

As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro

Images of the working class in Brazilian cinema documentary

Rodrigo Oliveira Lessa



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/ras/759>

DOI: 10.4000/ras.759

ISSN: 2312-5195

Editora

Sociedade Angolana de Sociologia

Edição impressa

Data de publicação: 1 Dezembro 2013

Paginação: 103-113

ISSN: 1646-9860

Reférence electrónica

Rodrigo Oliveira Lessa, « As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro », *Revista Angolana de Sociologia* [Online], 12 | 2013, posto online no dia 01 março 2015, consultado no dia 03 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ras/759> ; DOI : 10.4000/ras.759

Este documento foi criado de forma automática no dia 3 Maio 2019.

© SASO

As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro

Images of the working class in Brazilian cinema documentary

Rodrigo Oliveira Lessa

NOTA DO EDITOR

Recebido a: 28/Abril/2013

Enviado para avaliação: 26/Agosto/2013

Recepção da apreciação: 29/Set, 9/Outubro/2013

Recepção de elementos adicionais: 9/Dezembro/2013

Aceite para publicação: 14/Dezembro/2013

- 1 O intervalo de tempo entre o início da década de 1960 e os meados dos anos 1990 compreende um dos períodos estética e intelectualmente mais densos da história do cinema brasileiro. Nesta fase, fenómenos como o processo de transição de um Brasil rural para um Brasil cada vez mais urbano (com a aceleração da industrialização), a emergência de uma política nacional-desenvolvimentista e a experiência do regime militar acirraram os debates entre os diversos grupos que buscavam pensar as características e os destinos da nação, bem como a natureza e o comportamento de seu povo. Isto se intensificou a partir da influência de estilos cinematográficos emergentes, como o neo-realismo italiano, de perfil claramente politizado e voltado para questões sociais, e a nouvelle-vague francesa, ligada à revisão crítica da produção cinematográfica pela inserção subjectiva do cineasta na sociedade tomada como objecto de representação.
- 2 Aliada a esta tendência conjuntural, o cinema documentário abrigou, a partir da década de 1960, uma transformação no seu modo de representar questões sociais do país. Neste período, emergem novos dilemas relativos à enunciação e à constituição da subjectividade na construção e produção de imagens de documentários que serão responsáveis por uma crítica à forma tradicional de representação do género. Deste modo, pretendemos entender quais as repercussões deste contexto na representação da classe trabalhadora

no documentário, à medida que se inaugura um quadro de entrecruzamento dos dramas sociais brasileiros com as questões da linguagem cinematográfica. Contexto este que, segundo Ismail Xavier [2001], dá origem a representações em que gradativamente se afirmam as diferenças entre as referências culturais e as individualidades em detrimento da intenção crítica de dar um sentido socialmente comum ao conteúdo dos problemas sociais expressos na vida quotidiana.

A representação fílmica enquanto objecto sociológico

- 3 Neste estudo, tomamos como objecto de pesquisa as representações fílmicas da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. Com este propósito, reunimos um conjunto de quatro filmes documentários produzidos entre as décadas de 1960 e 1990 que estabelecem como questão central a representação da vida social da classe trabalhadora, sobretudo por meio do modo como esta classe actua na realidade objectiva em contextos de luta social, expressão da consciência política, manifestação da cultura popular e do imaginário social. Como componentes da classe trabalhadora entendemos não só aqueles indivíduos que se inserem na definição clássica de Karl Marx [1976] do proletariado, sendo este o sujeito histórico formado pelos trabalhadores – sobretudo os da cidade – que se encontram desprovidos de outros meios de produção que não a sua própria força de trabalho para prover a própria subsistência, mas também grupos sociais em vias de proletarização, tais como camponeses e profissionais liberais, que em decorrência do alto grau de centralização do capital no actual estágio de desenvolvimento das forças produtivas encontram-se afastados da classe detentora dos meios de produção e beneficiária da acumulação do capital. Os filmes escolhidos que apresentam as características acima citadas e retratam estes actores sociais são: *Viramundo* [1965], de Geraldo Sarno, *A Opinião Pública* [1967], de Arnaldo Jabor, *ABC da Greve* [1979/90], de Leon Hirsman, e *Cabra Marcado Para Morrer* [1984], de Eduardo Coutinho.
- 4 Ademais, justifica-se a continuidade dessa investigação sobre o cinema documentário em função da importância que a imagem e o cinema em particular adquiriram nas ciências humanas. O cinema já é contemporaneamente objecto das áreas de estudo das ciências humanas, como a Psicologia, a História e a Antropologia, que buscam no conteúdo e na forma do filme elementos para o aprofundamento nos temas, questões e contradições da condição humana. No âmbito da Sociologia, o filme é tomado como uma representação fílmica da realidade social, sendo sua compreensão submetida a uma dupla perspectiva de análise. “Podem-se utilizar os instrumentos da sociologia, cotejando o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que actuamos, como um espelho ou às vezes como um modelo (para alguns se trata mais de um espelho e para outros mais de um modelo) do social. [Casetti & Di Chio 1998: 29]¹.
- 5 No caso da presente pesquisa sociológica, procuramos unir estas duas vertentes de análise, compreendendo as maneiras social e historicamente condicionadas de construir representações concretizadas nos filmes documentários a partir da apreensão ou objectivação de questões relativas ao modo de vida da classe trabalhadora articuladas na própria representação fílmica. Isto porque, na arte, sob a perspectiva dialéctica, a relação entre o sujeito [o cineasta] e o objecto de representação (a realidade objectiva) é uma relação reciprocamente mediada, o que faz com que os antagonismos e as tensões sociais que foram relevantes para a construção da linguagem se apresentem na própria obra de arte. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como

