



Operários da Volkswagen e Acidentes de Trabalho: dois filmes, dois universos, duas abordagens do cotidiano dos operários metalúrgicos¹

Marcos Corrêa²
UNICAMP, Campinas, SP; CEUNSP, Salto, SP

RESUMO

Na década de 1970, o movimento operário brasileiro, especialmente o nascido na região do ABC paulista, experimentou um crescimento singular. Ao redor dele desenvolveu-se também um cinema documental que buscava compreender e participar desse novo processo político-social que desembocou na abertura política em meados da década de 1980. Esses filmes são documentos importantes para a compreensão da forma como cineastas e movimentos operários se inseriram no processo político do período para a solução de suas demandas e ampliação de sua participação na cena política.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; documentário; movimento político; movimento social; comunicação.

O Golpe Militar brasileiro de Março de 1964 ocorreu em um momento no qual as mobilizações populares, camponesas e operárias, ampliadas pela ressonância da crise econômica do período, estavam se ampliando significativamente. Opondo-se ao governo do presidente João Goulart, empresários nacionais, políticos, grandes corporações multinacionais e militares (os últimos servindo como amálgama dos anteriores), derrubaram o governo instituído em 1961 e implantaram um governo ditatorial que perdurou por vinte e um anos. Sua ação como “carro-chefe” da onda de golpes que viriam a ser tornar prática comum na América Latina, foi a resposta das classes dominantes nacionais, associadas a interesses corporativos estrangeiros, ao avanço dos movimentos sociais que na década de 1960 dominavam o cenário político nacional.

De maneira geral, até meados da década de 1980 foram essas forças conservadoras que se mantiveram no poder, alternaram momentos de rigidez e aberturas graduais tanto na economia quanto na política. Desses, os anos que vão de 1968 até 1974 (de Costa e Silva até o final do governo do General Médici), são considerados os

¹ Trabalho apresentado no NP Jornalismo do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Múltiplos Meios pela UNICAMP; Professor de Comunicação do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio; Pesquisador do grupo Aruanda Lab.doc (ECA – USP) e do Projeto *Teoria e Estética do Cinema Documentário* na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal. E-mail: correamt@uol.com.br



mais tensos tanto para os grupos políticos de esquerda, sindicatos e partidos contrários ao regime, quanto para o governo instalado em março de 1964. São anos em que, por um lado, aumentaram-se as manifestações de contestação ao regime, especialmente com o surgimento das ‘oposições sindicais’ contrárias ao sindicalismo tradicional, que já vinham sendo estruturadas desde a implantação do novo regime. Por outro, intensificaram-se os mecanismos de repressão, arrocho econômico e de manutenção de poder criados pela Ditadura Militar que acabaram por desarticular, nos moldes aos quais vinham se desenvolvendo, os movimentos de oposição que ainda resistiam desde 1964.

Conhecidos como os “anos de chumbo”, eles também coincidiram com um intenso crescimento econômico promovido pelo governo ditatorial, convencionalmente chamado de “milagre”. Este era baseado sobretudo na exploração da classe trabalhadora através do arrocho salarial, fixação de índices de reajustes nas remunerações, nas ações do Estado como condutor de estágios iniciais de industrialização com o oferecimento da logística para implantação de grandes conglomerados industriais urbanos e, por fim, na entrada maciça de capitais internacionais na forma de investimentos, empréstimos, especialmente através City Group, e especulação financeira.

Findo o “milagre” já no final do governo Médici em 1974 e revelado o seu engodo, o que sobrou dele não foi eficaz para conter o crescente descontentamento em relação aos seus frutos: um Brasil endividado e com o salário de seus trabalhadores deteriorados significativamente. Sua característica principal no entanto foi a consolidação de grandes indústrias multinacionais dominando mercados estratégicos da economia nacional, especialmente nos setores denominados de ‘ponta’ como a indústria química, farmacêutica e automobilística.

E foi a partir das relações econômicas estabelecidas por essa moderna indústria brasileira que os movimentos políticos e sociais puderam se rearticular e voltar à cena política nacional. A farsa do “milagre” e a crise dela resultante, possibilitaram que as articulações construídas clandestinamente desde a implantação do golpe em 1964, mas em especial a partir de 1968, pudessem aflorar e oferecer uma gama de valores comuns em torno dos quais convergiram diversos grupos descontentes com os resultados gerados pelo governo ditatorial, facultando, inclusive, o enfraquecimento dos seus mecanismos de manutenção de poder.



