

**DA NARRATIVA À IDENTIDADE: AS
REPRESENTAÇÕES DAS GREVES NO ABC PAULISTA E
OS DEPOIMENTOS CONTIDOS NO DOCUMENTÁRIO
PEÕES, DE EDUARDO COUTINHO (2004)**

**FROM NARRATIVE TO IDENTITY: THE
REPRESENTATIONS OF THE STRIKES AT ABC PAULISTA
AND THE TESTIMONIALS CONTAINED IN THE
DOCUMENTARY *PEÕES* BY EDUARDO COUTINHO (2004)**

Rafael Rosa Hagemeyer*
Alexandre Pedro de Medeiros**

Resumo: O documentário *Peões*, de Eduardo Coutinho, lançado em 2004, foi rodado em 2002 para documentar a memória das greves metalúrgicas do ABC paulista na virada dos anos 1980 – movimento que projetou no cenário político brasileiro Luís Inácio Lula da Silva, presidente do sindicato em 1979 e então candidato do Partido dos Trabalhadores prestes a vencer as eleições para a presidência da República. Tendo como material de arquivo fotografias e filmes, Coutinho utiliza o suporte visual para encontrar figuras anônimas, que não se projetaram na política petista posteriormente, em sua maioria operários – ou seja, “peões”. A partir de seu diálogo com os documentários *Greve*, de João Batista de Andrade, de 1979; *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós, de 1982; e *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, de 1991, Coutinho define para os sindicalistas quais são as “regras do jogo”: filmes, fotografias de jornais e de arquivos pessoais ou sindicais serão exibidos para os sindicalistas, a fim de que reconheçam velhos companheiros que estiveram envolvidas nas greves no ABC, e informem seu paradeiro. Coutinho não mescla depoimentos dos peões com imagens de arquivo, mantendo as entrevistas editadas em bloco, sem que os entrevistados “dialoguem” entre

* Professor da Prática Curricular em Imagem e Som no Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordenador do projeto “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe operária no cinema”.
E-mail: rafael.hagemeyer@gmail.com

** Estudante no Curso de Graduação em História da UDESC e bolsista de Iniciação Científica do projeto referido. E-mail: royquaker@live.fr

si ou mesmo com imagens de arquivo de aspectos da greve e do trabalho metalúrgico a que fazem referência. A partir da metodologia do documentarista, pretende-se analisar as relações entre a produção do documentário e a pesquisa histórica, os modos através dos quais se estabelecem as relações entre memória e significado das experiências individuais e históricas.

Palavras-chave: Cinema. Narrativas. Greve. ABC paulista. Memória.

Abstract: The documentary *Peões*, by Eduardo Coutinho (2004), was produced in 2002 to document the memory of the metallurgic strikes in São Paulo in the early eighties – the movement which projected Luís Inácio Lula da Silva in the Brazilian politics, as president of the union and then candidate to the Republic Presidency. With films and photographs as archive material, Coutinho uses images to meet anonymous people, industrial workers in their majority – so called “peões”. From the dialog with documentaries such as *Greve!* (1979), by João Batista de Andrade, *Linha de Montagem* (1982) and *ABC da Greve* (1991), Coutinho defines which are the “rules of the game”: films and photographs would be shown to them in order to help them to recognize their old fellows in the strikes and to provide their present locations. Coutinho do not mix interviews with images of the archive. On the contrary, he keeps the interviews separated in blocks, and the witnesses do not “dialog” with each other nor even with other images that testify their strike or their work at the industry. From the methodology of the documentarist, is possible to analyze the relations between producing a documentary and making historical research, the modes through which are established memory and meaning of the individual an historical experiences.

Keywords: Cinema. Narratives. Strike. ABC paulista. Memory.

Atualmente há um número razoável de historiadores que investigam as relações entre história e cinema e, para além da mera atribuição aos filmes como fontes históricas, discute-se hoje uma escrita da história influenciada pelo cinema e pela imagem.¹ Parece-nos que as concepções do cineasta francês Jean-Luc Godard sobre a escrita audiovisual – pensar e escrever o mundo audiovisualmente –, e o cinema como agente da história, têm alcançado os historiadores e historiadoras que acreditam na potência do audiovisual como suporte do conhecimento histórico construído na academia, bem como, a afirmação de outro cineasta, o italiano Roberto Rossellini, de que “Filmes deveriam ser um meio como qualquer outro, talvez mais valioso que qualquer outro, de escrever história”.² Tal repercussão não é por acaso, pois está diretamente relacionada à tomada de consciência pelos historiadores de que nós, a cada dia mais, construímo-nos pela mediação audiovisual, ao mesmo tempo que, eles não conhecem muito bem os efeitos dela.