problemas imanentes à sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a sua relação com a sociedade.” [Adorno 2008: 18]. Por isso, damos aqui especial atenção ao estudo das condições sociais que influenciam na construção das representações, e certamente nos aprofundaremos sob a realidade e os fenómenos que cumprem este papel, mas o estudo destas condições e de seus temas intrínsecos tem seu ponto de partida nas próprias obras. Objectiva-se, assim, apreender como pela via da mediação sujeito/objecto os filmes documentários representam a classe trabalhadora.

- 6 No cinema, observamos ainda uma condição *sui generis* no que diz respeito à refiguração de traços da realidade social na imagem: a refiguração fílmica da sociabilidade humana não se realiza apenas pelo resultado mimético-artístico, pelos antagonismos que se apresentam nas questões e pontos de vista levantados nas obras. Ela também se inscreve na singularidade da imagem que compõe esta representação, na medida em que delinea uma forte afinidade com o movimento da vida quotidiana e ancora uma forma de representação *desantropomorfizada* do sujeito no filme. Isto, segundo Lukács, ocorre na medida em que o mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais criados pelo próprio homem, aparecerem no filme com o mesmo grau de exposição que a figura humana assume na imagem – ambiente social este que, como percebe Lukács, tornou-se um dos focos de atenção do cinema. Deste modo, as imagens do embate entre a individualidade e as circunstâncias do quotidiano, a partir do momento em que estas assumem a condição de matéria-prima para a representação fílmica, se tornam uma importante fonte de conhecimento sobre a relação dialéctica do indivíduo com o mundo, bem como sobre a realidade social subjacente a esta relação. [Lukács 1982].
- 7 Esta leitura tem repercussão fundamental na compreensão da representação fílmica presente no filme documentário. Ao não criar necessariamente na representação personagens fictícios e um mundo predominantemente imaginário, procurando apontar sua assertividade para a própria realidade objectiva, a matriz narrativa do género se consolidou como a representação fílmica de uma circunstância de mundo histórica. [Nichols 2005; Ramos 2008]. Tal configuração deu forma a uma tradição documentária que se define pela possibilidade de produzir imagens de actores sociais que efectivamente compõem a realidade objectiva – numa acepção não-ficcional. O que, sob o ponto de vista da representação fílmica, possibilita uma problematização da formação social a partir da interacção de indivíduos concretos com as circunstâncias da vida quotidiana. A imagem *desantropomorfizada*, portanto, será produzida a partir da relação de individualidades concretas com o mundo social e material na quotidianidade, o que coloca em novos termos as referências narrativas aos processos sociais subjacentes a esta relação no documentário.
- 8 A configuração narrativa singular aqui apontada foi o pano de fundo de polémicas e intensos debates ao longo do desenvolvimento estético do género, tais como o papel da montagem, a função do som, a intervenção do cineasta na realidade filmada, o carácter de representação do filme, etc., que iriam modificar-se fundamentalmente a partir da década de 1960. Até este período, o cinema documental apresentava mundialmente, e também no Brasil, um carácter eminentemente educativo: o cineasta via-se como detentor da incumbência de educar e informar o espectador, carregando uma espontaneidade inicial com relação ao emprego das formas fílmicas próprias da produção do documentário que, por seu lado, não punha o carácter de representação do real na arte em questão. [Ramos, 2005]. À passagem dos anos 1950-60, no entanto, as polémicas a respeito da constituição