Foi dentro desse contexto que entre o final da década de 1970 e início de 1980, o movimento sindical brasileiro viveu momentos de intensa mobilização. Apesar da repressão sofrida durante os ‘anos de chumbo’, ou talvez graças a eles, o movimento sindical pôde renascer das ingerências do regime militar, consolidar uma rede de valores sociais e marcar definitivamente a organização sindical brasileira ao longo da segunda metade do século XX. Segundo Nadine Habert, aliada às características das lutas que eram travadas e o sentido político de suas demandas, “o movimento operário [brasileiro] que emergiu das lutas de 1978-80 representou o fato histórico mais importante da década” (1996: 46).

Nesse processo, no centro do que havia de mais moderno na indústria brasileira do período, o movimento de oposição à estrutura sindical tradicional promovido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema teve papel preponderante. Foi em torno dele, e aos que se seguiram, que nasceram os mais intensos e significativos registros audiovisuais brasileiros que retratam o operário em greve, seu ressurgimento como agente político e suas ações reivindicatórias. Esses registros procuravam inserir o movimento sindical não apenas no contexto político do período. Eles também apontavam para uma prática contestatória incomum no movimento sindical brasileiro que deu origem ao que se convencionou chamar de “Novo Sindicalismo”.

As imagens criadas com e sobre os trabalhadores em ‘greve’, e fora dela, reflete um propósito bastante específico de afirmação de identidade, contestação social e de articulação política. Seja através da lente do “outro” – o cineasta e sua inegável ação política como aponta Marcelo Ridenti – ou através de ações recorrentes de elaboração de discursos e imagens dentro de seus próprios quadros, os operários acabaram construindo sua própria identidade a partir da noção do compartilhamento dessas imagens com outros movimentos.

Para este texto é importante delimitar que estamos nos atendo essencialmente às articulações em torno da imagem documental. Aquela que, isenta do distanciamento da imagem ficcional, possibilita um processo de identificação mais recorrente dos sujeitos envolvidos. Não nos deteremos aqui na construção de um discurso que solidifique a especificidade da imagem documental, uma vez que a literatura pertinente sobre o tema dá conta dos limites, contradições e variações do gênero. O que vale ressaltar no entanto



é que, conforme as variações do enfoque do gênero documentário, esse filmes se caracterizam de maneira muito próxima aos filmes de característica militante e política, seja por conta do ponto de vista, tratamento ou uso de suas imagens.

Desse modo, nosso olhar sobre o universo não-ficcional das imagens do trabalhador, em especial as imagens dos trabalhadores que surgem durante meados da década de 1970 nas articulações dos novos movimentos sociais brasileiros, nos impõe a condição de tratá-las sob o prisma de instrumentos de ação política ou militante, sejam elas endógenas ou externas. Aqui, usamos a definição proposta por José Henrique Monterde para o qual o ‘cine operário’, está organizado entre filmes que se pretendem denunciar ações políticas que influenciam a classe trabalhadora e outros que pretendem impulsioná-la para ações políticas mais determinadas.

Esse salto desde a revelação ou denuncia de um estado de coisas a pretensão de transformá-las ativamente será o que nos permitirá estabelecer a primeira distinção entre o filme ‘político’ e o ‘militante’, isto é, entre duas estratégias fílmicas próximas, mas independentes. (Monterde, 1997; 93)

Nesse sentido, seguindo as variações comuns ao gênero documental, as denominações aqui utilizadas vão variar entre filmes “militantes” e “políticos”, respeitando seus discursos, usos e articulações.

Filmes políticos e militantes e as imagens do trabalhador

Na tradição documentária mundial a imagem da classe trabalhadora nunca foi um elemento desconhecido. Mesmo de maneira pouco detida sobre o trabalhador, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Irmãos Lumière, 1895), ou na tradição brasileira *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), de Armando Pamplona, já delineava aspectos relativos ao universo do trabalho. No entanto, alternando um ou outro elemento, as imagens sobre o trabalho, ficcionais ou não-ficcionais, não se estendem para além da ‘retratação’ – em alguns casos de reconstituição, como em *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, ou *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein – de aspectos relativos ao campo do trabalho, seja ele tradicional, como em *Nanook*, ou industrial, como no filme dos irmãos Lumière e Pamplona. De maneira geral, essas imagens, mesmo no caso de Eisenstein, retratavam o trabalhador como um apêndice do



processo de produção, omitindo sua voz e posicionamento político que, via de regra ao discurso fílmico, não diferia das imagens e do discurso de poder da classe dominante, seja ela revolucionária ou conservadora.