Entre as formas de se “plasmar a história” em imagens apontadas por Robert Rosenstone está o documentário, cujo formato expositivo clássico

se parece bastante com o de uma aula profusamente ilustrada, ainda que ‘o documentário nunca é uma ‘aula de história’ neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador com o mesmo cuidado dedicado à interpretação de um filme dramático’”, como observa o autor.³ Utilizando a tipologia de Bill Nichols, Rosenstone classifica os documentários segundo o modo que mobilizam os recursos, desde o documentário expositivo, que utiliza uma voz em *off* ou voz de Deus que guia o olhar do espectador, interpreta as imagens exibidas fornecendo informações ou dando conotações, até os modos observacional, interativo, reflexivo e performativo.

As produções de Eduardo Coutinho permitem enquadrar sua proposta como interativa e reflexiva – interage com testemunhas, explora suas vivências sociais e não esconde a presença do diretor e da equipe de filmagens durante a entrevista. Por essa razão, as obras de Coutinho tiveram impacto na própria teoria do documentário desde *Cabra marcado para morrer*, iniciado em 1964 e concluído apenas em 1983. Da ficção de inspiração neorrealista, que pretendia reconstituir a história da morte de um líder camponês no nordeste brasileiro, o autor retorna dezessete anos depois à cidadezinha onde iniciou as filmagens para documentar as memórias dos participantes do projeto e as conseqüências do golpe militar que naquele ano impediu a continuidade das filmagens. Clássico da metalinguagem, o filme reflete sobre um projeto cinematográfico inacabado, sobre a experiência dos figurantes que representavam neorrealisticamente a si mesmos em 1964 e que por isso foram perseguidos pelas autoridades militares como subversivos.

Entre os diversos modos de documentário sistematizados por Nichols, Coutinho é considerado um mestre do gênero da reflexividade, do documentário interativo do chamado “cine direto”, que tem por objetivo documentar a própria aventura da investigação e da descoberta. Nesse sentido, o documentário dialoga mais com o modelo de tele-reportagem investigativa, que Eduardo Coutinho ajudou a implementar no Brasil através do programa *Globo Repórter* nos anos 1970.⁴ Há uma equipe de trabalho, com câmeras e microfones, apresentando documentos, buscando informações e gravando entrevistas. O trabalho do documentarista se assemelha muito ao do historiador acadêmico, como observa Robert Rosenstone, mas a questão é observar como em cada documentário esse material é organizado e apresentado ao espectador, se oferecendo como uma explicação mais ou menos coerente da realidade, o modo como o entrevistado se relaciona com a situação registrada pela câmera, como são editadas as seqüências e os procedimentos adotados no uso de materiais de arquivo.

Retomamos a questão sempre levantada das possibilidades e limites do dispositivo, a qual não pretendemos esgotar neste artigo, mas que, a fim de colaborarmos nesse debate, defendemos o universo das imagens como uma espaço mais democrático, mais aberto a novas propostas e interpretações

se comparado ao da cultura letrada, espaço hoje esgotado pelo fato de não poder responder às questões emergentes de uma civilização da imagem. Não afirmamos aqui uma troca de hierarquia ou a extinção da escrita letrada, mas sim, propomos o investimento no desenvolvimento das competências audiovisuais que devem estar conectadas, por exemplo, à habilidade escrita, a fim de uma leitura crítica do mundo, compreensão das situações humanas nos diversos tempos e espaços, assim como, da integração como emissores fundada em uma ética do discurso. Deste modo, possibilita-se a reconfiguração do comunicador como mediador, coloca-se em prática o exercício de conhecimento da diferença cultural e se leva em conta a constituição da identidade como processo narrativo.⁵

Em que medida *Peões* resgata a história do movimento grevista dos trabalhadores do ABC paulista nos anos 1980? De que maneira as memórias individuais e o material imagético (fotografias e filmes) são mobilizados no processo de edição, possibilitando alguma compreensão do processo histórico? Em outras palavras, quanto de História há no documentário *Peões*?