da subjectividade no documentário trarão novos elementos à produção fílmica. Nesse período, emerge o estilo do “cinema directo” norte-americano, defensor de uma estética observativa de distanciamento e crítico da demasiada intervenção autoral na interpretação das questões colocadas no filme, e, com outro sentido, o “cinema verdade”, valorizando uma estética de participação activa do cineasta, inclusive na condição de personagem, fazendo do filme um meio de repensar a sua condição de representação pela inserção subjectiva do artista nas informações e conteúdos sobre o real. [Carrol 1996].

- 9 A inflexão, vivida pela cinematografia brasileira, provoca mudanças na representação dos diversos tipos de actores sociais da classe trabalhadora no cinema documentário. Se até ali os problemas sociais já ocupavam os filmes de um modo geral, em particular em decorrência da influência no trato das questões políticas protagonizadas pelo Cinema Novo – como a tentativa de entender a relutância da população em realizar a revolução proletária –, observaremos uma alteração gradativa no sentido do entrecruzamento dos debates em torno do “nacional-popular”, como denomina a teoria do cinema, acompanhada pela crítica da linguagem cinematográfica e seu modo de inserção nas questões sociais da realidade brasileira. [Bernadet 1985, Xavier 2001].
- 10 Os filmes aqui reunidos representam, por isso, narrativas que absorvem gradualmente estes processos, procurando nos atores sociais da classe trabalhadora imersos na vida quotidiana o espaço deste entrecruzamento estético-crítico. Ainda na década de 1960, observamos filmes como *Viramundo*, que procura, ainda sob os moldes da primeira fase documental, analisar o papel das religiões populares na alienação dos trabalhadores rurais que migram para os centros urbanos. Para Jean-Claude Bernadet [1985], este é um exemplo do “modelo sociológico”, caracterizado por um discurso documental que, valendo-se da chancela de autenticidade científica, firma-se na voz-over do narrador, no recuo da câmara e na ocultação da equipe de produção para julgar o papel ideológico dos cultos e ritos religiosos. Já *A Opinião Pública*, embora também aponte para a alienação dos segmentos médios urbanos, passa a insistir na proximidade entre as condições sociais do documentarista e do sujeito representado no filme. Seu intuito é a exposição da metodologia de filmagem e a concessão de mais espaço às entrevistas de trabalhadores no sentido de situar o próprio discurso neste contexto ideológico e sugerir que o espectador do filme faça o mesmo. O contraste também pode ser percebido em outras condições em *ABC da Greve e Cabra Marcado Para Morrer*, filmes já do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. No primeiro, temos um documentário de perfil claramente observativo, que procura tornar a imagem de situações reais da greve geral de 1979 no ABC (como assembleias e passeatas) um testemunho do olhar sobre os trabalhadores a partir do lugar ou da perspectiva de um de seus personagens, algo visível nos planos e panorâmicas gerados no interior de grandes multidões. *Cabra Marcado*, por sua vez, tem uma estética abertamente auto-reflexiva, que busca na quase totalidade das imagens a representação do contacto entre o director (Eduardo Coutinho), como um dos personagens do filme, e os militantes das Ligas Camponesas reprimidos pelo Governo Militar, o espaço para a manifestação das individualidades através da atuação/encenação espontânea destes personagens, que relembram ao longo das entrevistas a violência sofrida após o Golpe militar de 1964.
- 11 Estes últimos filmes representam de modos distintos as condições materiais de sujeitos históricos da classe trabalhadora, sobretudo a partir do modo como a reflexividade autoral redefine a relação do sujeito representado com suas condições sociais e materiais de existência. Para Jean Claude Bernadet [1985], trata-se de um período em que, gradativamente, se deixa de acreditar no documentário como representação do real,

opõe-se a um saber unívoco centralizado e trabalha-se mais com a ambiguidade das asserções que permeiam a narrativa. O resultado, sob o qual concorda Ismail Xavier [2001], é a ênfase no pluricentrismo do discurso, a valorização da esfera individual, a reflexão do cineasta sobre a própria subjectividade em meio à exposição das diferenças entre as individualidades humanas, e, por fim, o destaque para o imaginário e o simbólico como real domínio do social. Tudo isso, em verdade, culminaria na rejeição à definição de critérios gerais e colectivos para os problemas sociais das camadas populares do Brasil, como também na ênfase sob as diferenças que as suas respectivas subjectividades e as individualidades manifestadas enquanto critério predominante de investigação do real.