É importante ressaltar aqui que não estamos fechando os olhos para um cinema documentário do tipo político característico de algumas cinematografias dos anos 1920 a 1950 (como a Rússia, Alemanha e Inglaterra), e cujos expoentes mais significativos são Dziga Vertov, na extinta União Soviética, e Leni Riefenstahl, na Alemanha nazista pré Segunda Guerra Mundial. No entanto é preciso observar sobre eles um aparato político e econômico que favoreciam suas produções e tornava a militância uma ação política de grupo, de um poder previamente estabelecido.

A noção do filme ‘militante’ que buscamos estabelecer neste texto não contempla esse tipo de produção uma vez que a noção de militância passa pela supressão das formas tradicionais de uso e exibição cinematográficos. Como aponta Monterde,

(...) o cinema militante pretende romper também com as formas mais institucionalizadas do discurso fílmico, isto é, de oferecer sempre uma forma de contra-poder cinematográfico (Monterde, 1997; 95).

Esta é a primeira caracterização que estabelece uma das diferenças entre filmes do tipo militante e político. Sobre eles, no entanto, é preciso relativizar a noção de indústria cinematográfica. Mesmo de maneira periférica ou fronteira, um filme político pode se inserir dentro dos processos tradicionais de produção cinematográfica. Já o filme do tipo militante situa-se em oposição aos canais habituais da indústria, financiando-se através de ações de grupos marginais ou de atividades pessoais de realizadores que ora se inserem em atividades políticas seja de maneira endógena ou pontual.

Uma outra questão que favorece a diferenciação entre filmes políticos e militantes são os propósitos discursivos como já apontamos anteriormente. Um filme político pretende-se inequivocamente a uma ação mais ampliada, de reflexões e de conhecimentos de pontos de vista alternativos a questões de relevância política ou social. Como aponta Monterde, “o cinema explicitamente político é aquele que não se nega como veículo de reflexão sobre o poder” (1997; 93). Já um filme de característica



marcadamente militante opera uma ação mais pontual cuja idéia é transcender uma conjuntura mais próxima buscando realizar uma intervenção sobre um problema ou característica do presente ou, no máximo, de um futuro muito próximo.

Uma terceira diferenciação entre filmes políticos e militantes é a supressão voluntária da autoria em favor de um posicionamento ou de um ponto de vista coletivo. Via de regra os filmes marcadamente militantes não possuem preocupações artísticas e estão voltados para a eficácia política do discurso estabelecido. Essa característica, no entanto, não implica uma despreocupação absoluta aos conceitos estéticos de fotogenia, audiogenia ou de opções estéticas por parte do realizador. A autoria, mesmo em produtos ‘encomendados’ ou realizados para ações pontuais, carregam a marca dos realizadores. E no caso dos filmes em questão nesta análise, boa parte dos seus realizadores já estavam inseridos em processos de realização cinematográfica e só foram através delas que se estabeleceram como realizadores dos projetos aqui analisados.

Sob lentes tupiniquins

Grosso modo no Brasil, até a década de 1950, as imagens dos filmes documentais sobre os trabalhadores raramente o retratavam fora do seu ambiente de ação ou apontavam para questões ligadas aos seus problemas cotidianos de vida ou trabalho. Nem em Humberto Mauro, talvez o mais arraigado idealizador de imagens sobre o Brasil, essa relação esteve próxima. Nesse sentido, nos levantamentos realizados para esta pesquisa, não se evidencia nenhum filme de característica marcadamente política ou militante que leve em consideração questões relativas a classe trabalhadora.

Foi somente a partir do início dos anos 1960, em atividades diretamente relacionada às ações do movimento cinemanovista e acrescentadas as inovações trazidas pela introdução de novas tecnologias que desembocariam na emergência do cinema direto/verdade no país, que a atração pelo mundo dos excluídos, e nesse espaço a classe trabalhadora como um desses elementos, se revela de maneira mais presente. É Paulo Sérgio Sarraceni quem primeiro se aventura nesse espaço com o documentário *Arraial do Cabo* (1959), filme sobre uma colônia de pescadores próximo a Cabo Frio.

Arraial do Cabo é o primeiro momento em que, como aponta Fernão Ramos, “sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia”



(Teixeira; Ramos, 2004: 83/4). Mas é em *Aruanda* (1960), Linduarte Noronha, que a imagem do “povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela” (Teixeira; Ramos, 2004: 85). Ambos os filmes introduzem a imagem do trabalhador – e aqui não importa se suas atividades são tradicionais ou não – tratando-os, via de regra, dentro de um discurso de proximidade, mas não idealizado. Nesses filmes se vê clara a atração pelo outro, numa trajetória que mais tarde desembocará na abrangência de universos mais particulares.