A FILMOGRAFIA DAS GREVES NO ABC PAULISTA E A HISTORIOGRAFIA DO MOVIMENTO OPERÁRIO

As considerações feitas até agora repercutem em nosso modo de analisar os materiais produzidos sobre as greves ocorridas de 1978 a 1980 no ABC paulista.⁶ Contemporaneamente ao fenômeno, uma série de interpretações no campo das ciências humanas lia em rede as manifestações operárias e populares na Grande São Paulo marcadas pela autonomia e contestação ao *establishment*.

Era o “novo sindicalismo”, que se pretendeu independente do Estado e dos partidos; eram os “novos movimentos de bairro”, que se constituíram num processo de auto-organização, reivindicando direitos e não trocando favores como os do passado; era o surgimento de uma “nova sociabilidade” em associações comunitárias onde a solidariedade e a auto-ajuda se contrapunham aos valores da sociedade inclusiva; eram os “novos movimentos sociais”, que politizavam espaços antes silenciados na esfera privada. De onde ninguém esperava, pareciam emergir novos sujeitos coletivos, que criavam seu próprio espaço e requeriam novas categorias para sua inteligibilidade.⁷

Este movimento foi marcado por uma mudança de cenário da greve, não mais o interior das fábricas onde os operários permaneciam de braços

cruzados diante das máquinas paradas, e sim, o Estádio de Vila Euclides, onde Lula liderou, como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, assembleias de até 140 mil pessoas. Iniciada no dia 13 de março de 1979, a greve foi respondida pelo regime militar dez dias depois com intervenção ministerial no sindicato; as lideranças, incluindo Lula, foram cassadas; após quatro dias Lula retorna ao comando da greve e uma nova assembleia é feita, na qual é decidido o retorno ao trabalho e uma trégua de 45 dias para que as reivindicações fossem atendidas pelas classes patronais. Após a trégua, o sindicato conseguiu um acordo com o governo e entidades patronais, que não dava praticamente nenhum ganho aos trabalhadores, mas que reconhecia a diretoria do Sindicato destituída, como interlocutor legítimo dos trabalhadores, garantindo o fim da intervenção do governo no sindicato.

Nesse contexto se produziu a chamada “tríade heróica” de documentários realizados sobre o movimento grevista do ABC entre 1979 e 1980, quais sejam: *Greve!*, de João Batista de Andrade; *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós; e *ABC da Greve*, filmado por Leon Hirzmann e concluído por Adrian Cooper apenas em 1989. Os filmes apresentam diferenças importantes entre si, algumas delas já observadas por Jean-Claude Bernardet e incluídas na última edição de seu livro *Cineastas e imagens do povo* (2003).

Greve! não foi produzido com a intenção de análise sociológica ou política, mas de intervir na ação do movimento operário. Lembremo-nos de que o material foi exibido durante os 45 dias de trégua após a decisão de volta ao trabalho, sendo que, passado esse período, os trabalhadores se reuniram novamente para decidir os rumos diante da proposta que seria passada pelos empresários e pelo governo.⁸ *Greve!* extrapola os fatos ocorridos em São Bernardo do Campo em 1979, pois Andrade os insere em uma perspectiva global que explicaria o movimento: inicia com a posse do general Figueiredo e, após a sequência emblemática da saída dos diretores incluindo Lula do sindicato, expõe questões referentes à condição precária de moradia dos trabalhadores, a campanha salarial, atuação das multinacionais. Neste sentido, o cineasta generaliza as reivindicações da greve como reajuste salarial pautadas na condição de opressão sofrida pela classe trabalhadora, assim como, apresenta a tese de que o líder é indispensável. Contudo, antes de desenvolvermos uma análise das relações entre líder e a massa de trabalhadores em “Greve”, é necessário retomarmos um trecho da entrevista concedida pelo documentarista a uma revista nos anos 80.

Meus filmes são feitos para um público que é a sociedade toda, como um elemento de formação para toda sociedade. Eles têm elementos críticos, são feitos do ponto de vista de quem se coloca ao lado do operário, ao lado do povo.

