Conflito entre homens e máquinas

Rogério Bitarelli

O primeiro código que chama a atenção do espectador em *Chapeleiros* é a iluminação, ou melhor, o estilo de iluminação marcantemente caracterizado por áreas de luz e sombra.

A fábrica é captada como um ambiente sombrio e desumano. Operários e máquinas parecem pertencer a um só sistema de objetos. Enquanto os homens, cansados, dormem ou se alimentam durante o intervalo do horário do almoço, as máquinas parecem transfigurar-se em criaturas monstruosas através da iluminação irregular.

A fotografia de Adrian Cooper gera um labirinto de silhuetas retorcidas de homens e máquinas, com efeitos simbólicos que lembram, de certa forma, a estética expressionista do cinema alemão dos anos 20. A deformação obtida com o uso da variação de linhas e volumes da iluminação em claro-escuro transmite a idéia de que a vida é um pesadelo. Isto torna-se mais acentuado por causa do anacronismo dos objetos industriais e das sufocantes dimensões espaciais do ambiente de trabalho de uma fábrica de chapéus do início do século, situada em Campinas (SP).

Chapeleiros aborda, portanto, a relação conflituosa entre homens e máquinas. Relação que foi interpretada pelo cinema, a nível de ficção, de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, passando por *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, até *A Classe Operária Vai Para o Paraíso* (1971), de Elio Petri.

O conflito apresentado pela entonação plástica da imagem pode ser percebido também através do som ou mesmo através da ausência do som, como ocorre em algumas cenas. Não há narração, depoimentos ou entrevistas ao longo dos 24 minutos do filme. Não há vozes, apenas ruídos das máquinas. Os trabalhadores são apresentados em sua rotina com gestos, atitudes e expressões faciais que revelam a um só tempo apatia e resignação. No interior da velha fábrica de chapéus tudo parece ter parado no início do século. O ambiente, dominado por máquinas que parecem figuras monstruosas, abafa qualquer possibilidade de contato com o mundo exterior. Per-

Ruth Toledo

Chapeleiros *mostra a relação entre homens e máquinas no ambiente sombrio de uma fábrica de chapéus.*

cebemos, então, não apenas uma galeria de fisionomias mutiladas, mas também uma espécie de representação dramática de seus corpos através de pequenos detalhes. O suor, as mãos, o tórax, as pernas, os pés, o rosto, a respiração. O cinema à flor da pele.

Fazendo um retrospecto histórico, podemos situar o documentário dentro de duas vertentes dominantes de estilos, de onde surgem tendências estéticas heterogêneas. De um lado, o modelo realista, que, embrionariamente, começa com o nascimento do cinema via Lumière (*A Chegada do Trem à Estação*, 1895), chega a John Grierson (*Drifters*, 1929) e, de resto, toda a escola documentarista inglesa, a Joris Ivens (*Terra de Espanha*, 1939) e ao cinema-verdade (ou direto) de Jean Rouch (*Chronique d'un Été*, 1960) e François Reichenbach (*La Doucer du Village*, 1963). De outro, o modelo experimental composto por Dziga Vertov (*O Homem da Câmara*, 1929), Jean Vigo (*A Propos de Nice*, 1929), Walter Ruttmann (*Berlim, Sinfonia de uma Cidade*, 1927) e Robert Flaherty (*Moana*, 1926).

O estilo proposto por Cooper em *Chapeleiros* fica a meio caminho entre a dramatização do trabalhador e do seu trabalho cotidiano dentro de uma perspectiva coletiva, conforme o modelo realista de Grierson, e a transfiguração poética da reportagem, buscando a trajetória do indivíduo, segundo o modelo experimental de Flaherty.

Drifters, realizado ao ar livre, liberto do vínculo com os estúdios, aborda com riqueza de detalhes a pesca de arenques no Mar do Norte: os barcos, os pequenos portos, a paisagem nevoenta, as tarefas cotidianas dos pescadores. O tratamento cinematográfico de Grierson — a contemplação de pessoas em suas atividades elementares — antecipa, em alguns aspectos, a estética zavattiana do neo-realismo italiano. Flaherty não gostava de trabalhar com roteiros preparados e toda filmagem constituía uma exploração, a descoberta do assunto com a própria câmara. *Moana* é um relatório visual dos acontecimentos da vida cotidiana de um jovem polinésio e a civilização mística dos mares do Sul, onde o espírito lúdico da pesca se confunde com as danças cerimoniais.

Chapeleiros incorpora aqui e ali os dois modelos, fica entre a apresentação dramática (Grierson) e a representação poética do assunto (Flaherty). Em determinados momentos os operários são vistos como identidades coletivas; em outros, como indivíduos. Há tão-somente lugar para o trabalho alienado porque a sociedade industrial eliminou o espírito lúdico. O princípio de prazer sucumbe diante do princípio de desempenho. O equilíbrio da composição visual e a busca do ângulo mais revelador do assunto refletem sempre a situação-limite de homens entre paredes, repetindo mecanicamente os mesmos gestos impostos pela linha de montagem. Gestos que se parecem e se confundem durante o trabalho e o horário do almoço. Enquadramento e ângulo à flor da pele.

Às vezes, a câmara detém-se, ora diante do operário que manuseia a engrenagem de uma máquina, ora diante de um operário que dorme sobre uma mesa. A monotonia dos gestos é exaustivamente explorada na última cena: um demorado plano-médio capta os trabalhadores entrando na fábrica, em grupos ou individualmente. O corte ocorre quando só fica dentro da imagem o porteiro da fábrica — um velho que se manteve impassível, com gestos mínimos, durante todo o tempo do plano.

O tempo é outro aspecto fundamental no filme, construído através de planos longos nem sempre fixos, mas de modo geral aproximados. Entre as máquinas envolvidas pelo claro-escuro e os ruídos incessantes das engrenagens, o tempo perde o seu caráter mutável, fluido. Trata-se de um mundo onde o que importa, antes de mais nada, é a mercadoria criada pelos trabalhadores através das operações parciais da linha de montagem.

A fábrica tem aqui um pouco do mundo subterrâneo de *Metrópolis*, mas nela não se vislumbra a revolta anárquica de Carlitos contra a linha de montagem em *Tempos Modernos*. Aqui, talvez já se prenuncie que a saída pode encontrar mecanismos inconscientes, como a lúcida loucura do velho trabalhador internado em um hospício em *A Classe Operária Vai Para o Paraíso*.

Cooper realizou um sensível documentário sobre a relação trabalho-capital, dela extraindo uma análise dramática e poética (um pouco como Grierson, um pouco como Flaherty) à luz da economia política marxista tendo o fenômeno da coisificação — a redução do trabalhador à mercadoria — como base.