- 12 É importante, contudo, não tomar a problematização da subjectividade deste período apenas nestes termos. Na verdade, a imersão sobre as questões da personalidade não é, por si só, um motivo para que se perca de vista o carácter colectivo e comum da vida social na obra de arte. Segundo Lukács, a própria objectividade da obra, a sua capacidade de reconduzir a uma problematização dos antagonismos da realidade, depende directamente do modo como esta subjectividade se vale da sua condição de singularidade individual para apreender e problematizar na forma estética o mundo que compartilha com a humanidade – suas formas fenoménicas sensíveis, os signos da vida dos homens, os objectos que mediatizam estas relações ou, de um modo geral, todo o complexo intercâmbio material da sociedade humana com a natureza. Estes seriam alguns dos caminhos pelos quais o autoconhecimento do sujeito pela subjectividade estética levaria à autoconsciência do desenvolvimento da humanidade e das condições materiais da acção dos indivíduos imersos na realidade material que dela fazem parte. [Lukács 1968]. Precisamos, neste sentido, pensar em novos termos a construção da problemática da subjectividade no cinema documentário a partir da década de 1960, sobretudo na direcção de compreender como a problematização da dimensão autoral e subjectiva na narrativa relacionou as referências da vida social da classe trabalhadora com os processos sociais mais gerais que condicionaram a sua existência naquele período.

Contexto e caminhos das imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro

- 13 No momento em que definimos como objecto de estudo as representações fílmicas da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro, torna-se necessário reunir elementos teóricos que nos permitam compreender em que termos se deu a mediação entre as condições sociais e estas representações no curso do processo histórico do desenvolvimento da sociedade capitalista, tendo em vista o próprio facto de o cinema ter surgido já sob o seu processo de consolidação. O que, ao nosso entender, deve ser buscado em referências que tratem (a) da relação entre a representação fílmica e a realidade social, (b) do contexto de transformação na produção documental no Brasil a partir da década de 1960, além de referências que discutam, por último, (c) a definição do conceito de classe trabalhadora na sociedade capitalista.
- 14 Embora o cinema tenha sido mais recentemente incorporado como objecto de estudo na Sociologia, contribuições no âmbito das Ciências Humanas e da Comunicação vêm sendo adaptadas pela teoria sociológica ao já consolidado estudo da arte. A estética dialéctica desenvolvida pioneiramente por Hegel [1999] e incorporada à perspectiva materialista é o ponto de apoio que autores como Walter Benjamin [1985], Adorno [1985] e Fredric

Jameson [1993, 1995] utilizaram para situar o filme como uma expressão artística que é, ao mesmo tempo, um produto e um instrumento de reflexão do seu próprio tempo. Nesta direcção, Lukács é categórico ao definir a contextualização do cinema no seio da sociedade capitalista como um ponto de partida fundamental para a compreensão de sua especificidade ao lado de outras expressões artísticas. Para o autor, o facto de o cinema ter sido inventado em decorrência do alto nível técnico de desenvolvimento proporcionado nesta etapa pelas forças produtivas faz também com que sua estética seja, pelo carácter dispendioso da aparelhagem ou pelo grau avançado de utilização do filme como uma mercadoria pelo capital, um verdadeiro produto do capitalismo. [Lukács 1982]. Também Benjamin se preocupa em discutir essa referência ao desenvolvimento da vida material, definindo o filme como a expressão que mais fortemente reproduz os elementos da utilização da obra de arte como mercadoria, levando às últimas consequências os efeitos do carácter de reprodutibilidade da arte em meio às “tendências evolutivas da arte nas actuais condições produtivas.” [Benjamin 1985].