Mas têm elementos críticos, às vezes elementos críticos até com relação ao povo mesmo. Eu não estou concordando com ele só porque ele é povo, só porque ele é operário. Eu me coloco ao lado do povo, o povo enquanto sociedade, o povo enquanto conjunto de classes sociais modernas que lutam. Ao lado da consciência disso. Contra a alienação dele mesmo com relação a isso.⁹

Deste modo, o cineasta deixa clara sua percepção de que um filme como *Greve* não deve ser analisado como tendo os trabalhadores como único público-alvo. Porém, Batista se coloca ao lado do operário, não como operário, a fim de influenciar suas ações a partir da fabricação de representações de um movimento grevista como o de 1979. Ao construir um vídeo, no qual Lula está a maior parte do tempo ausente, o documentarista deixa claro que quanto mais o líder não está, mais ele deveria estar. O que Jean-Claude Bernardet chamou de presença pela ausência, “Mais está ausente, mais é necessário”.¹⁰ Contudo, ele observa que o filme não heroiciza Lula, pelo contrário, mostra um líder que no início é derrotado – sequência da intervenção no sindicato –, e que no final, após quatro dias de massa dispersa e desamparada condução desajeitada por outros sindicalistas, volta para encerrar a greve, após o juízo de que não é necessariamente uma vitória para a classe. *Greve* apresenta um Lula frágil, talvez por acompanhar os fatos de 23 a 27 de março de 1979, entre a intervenção no sindicato e a assembleia da volta ao trabalho. Sendo assim, Andrade explora em seu documentário uma montagem que segue a ordem cronológicas dos fatos com uma voz em *off*, que podemos analisar como a colaboração do intelectual na orientação do movimento grevista, pois toma um posicionamento político e o confere ao vídeo.

Entretanto, para além de uma análise da relação entre líder e massas no calor da greve de 1979, João Batista de Andrade afirma a orientação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual estava reunido um grupo de intelectuais que emprestavam um apoio crítico aos movimentos grevistas na região do ABC. Em sua tese de doutorado, Maria Carolina Granato da Silva apresenta as afirmações de um Andrade considerava a perda do Sindicato com a intervenção em 1979 como uma derrota, ao mesmo tempo em que as lideranças metalúrgicas grevistas articuladas ao redor de Lula afirmavam a desimportância do espaço.¹¹ Tal reiteração comunista repercutiu no modo como o documentarista faz uso da voz em *off* que discorda das falas dos trabalhadores a todo momento em *Greve* com relação à intervenção no sindicato e de que este, em uma orientação lulista ou, como poderíamos chamar de protopetista, não era o prédio, mas sim, a força da classe trabalhadora em sua participação “de base” na luta coletiva.

Nesta via, há aí um sintoma de contra-narrativas que se opuseram ao fenômeno grevista liderado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, identificado por um autor como Eder Sader de “novo sindicalismo”, o qual propunha um sindicalismo paralelo criticando a estrutura sindical denunciada por Lula – em assembleia durante a greve de 1980, o sindicalista narra a história do sindicalismo no Brasil, a qual é registrada em filme de Renato Tapajós, *Linha de Montagem*, de 1982, que estabelece uma reflexão sobre as greves de 1979 e 1980 como continuidade; esta sequência será retomada e analisada em outra seção deste artigo.

A partir do mesmo lugar de Andrade enquanto comunista, Leon Hirszman também construiu sua contra-narrativa. O documentário *ABC da Greve*, o qual foi produzido enquanto o cineasta preparava seu longa-metragem de drama *Eles Não Usam Black-Tie* e tinha decidido ir a São Bernardo do Campo acompanhar a greve de 1979, no entanto, foi desconhecido pelo público até o ano de 1991, quando o fotógrafo da equipe de Hirszman Adrian Cooper finalizou o filme retomado em 1989, dois anos após a morte do cineasta e após as primeiras eleições diretas para presidência da República, na qual Lula ficou em segundo lugar.

Assim como em *Greve!*, a sequência da intervenção no sindicato é retomada, mas no filme de Hirszman ela é antecedida pela sequência iniciada pela narração de Ferreira Gullar que diz: “o Tribunal Regional do Trabalho declara ilegal a greve”, na qual são apresentadas manchetes de jornais brasileiros das empresas dominantes dos veículos de comunicação no Brasil como *Correio Braziliense*, *Folha da Tarde* e *Folha de São Paulo* e das capas das revistas *Isto é* e *Veja*. Acompanhada pela pessimista música de Paulinho da Viola, *Pode guardar as panelas*, que aliás é tema do documentário, os títulos dos materiais levantados analisam o movimento grevista como caos social ocasionado pelo confronto dos trabalhadores liderados por sindicalistas “desordeiros”, geralmente representado como massa guiada pelo líder Lula, após isso vemos em fotografias em P&B o resultado com a intervenção policial. A posição do PCB frente ao “novo sindicalismo” era de apoio crítico, na medida em que o partido via naquele processo lideranças com desvios esquerdistas, marcados pelo espontaneísmo sem fundo teórico, que poderia gerar o caos social e justificar a repressão policial e a intervenção no sindicato.