O certo é que as produções que se iniciam dentro dessa característica, apesar de mediadas pela ação do cineasta, delineiam um diálogo, como afirma Alfredo D’Almeida, “entre o cineasta-narrador e um objeto, que também se torna sujeito de um discurso no interior da mediação fílmica”. Essa ação de encontro com o outro, mesmo dentro de um “discurso sociológico” como aponta Jean-Claude Bernardet em sua análise sobre “Viramundo”, vai favorecer uma interação mais acurada entre os personagens envolvidos na realização cinematográfica que buscará estabelecer, a priori, um diálogo comum entre dois universos marcadamente distintos.

É esse universo que vemos claramente delineado nos filmes sobre os movimentos de oposição sindical e de ressurgimento dos movimentos contestatórios entre final da década de 1970 e início da década de 1980. Sobre eles nos aventuramos numa leitura que busca delinear suas características como objetos específicos de ações políticas de grupos e personagens envolvidos em atividades contestatórias, sejam elas pontuais ou ampliadas, como foi o caso dos movimentos políticos sociais que surgiram durante esse período.

Do universo de documentários sobre o universo laboral realizados no período dois são significativos: *Operários da WV* (1974), de Jorge Bodanzky, e *Acidentes de Trabalho* (1977), de Renato Tapajós. A opção pelos filmes para esta análise levou em conta dois motivos. O primeiro é intrínseco às próprias características narrativas de cada um deles e que os situa como filmes do tipo ‘militante’ e ‘político’ a partir do conceito que apontamos anteriormente. O segundo, é devido ao fato de serem os primeiros filmes a tratarem, dentro do levantamento realizado para esta pesquisa, diretamente do universo laboral, seja de forma ampliada, como no caso de Bodanzky, ou pontual, como no filme de Renato Tapajós.



De dentro pra fora

Como afirma Tilman Evers (1984, p. 14), durante a década de 1970 e 1980, diversos grupos político-sindicais, envolvidos em atividades culturais, lançaram mão da “música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos”. Essas manifestações, como indica Marcelo Ridenti (1999, p. 239), foram resultado de engajamentos individuais de artistas e pessoas ligadas aos movimentos políticos contestatórios do período. Entretanto, como aponta o autor, houve “casos de engajamento orgânico de grupos de artistas com as causas da oposição” (1999, p. 240).

Nesse sentido, retomando a questão do espaço propiciado pela Igreja junto aos movimentos sociais especialmente em São Bernardo do Campo como aponta Heloísa Martins, iniciou-se um importante ciclo de realizações de filmes que tinham como principais atores os movimentos operário e popular, ampliando uma tradição já inaugurada com o movimento cinemanovista. Realizados ora para, ora pelo próprio movimento, esses filmes apontam a importância dada às realizações culturais como forma de manifestação política.

Assim, articulados em torno dos movimentos sindicais da cidade de São Bernardo do Campo diversos cineastas (Renato Tapajós, Olga Futemma, Sérgio Toledo, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, Roberto Gervitz) se lançaram na produção de documentários com intenções abertamente políticas.

Esses documentários foram financiados por várias entidades sindicais, associações de classes e movimentos eclesiais. Como afirma Ismail Xavier, a produção de documentários se evidenciou à medida que os movimentos sociais iam ganhando maior importância política. “Todo um filão de cinema militante, com alguns filmes co-produzidos por entidades sindicais, desenvolve-se em São Paulo, principalmente em torno das greves” (XAVIER, 2001, p. 116). Ainda segundo o autor, esses filmes buscavam, no cerne das ações desses movimentos, debater questões imediatas de sobrevivência, “definir alinhamentos juntos a forças atuantes no meio operário” e divulgar suas ações (2001, p. 114).