- 15 Esta contextualização é também realizada por Adorno [2008], que vai mais além ao demonstrar como a problematização do carácter de representação da arte pela Arte Moderna, em meio à consolidação da sociedade capitalista, se desdobrará numa crise geral da arte. Os ideais de liberdade, autonomia e emancipação no trato dos conteúdos presentes na realidade, ao lado de uma guinada rumo à própria subjectividade do artista, serão os motes para um processo que, se, no início, efectivamente havia contribuído para o avanço e a complexidade das formas estéticas, no seu desenvolvimento levou à incerteza sobre o direito de existência da arte, a uma fuga em relação à problematização dos antagonismos sociais – que de uma forma ou de outra voltariam a assombrar a criação – e a reprodução ideológica dos costumes de uma sociedade que gradualmente se tornava menos humana.
- 16 Trata-se de um contexto a que está certamente relacionada a inflexão estética presente no documentarismo brasileiro a partir da década de 1960. Ao invocar as mesmas transformações estéticas que estavam em curso na pintura, por exemplo, que se interessou por desvencilhar-se mais rapidamente da tentativa de representar o mundo exterior já a partir do impressionismo, em fins do séc. XIX, o cinema documentário irá vivenciar uma modificação importante na sua forma tradicional de refiguração da realidade objectiva e das figuras humanas que dela fazem parte. Tal repercussão, segundo Fernão Ramos [2005], realiza-se especialmente em torno do papel que a dimensão autoral e subjectiva do filme – condensada no conceito de sujeito-da-câmera – assume no momento da captação de uma tomada que representa a circunstância de mundo histórica no seu transcorrer, a qual corresponde mais precisamente ao registo de uma situação objectiva da realidade histórica no momento em que ela ocorre. “A questão ética no documentário deverá se pensada sempre em torno da evidência da tomada e de seu embate com a circunstância de mundo que a determina, para e pela experiência do espectador.” [Ramos 2005: 162]. Também para autores como Bill Nichols [1997], as modalidades de representação documental expressariam concepções distintas sobre este embate, as quais apontariam em seu desenvolvimento histórico para um cinema documental cada vez mais reflexivo.² O “como falar” do mundo histórico passa a ser, por conseguinte, o principal objectivo de problematização: “Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico.” [Nichols 1997: 93].

- 17 A vivência desta experiência estética de redimensionamento autoral pelo documentarismo brasileiro esteve, no filmes aqui selecionados, ligada à representação de sujeitos da classe trabalhadora, a qual surge nas referências da teoria do documentário como a representação de actores sociais das camadas populares em situações diversas: “Em seu núcleo temático traz a preocupação do cinema brasileiro mais criativo nos últimos quarenta anos: a representação do popular enquanto alteridade.” [Ramos 2008: 330]. Esta condição de alteridade, por conseguinte, se apresenta a partir do momento em que as representações fazem a crítica ao discurso que procura declarar a “verdade dos factos”, substituindo-a por uma atenção à condição de sujeito do indivíduo que é representado, acompanhada por uma tentativa reiterada de integrar as suas referências culturais e a sua individualidade ao conteúdo da narrativa documental numa postura reflexiva, que pensa o próprio embate com este “outro” enquanto “popular”.
- 18 A tentativa recorrente do cinema em representar os actores sociais buscando tendências ou fenómenos de carácter colectivo ou geral, nesta medida, perde cada vez mais espaço para a ênfase nesta condição de alteridade ou nesta condição de sujeito popular que, submetido a um suposto predomínio do cinema expositivo ou educativo, não teria a sua singularidade devidamente incorporada à narrativa documental. A revisão de sua postura autoral, segundo Ismail Xavier [2001], se realizará a partir da tentativa de dar expressão às referências culturais e valores do povo sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação que busque aprofundar-se nos caminhos da história: “Em diferentes direcções, na afirmação de qualquer segmento oprimido, no cinema da voz do outro a preocupação é afirmar identidades próprias, fazer a defesa da diferença em contraposição à explicação que, do exterior, venha impor um sentido às vivências.” [Xavier 2001: 92].
- 19 Os actores sociais apontados por esta definição relativamente imprecisa do “popular” na teoria do cinema documentário representam, como podemos notar pelos filmes, segmentos diversos de trabalhadores no capitalismo moderno, razão pela qual recorremos a uma definição mais clara destes personagens no curso da tese. Provisoriamente, entendemos como trabalhadores todos aqueles que são obrigados a vender parcial ou totalmente a sua força de trabalho como condição da sua produção e reprodução social. Tal definição, que deverá ser mais refinada posteriormente, parte da perspectiva original de Marx [1976] que apontou para a degradação de todos os segmentos sociais da antiga sociedade feudal que paulatinamente perdiam a sua autonomia (camponeses, profissionais liberais, artesões, pequenos burgueses urbanos, etc.) em concomitância ao surgimento de uma grande massa proletária que dispunha unicamente de sua força de trabalho como meio de produção e reprodução social. Tal situação, a da permanência de grupos sociais que ainda dispõem parcialmente do acesso aos meios de produção, não invalida a tese geral, pois a maioria dos indivíduos na sociedade capitalista torna-se assalariada ou semi-assalariada. E aqueles que não foram plenamente expropriados pelo capital exercem o que Marx considerou como auto-exploração. Nas condições concretas da sociedade brasileira, o que consideramos como classe trabalhadora incorporaria o proletariado *strictu sensu* e segmentos tais como profissionais liberais, pequenos camponeses, e pequenos comerciantes, pois todos, de uma forma ou de outra, estão sujeitos ao contexto de centralização do capital e à polarização da sociedade capitalista, de modo que pretendemos compreender adequadamente as diversas maneiras pelas quais esta é representada nos filmes documentários.