Deste modo, dois outros apontamentos que seguem de perto nossas considerações sobre *ABC da Greve* são o uso de referências institucionais por Leon Hirszman em seu filme, isto é, a recorrências de planos de missas, depoimentos de autoridades como Murilo Macedo, Ministro do Trabalho do presidente João Figueiredo, e mídias impressas veiculadas pelas grandes redes de comunicação brasileiras, bem como, as duas sequências de volta ao trabalho. Se tomarmos a afirmação de Renato Tapajós que analisa *Greve!*, de Andrade,

e *ABC da Greve*, de Hirzmann, como filmes que tinham como público-alvo a classe média e que tinham a intenção de formar uma visão do PCB sobre as greves, podemos talvez compreender a utilização das referências às mídias de massa no documentário de Hirszman.¹² Já as sequências da volta ao trabalho no meio e fim do documentário parecem retomar a crítica comunista ao movimento grevista e perguntar: além do caos social e da repressão policial, os trabalhadores voltaram a uma condição insalubre de trabalho (sequência final no interior da fábrica), e quais são os ganhos?

Eis a posição do Partido Comunista Brasileiro, que considerava a luta sindical como economicista e insuficiente para resolver o problema dos trabalhadores – qual seja, a consciência da necessidade de tomar o poder através de uma vanguarda organizada. Estes momentos de parada reflexiva marcados apenas pelo som das massas de solas dos sapatos encontrando o chão poderiam, então, ser respondidos pelo documentário de Renato Tapajós produzido pelo sindicato, *Linha de Montagem*, que defende a tese de que a greve de 1979 foi um aprendizado para a greve de 1980, quando há uma mobilização ainda maior, organizando o movimento pelas bases – por exemplo, com o atuação nos bairros e o fundo de greve –, a qual possibilitou aos metalúrgicos de São Bernardo permanecerem 41 dias em greve.¹³

Ao mesmo tempo, podemos analisar o quanto de peso a “intervenção” dos documentários produzidos e exibidos no calor do momento grevista tem na emergência de Lula como um líder de massa.¹⁴ Em certo momento, analisando as possibilidades do filme documentário contemporâneo, Fredric Jameson diz que a produção de um vídeo pode influenciar no processo de mudança do objeto do próprio vídeo, isto é, no momento em que os espectadores-participantes se tornam conscientes de suas ações e podem, então, reconhecer, a partir dos enquadramentos direcionados e movimentos de câmera que conferem a um personagem ou outro forte peso cênico.¹⁵

No calor da fundação do PT e apoio à ascensão política de Lula, já se inicia a construção de uma narrativa a ser contada sobre as greves no ABC paulista. A possível faceta do documentário como produtor de um distanciamento crítico em relação ao evento proposto pelo realismo crítico, no qual poderíamos dizer que João Batista de Andrade se inspira não servia ao momento. De certo modo, os trabalhadores legitimaram Luiz Inácio da Silva e esta escolha repercutiu no registro do PT na Justiça Eleitoral em 1981 que, por sua vez, ecoou na proposta de dois cineastas em acompanhar a campanha eleitoral à presidência da República Federativa do Brasil 21 anos depois.

OS “PEÕES” E O LÍDER

No início de 2002, ano de eleição presidencial, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles trabalhavam em um projeto que se transformaria em um filme sobre a campanha presidencial. A intenção inicial era acompanhar os dois candidatos que, provavelmente, disputariam o segundo turno: Luiz Inácio da Silva e José Serra. Após muitas discussões, Coutinho sugeriu filmar os operários do ABC paulista, deixando de lado a ideia de acompanhar um segundo candidato. Em agosto, Salles e Coutinho tiveram uma conversa com Lula que foi decisiva para o filme que o segundo cineasta se propôs a fabricar. Naquela conversa, o ex-sindicalista teria dito que só existe enquanto Lula porque existiram as greves do ABC.¹⁶ Deste modo, Eduardo Coutinho focou em São Bernardo do Campo e nas trajetórias dos trabalhadores que participaram das greves de 1978, 1979 e 1980, pensando Lula como centro de referência, para entendê-lo e compreender de onde ele veio. Daí, nasceu *Peões*, enquanto João Moreira Salles documentava na campanha presidencial de Lula pelo Brasil, produzindo *Entreatos*.