O primeiro desses filmes (nossa pesquisa busca abranger a totalidade desses filmes desde os primeiros feitos por cineastas engajados ao movimento até a realização pelos seus próprios quadros com a criação da TVT) foi **Acidentes de Trabalho**, dirigido por Renato Tapajós. O diretor chega ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo através de suas ligações com a Ala Vermelha, dissidência do Partido Comunista. No período o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema mantinha um curso preparatório para os exames de Madureza, cujo principal objetivo era diplomar membros do seu próprio quadro. Apesar de não ser prerrogativa do curso, coordenado por Antônio Michelazzo, cuja sua estrutura proporcionava a presença de grupos de teatro e de diversas outras manifestações artísticas como mostras de filmes inicialmente coordenados pelo Departamento Cultural do Sindicato. Fruto de propostas políticas na linha indicada por Marcelo Ridenti, Renato Tapajós, a pedido de Michelazzo, realizou um curso de “apreciação cinematográfica” inicialmente promovido no Museu Lasar Segall. Esse curso tinha como objetivo “preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que estavam vendo” (Ridenti, 1999, p. 244).

Acidentes de Trabalho mostra a questão dos acidentes de trabalho sob o ponto de vista dos operários. É interessante compreender entretanto os motivos que levaram a sua realização. Em 25 de maio de 1976 um acidente de trabalho vitima um funcionário da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo. Após o acidente o jornal da categoria, Tribuna Metalúrgica, denunciou o fato resgatando uma antiga reivindicação da classe: a manutenção de organismos que diminuem a insalubridade de certas atividades desenvolvidas pelos metalúrgicos.

A divulgação da morte do funcionário da Voks fez com que a multinacional instalasse um serviço de prevenção e de segurança dentro da empresa e passasse a observar as normas de prevenção a acidentes. No entendimento do grupo, conforme me indicou em entrevista o ex-diretor Rubens Teodoro de Arruda, o fato de a fábrica da Volkswagen ter criado uma comissão para prevenir os acidentes de trabalho, foi uma vitória significativa. Esse fato fez com que a diretoria, então presidida por Luiz Inácio Lula da Silva, passasse a realizar campanhas de orientação e de assistência a acidentes de trabalho.



Após alguns meses de negociação Renato Tapajós acertou com a diretoria do Sindicato a realização do filme por Cr\$ 30.000,00. O diretor responsável pela supervisão do trabalho do cineasta seria o sindicalista Rubens Teodoro, então Vice-Presidente do Sindicato. Após sua realização Teodoro passa a ficar responsável pela realização de palestras e cursos sobre acidentes de trabalho entre os sindicalizados e em diversas empresas da região.

Segundo Rubens Teodoro a questão do acidente de trabalho não era uma problemática recente. O sindicato já vinha atendendo as demandas existentes com a assessoria jurídica da instituição que buscava, segundo me informou, garantir as indenizações devidas aos acidentados ou aos familiares. Campanhas preventivas eram raras e esbarravam na pressão exercida sobre o sindicato pelas empresas. Outra questão importante e que impedia a realização de ações preventivas era o preconceito existente contra os sindicalistas que ao buscarem informações sobre condições de trabalho nas fábricas e eram recebidos como anarquistas por patrões e pelos dirigentes das empresas.

A utilização do cinema como forma de alavancar um projeto de prevenção aos acidentes de trabalho era uma proposta inovadora até então. Pela primeira vez dentro do sindicato a questão não mais recaía sobre a assessoria jurídica da instituição (até o momento tido como um dos seus esteios e instrumento para capitanear novos associados). Essa atitude acendeu na diretoria não apenas a necessidade de buscar no filme mecanismos que pudessem prevenir a questão do acidente de trabalho, mas pudesse também demonstrar a força de sua organização.

Essa nova forma de organização sindical, que mais tarde se refletirá em ações políticas mais ampliadas como a criação do Partido dos Trabalhadores – PT em 1981 e da Central Única dos Trabalhadores – CUT em 1983, afetou significativamente a forma como nos anos seguintes se estruturou o movimento sindical no país.

Dois operários, uma mesma realidade

Em 1974, os cineastas Wolf Gauer³ e Jorge Bodanzky⁴ realizam um filme de encomenda para o *Instituto Federal de Mídia Didática* (FWU) da República Federativa da Alemanha que recebeu o título de **Operários da VW**. O documentário é parte de um

³ Entrevista ao autor em 29/06/2008.

⁴ Entrevista ao autor em 15/06/2008.



conjunto de filmes didático-educativos destinados a formação de professores e adolescentes da rede de ensino público alemão. Sua realização está inserida numa série designada Universo do Trabalho cuja preocupação principal era retratar o dia-a-dia de atividades de trabalho, especialmente o trabalho fabril.

Em entrevista concedida ao autor, Gauer afirmou que a opção pela comparação entre a vida de um operário brasileiro e alemão foi uma idéia proposta pelos diretores e aceita pela FWU que fez, no produto finalizado, sugestões para sua edição final. Apesar das indicações claramente pedagógicas do filme de Gauer e Bodanzky – cujo roteiro, produção e edição foram acompanhados de perto pelo FWU – é clara a preocupação dos diretores em extrapolar a mera ‘retratação’ do universo fabril.