Metodologia: A abordagem dialéctica do documentário enquanto obra de arte e representação social

- 20 Formulada a partir da concepção do filme como objecto de estudo sociológico, esta pesquisa procurará apreender representações da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro, construções imagéticas condicionadas social e historicamente. Afinal, parece-nos ser este o meio mais adequado para entender a objectividade do conhecimento presente numa representação: “Somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objectividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas.” [Adorno 1995: 189]. Tal compreensão, entretanto, se realizará a partir da apreensão ou objectivação de questões relativas à vida social da classe trabalhadora desenvolvida na própria representação fílmica, pois, sob a perspectiva dialéctica, aqui seguida, os conhecimentos presentes na obra de arte são parte de uma representação que é a síntese das determinações resultantes da relação reciprocamente mediada entre o sujeito e a realidade social. Esta síntese compreende, no caso da arte, a própria representação, que está exteriorizada no modo como conteúdo e forma estão articulados na linguagem da obra de arte, podendo, portanto, ser accionada a partir de seu carácter linguístico. “A força de tal exteriorização do eu privado na coisa [*Sache*] é a essência colectiva neste eu; constitui o carácter linguístico das obras” [Adorno 2008: 254].
- 21 A análise deve, nesta medida, aprofundar-se nos elementos constitutivos do filme de modo a compreender o carácter de síntese desta exteriorização enquanto linguagem, sendo a técnica de decomposição e recomposição³ da linguagem cinematográfica⁴ o instrumento que nos permitirá atingir metodologicamente, a partir destes elementos constitutivos, os princípios gerais de construção e funcionamento da representação. Neste sentido, temos delimitadas quatro etapas fundamentais a serem percorridas:
- identificação da composição geral do filme a partir dos momentos mais significativos da narrativa – partes, capítulos, sequências, etc.;
 - escolha de passagens específicas dos filmes a partir da proposta metodológica e do modo como elas articulam traços da classe trabalhadora, sintetizadas e integradas num plano de análise fílmica⁵;
 - decomposição destas passagens em descrições dos recursos da linguagem cinematográfica utilizados;
 - recomposição destas práticas em princípios mais gerais de construção e funcionamento inerentes à representação.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W

- 2008: *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70
- 1995: *Palavras e sinais*, Petrópolis: Vozes
- ADORNO, Theodor W & Max HORKHEIMER
- 1985: *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- BENJAMIN, Walter
- 1985: *Obras Escolhidas*, São Paulo: Brasiliense
- BERNADET, Jean Claude
- 1985: *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense
- CARROL, Noël
- 1996: *Theorizing the moving image*, New York: Cambridge
- CASSETTI, Francesco & Federico Di CHIO
- 1998: *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós
- HEGEL, Georg W. F.
- 1983: *Estética: o belo artístico ou o ideal*, Lisboa: Guimaráes Editores
- JAMESON, Fredric
- 1995: *As marcas do visível*, Rio de Janeiro: Graal
- 1993: *Espaço e imagem: teorias do pós moderno e outros ensaios*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ
- LUKÁCS, Georg
- 1982: *Estética 1: la peculiaridad de lo estético*, Barcelona: Diamante
- 1968: *Introdução a uma estética marxista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- MARTIN, Marcel
- 1990: *Linguagem cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense
- MARX, Karl
- 1976: *Textos: vol. 3*, São Paulo: Edições Sociais
- MARTINS, José de Souza
- 1981: *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis: Vozes
- NICHOLS, Bill
- 2005: *Introdução ao documentário*, Campinas, Papirus
- 1993: *La Representación de la realidad*, Barcelona: Paidós
- RAMOS, Fernão (org.)
- 2005: *Teoria contemporânea do cinema*, São Paulo: SENAC
- 2008: *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.)
- 2004: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, São Paulo: Summus
- XAVIER, Ismail