Assim sendo, considerando as discussões travadas até aqui, propomos uma análise de *Peões*, ou de experiência recreativa e pesquisa arqueológica, primeiramente, buscando destrinchar a metodologia de Eduardo Coutinho de buscar personagens para seu documentário, o que ele mesmo chamou de “as regras do jogo”, em seguida, pensaremos a articulação entre depoimentos audiovisuais e imagens de arquivo para, enfim, finalizarmos com o levantamento da seguinte questão: pode Coutinho ter atuado como historiador e produzido História em *Peões*?

À primeira vista, o documentário pode ser apenas mais uma sucessão de falas de algumas pessoas que narram suas experiências passadas. Contudo, a tarefa da análise fílmica corresponde ao exercício de explicar, racionalizar, os fenômenos observados nos filmes, partindo da percepção de que não existe um método geral para a análise de filmes, e que cada análise deve se acostumar à ideia de que necessita fabricar seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme que se analisa, no nosso caso, *Peões*.¹⁷ Este documentário que, ao buscar a entrevista como uma forma de encontro entre cineasta e tema e usar imagens de arquivo para recuperar a história, aproxima-se do documentário de modo participativo descrito por Bill Nichols.¹⁸

Peões começa por algumas sequências em Várzea Alegre, no Ceará, em outubro de 2002, entrevistando algumas pessoas que estiveram envolvidas nos movimentos grevistas no ABC, mas que voltaram às terras de origem. Com isso, o cineasta começa pelo começo da vida de muitos dos trabalhadores que estiveram envolvidos nas grandes greves de 1978, 1979 e 1980, os quais geralmente saíram de algum pequeno município de algum estado nordestino

a fim de buscar uma melhor renda e qualidade de vida para suas famílias. E Lula está incluído neste processo, pois saiu de Garanhuns (PE) ainda muito jovem. Sua honestidade como documentário está evidenciada na SEQ 19 (ver Figura 1), chamada pelo cineasta de “as regras do jogo”, que insere no filme a problemática de sua produção.

Na sequência temos a explicitação da metodologia de Coutinho para a fabricação de *Peões*, que consiste na apresentação de imagens de arquivo – documentários como *Greve*, *Linha de Montagem* e *ABC da Greve*, fotografias e recortes de jornais –, para que os sindicalistas reunidos em uma sala identifiquem e indiquem ao documentarista as pessoas que ficaram anônimas, mas que aparecem nos materiais. Há sequências posteriores em que Avestil, Djalma Bom e João Chapéu se reconhecem nos documentos, que nos parece consistir em uma estratégia de produção de fala e, no caso de Djalma, para ressaltar sua relação próxima a Luiz Inácio da Silva, o Lula.

Neste sentido, a própria capa do DVD do documentário (ver Figura 2) evidencia o processo de busca de atores para o filme, sendo a imagem construída no exercício de identificação de personagens que marcam as SEQ 20 (ver Figura 3) e SEQ 21. De acordo com Consuelo Lins, o fato de que de 1979 até hoje aproximadamente 90 mil postos de trabalho desapareceram e de muitos trabalhadores não serem mais metalúrgicos, transformou a produção do documentário em um trabalho intenso de pesquisadores que, com a ajuda do sindicato, realizou projeções e conversou com 60 pessoas ao longo de três semanas com o objetivo de buscar os desconhecidos presentes nas fotos e documentários.¹⁹