O formato comparativo surgiu pela parceria estabelecida entre os autores que fundaram em Munique no ano de 1972 a Stopfilms. Com ela, passam a realizar documentários didático-educativos para o governo alemão com enfoque principal sobre o Brasil e a América Latina. Pela parceria estabelecida com a Stopfilms, Bodanzky seria o responsável pelo som e fotografia, e Gauer pelos roteiros e o estabelecimento de parcerias na Alemanha. Foi com o capital obtido com a produtora que ambos obtiveram recursos para a compra de equipamentos cinematográficos, a mudança de Gauer para o Brasil e a realização do primeiro longa-metragem da produtora, **Iracema, uma Transa Amazônica**.

Operários da VW retrata a vida de dois Montadores Volantes, Manoel e Ludvig, que realizam o mesmo trabalho de substituição de operários na linha de produção quando estes são obrigados a se ausentar. Divido em blocos, o filme aponta para aspectos comuns entre a vida dos trabalhadores como lazer, trabalho, futuro. A idéia defendida pelos autores é a de que tanto o operário brasileiro, quanto o alemão, apesar das claras diferenças entre a qualidade de vida de ambos, estavam sujeitos à mesma instabilidade econômica que comprometia a manutenção de seu emprego e qualidade de vida. Nesse sentido, para além das discussões sobre a diferença entre os operários retratados, o filme suscita discussões mais profundas sobre economia e política.

As discussões estabelecidas extrapolam o mero conteúdo didático de um produto de ‘encomenda’ destinado a ‘mostração’ e conferem ao filme uma característica muito



mais política. A relação narrativa estabelecida pelo documentário foi tão significativas que ele foi amplamente usado pelos movimentos sociais como instrumento de politização em assembléias e reuniões políticas. Era comum sua exibição, seguido de debate com os realizadores, em circuitos independentes, especialmente com a distribuição feita pela CDI a partir da década de 1980.

Operários da VW foi o primeiro documentário onde se sente mais detidamente a imagem do trabalhador urbano. Apesar de sua inclinação abertamente didática, uma vez que trata-se de um filme de encomenda, é nítida a opção dos diretores em realizar um filme que extrapolasse a mera indicação de como se realiza um trabalho intra-muros numa grande fábrica. Essas imagens, incomuns na tradição documental brasileira até então, inaugura uma fase em que a imagem do trabalhador urbano saltará, com a eclosão dos movimentos político-reivindicatórios de finais da década de 1970, para a ordem do dia da lente de inúmeros cineastas envolvidos ou não em ações políticas; sejam elas ampliadas ou específicas.

Desde os primeiros registros audiovisuais realizados pelos cineastas Jorge Bodanzky e Wolf Gauer em 1974, passando por Renato Tapajós, Eduardo Escorel, Sergio Segall, Roberto Gervitz, Rogério Corrêa, Leon Hirzman, João Batista de Andrade, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, até Celso Maldos e a criação da TV dos Trabalhadores em 1986, a imagem do trabalhador em ‘greve’, e fora dela, teve um propósito bastante específico de afirmação de identidade. Seja através da lente do “outro” – o cineasta e sua inegável ação política – ou através de ações recorrentes de elaboração de discursos e imagens dentro de seus próprios quadros, os operários acabaram construindo sua própria identidade a partir da noção do compartilhamento dessas imagens com outros movimentos.

REFERÊNCIAS

- HABERT, Nadine. A década de 70 - Apogeu e queda da ditadura. São Paulo: Ática, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Edusp, 1994.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC a era da TV. Rio de Janeiro : Record, 2000.
- MONTERDE, José Enrique. La Imagem Negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine. Valencia: Fílmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.



D'ALMEIDA, A.D. O processo de construção de personagens em documentários de entrevista. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. Anais...São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EVERS, Tilman. "Identidade: a face oculta dos movimentos sociais in Novos estudos Cebrap, vol. 2, no 4.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. "A Igreja na greve dos metalúrgicos - São Bernardo". In.: Religião e Sociedade, 6, Novembro, 1980. (p. 7-68)

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. Igreja e Movimento Operário no ABC. São Caetano do Sul: HUCITEC, 1994.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. "Igreja e movimento operario no abc". In.: Tempo e Presenca. Sao Paulo, n.222, p.16-9, ago. 1987.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.