2001: *Cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra

Referências audiovisuais

- “A opinião pública”, Direção: Arnaldo Jabor. 1965. 115 min
- “Viramundo”, Direção: Geraldo Sarno. 1967. 86 min
- “Cabra marcado para morrer”, Direção: Eduardo Coutinho. 1984. 119 min
- “ABC da greve”, Direção: Leon Hirsman. 1990. 75 min

NOTAS

1. Nesta direção, notamos um campo significativo de teorizações sobre a análise de filmes no campo das ciências sociais, como a de Fredric Jameson [1995], que compôs uma análise do carácter ideológico sobre as obras da cultura de massa e do modernismo artístico, definindo a relação que o conteúdo dos filmes *O Poderoso Chefão* e *Tubarão* mantinham implicitamente com as angústias, preocupações, antinomias e imaginários sociais da sociedade norte-americana no final do séc. XX.

2. Segundo Bill Nichols, a tradição documental apresentaria quatro modalidades básicas: (a) a expositiva, na qual o texto se dirige ao espectador directamente, com intertítulos e vozes que expõem uma argumentação sobre o mundo histórico; (b) a observativa, que firma-se pelo registro fílmico que busca minimizar a intervenção autoral na captação da imagem; (c) a interactiva, que se pauta nas imagens de intercâmbio verbal entre os autores do filme e os sujeitos nele representados; e a (d) representação reflexiva, modalidade para a qual apontaria o desenvolvimento da estética documental e que se caracteriza pela produção de imagens que põem em questão a própria ideia de representação do mundo histórico no documentário.

3. “Podemos definir intuitivamente a análise como um conjunto de operações aplicadas sobre um objecto determinado e consistente em sua decomposição e em sua sucessiva recomposição, com o fim de identificar melhor os componentes, a arquitectura, os movimentos, a dinâmica, etc.; numa palavra, os princípios de construção e funcionamento” [Caseti & Di Chio 1998: 17].

4. São elementos específicos da linguagem cinematográfica a montagem, a planificação, a angulação e os movimentos de câmara; como elementos não específicos temos a iluminação, a cor, o cenário, o vestuário, os personagens, etc. [Martin 1990].

5. Os planos de análise fílmica irão conter informações sobre: o contexto histórico em que o filme foi realizado, a circunstância histórica para qual aponta o filme, o marco teórico que será utilizado durante a investigação e, por último, questões e passagens da vida social da classe trabalhadora a serem utilizadas no estudo sociológico da representação dos filmes documentários.

RESUMOS

O objecto de pesquisa deste estudo compreende as representações fílmicas da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. Interessa, sobretudo, o modo pelo qual o cinema documentário, a partir da década 1960, problematizou aspectos do quotidiano dos trabalhadores

brasileiros a partir de temas como a consciência política, a cultura popular e as lutas sociais. Para a consecução desta investigação, analisaremos um conjunto de filmes documentários que focaram a vida social da classe trabalhadora no contexto da vida quotidiana, isto é, que tomaram por objecto acções sociais historicamente situadas para a construção de imagens dessa classe no cinema documentário.

The research object of this study comprises the filmic representations of the working class in the Brazilian documentary cinema. Interests especially the way in what the documentary film, since 1960s, problematized aspects of daily life of Brazilian workers from topics such as: political consciousness, popular culture and social struggles. To achieve this research, we analyze a series of documentary films that focused on the social life of the working class in the course of everyday life, that is, by taking social actions historically circumscribed object to construct images of this class in documentary filmmaking.

ÍNDICE

Keywords: Social representations, documentary filmmaking, working class, Brazilian cinema

Palavras-chave: Representações sociais, cinema documentário, classe trabalhadora, cinema brasileiro

AUTOR

RODRIGO OLIVEIRA LESSA

Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, com Bacharelado em Sociologia, e mestre em Ciências Sociais pela mesma universidade. É investigador no Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais (NUCLEAR), sendo as suas áreas de investigação as imagens, cinema, documentário, movimentos sociais e conflitos sociais no campo.

[e-mail: rodrigo.ciso@gmail.com]