Entretanto, voltemos às sequências iniciais de *Peões* em que se apresenta uma retrospectiva que interliga a indústria automobilística e os movimentos da classe operária brasileira a Lula. De 1959 a 2002, do nascimento da indústria automobilística no Brasil até a campanha presidencial de Lula, temos a justificação de um herói a partir de sua ação como líder sindical. A escolha dos planos é sintomática neste sentido, pois se busca mostrar o líder em contato com as massas, como no plano retirado de *Linha de Montagem*, no qual Lula é carregado pelos trabalhadores (SEQ 8 em “*Peões*), assim como, o plano emblemático de *ABC da Greve* do discurso do sindicalista momentos antes da intervenção no sindicato no dia 23 de março de 1979 (SEQ 10 em *Peões*). Este plano, o qual nos é apresentado em P&B no original, famoso por ser o discurso de Lula com a camisa de bolinhas (ver Figura 4), sintetiza a missão do líder sindical que convoca a massa trabalhadora pela luta coletiva, chamando a atenção para a tomada de consciência de cada operário sobre o movimento grevista, pois, considerando a greve de 1979 como um fenômeno de massa, pensamos que a mensagem de Lula é dirigida à massa, mas também, atinge cada indivíduo que passa a se identificar com o discurso do sindicalista. Em nenhum

momento da retrospectiva Coutinho utiliza imagens de Lula produzidas por João Batista de Andrade em *Greve!*, talvez por evocar a fragilidade do líder.



Figura 1 – 10 fotogramas da SEQ 19 de *Peões*, recomenda-se a leitura em duas colunas de cima para baixo. Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Intérpretes: Maria Socorro Moraes Alves, José Alves Bezerra, Zacarias Feitosa de Moraes e outros. Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 2006. 1. DVD (85 min), son., color., 35 mm.

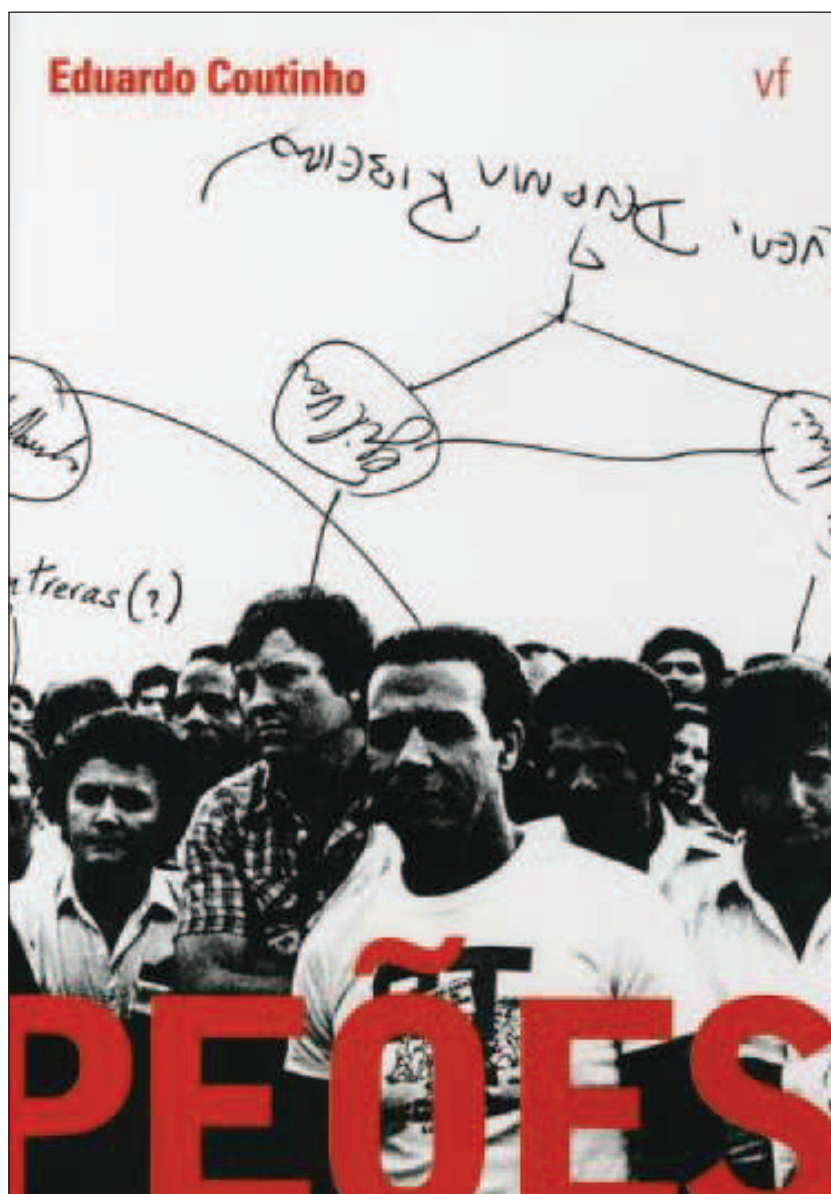


Figura 2 – Capa do DVD de *Peões*. Fonte: “Plano da assembléia em Vila Euclides, identifica Adalberto, Contreras (?), Pingão, Gilvan e Devanir Ribeiro.”. SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. 2008. 446 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. p. 9.



