o guarda fecha — delimita o espaço onde a câmara pode atuar e acaba funcionando como o símbolo, no espaço, do choque entre duas classes sociais. É insistente em *Braços Cruzados*, poderia até se falar numa rima poética na primeira parte do filme (a segunda, voltada para a eleição sindical, não apresenta esta característica). Em diversos momentos, a câmara focaliza quase em primeiro plano operários falando, mas ao se deslocar ela permite que se veja, no fundo, o muro ou o portão fronteiro entre dentro e fora. E se os operários estiveram dentro da fábrica, não dentro das oficinas, mas no pátio, em assembleia, a câmara poderá se aproximar deles, filmá-los e até entrevistar um ou outro, mas atrás de uma cerca de arame que fica em primeiro plano entre a câmara e o homem. A câmara de *Braços Cruzados* trabalha muito com esta fronteira que nos impede maior aproximação com o trabalho operário — fronteira que, para nós, talvez não exista apenas em momentos de crise. E essa fronteira é reforçada pela guarita elevada onde um guarda armado vigia.

O que acontece dentro da fábrica — além do funcionamento “normal” do operário em cima da máquina — para nós vira *verbal*. É o operário de *Greve!* que nos diz que lá dentro é quase o nazismo, que há supervisores de capa amarela. Ou a operária de *Braços Cruzados* que nos diz que não há tempo nem para ir ao banheiro se não houver substituta. A isto não temos acesso, nem, naturalmente, às formas de organização dentro da fábrica a que se referem diversos operários.

Essa tensão dentro-fora, que existe em todos estes filmes (vide final da seqüência 1, de *ABC da Greve*, quando o diretor do filme, Leon Hirszman, tem um diálogo com um “relações industriais” da fábrica que quer impedi-lo de filmar), fica particularmente acentuada em *Braços Cruzados*, não apenas porque a câmara insiste sobre a fronteira, mas pelas posições da chapa 3 que o fil-

*“A passagem para a ficção
foi a maneira de furar
o bloqueio da fronteira”*



Walmor Chagas em São Paulo S.A. (1965), de Luiz Sérgio Person, ambientado no interior de uma fábrica.

me defende. Hélio Bombardi afirma que o único sindicalismo válido é o das comissões de fábricas, o que se pratica nas fábricas. E é justamente isto que é vedado à câmara.

Pode-se dizer que essa tensão chega a um ponto de ruptura em *Braços Cruzados*? Acho que, estilisticamente, pode-se dizer que sim. Essa ruptura é a passagem para a ficção. O texto descreve a encenação do momento em que param as máquinas. A encenação, com toda uma elaboração de montagem (montagem curta fazendo alternar planos de trabalho, do relógio onde os ponteiros se aproximam progressivamente da hora marcada para parar, de olhares tensos e coniventes) e de faixa sonora, diferencia-se do estilo do resto do filme. A passagem para a ficção foi a maneira, imaginária, de furar o bloqueio

da fronteira. A parada das máquinas é também o momento do espetáculo. Antes e depois (durante a preparação da greve e no seu desenrolar), as situações nunca são nítidas, a mobilização é complexa e pode-se ter dúvidas quanto ao seu resultado; no decorrer da greve, todo o jogo de forças em ação, as negociações, as pressões, a repressão, a alimentação etc. criam situações cuja significação e delimitação raramente são muito claras. Diante disso, o ato de interromper o trabalho é um gesto claro, definido, que não pode ser desfeito. Mesmo que se volte para trás, que a greve fracasse, o momento da parada terá existido. É o momento em que a greve se vê. Por mais que seja de tensão, é um momento de força e de alegria. A encenação do momento inicial da greve é a resposta ao “entrada proibida”.