Figura 3 – Identificação de Contreras. Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Intérpretes: Maria Socorro Morais Alves, José Alves Bezerra, Zacarias Feitosa de Morais e outros. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. 1. DVD (85 min), son., color., 35 mm.

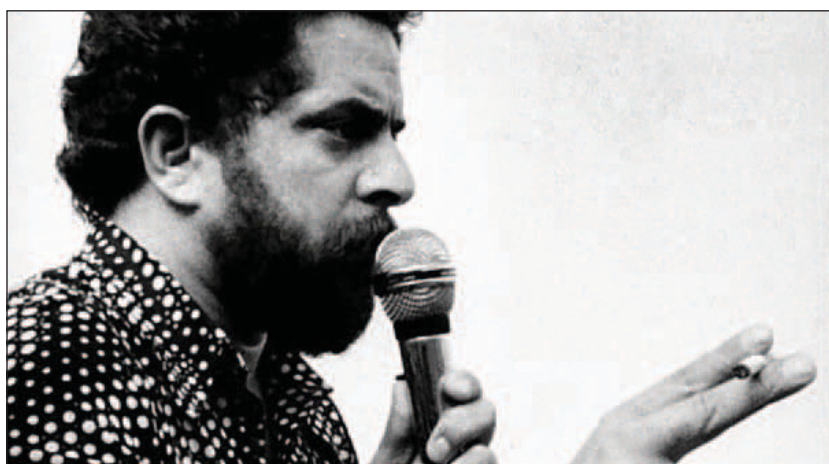


Figura 4 – Fotograma de *ABC da Greve* contido em *Peões*. Fonte: ABC DA GREVE. Direção: Leon Hirszman. Produção: Uli Bruhn. Intérpretes: Luiz Inacio da Silva, Ferreira Gullar, Vinicius de Moraes e outros. Rio de Janeiro: Taba Filmes, 1991. (86 min), son., color., 35 mm.

Há uma sequência (SEQ 30) em *Peões* que gostaríamos de retomar que é a do discurso de Lula no sindicato durante a greve de 1980, a qual foi retirada de *Linha de Montagem*. No documentário de Coutinho só ouvimos as palavras de Lula sobre a responsabilidade dos trabalhadores em “meditar” sobre os destinos da greve se ocorrer intervenção no sindicato, o qual é afirmado pelo sindicalista não como um prédio, mas como a força de cada trabalhador que participa da

luta coletiva da classe trabalhadora. Em *Linha de Montagem*, a fala de Lula continua com uma análise histórica da relação entre sindicato e Estado desde 1964, quando o governo transformou cada sindicato em posto de atendimento médico e odontológico, o que, com a emergência das reivindicações a partir de 1977 foi mudado, quando para ser sócio do sindicato se precisava ter fibra e disposição para brigar. O documentário de Coutinho quando se afirma a presença do líder mesmo quando ausente, isto é, quando Luiz Inácio afirma a necessidade de continuar a greve mesmo que ele seja preso.

Em um sentido articulado à seleção de imagens de arquivo, os depoimentos audiovisuais contidos em *Peões* nos permite analisar “a memória como uma reconstrução do passado”. Pois,

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é um sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.²⁰

Diferentemente do que é mostrado pelas sequências dos documentários da tríade heróica sobre as greves de 1979 e 1980 (*Greve*, de João Batista de Andrade, de 1979; *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós, de 1982; e *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, de 1991), os depoimentos audiovisuais nos informam sobre a vida cotidiana de ex-operários, faxineiras, sindicalistas e trabalhadores de regime temporário. Esta é uma estratégia de narração das experiências passadas baseada nos processos de subjetivação sofridos ao longo do tempo, contaminados por reinterpretações, novas imagens e novos diálogos. Deste modo, segundo Consuelo Lins,

Para se aproximar dos seus personagens, Coutinho recusa a transcendência que envolve “o operário”, os lugares-comuns do pensamento de esquerda a respeito de sua “missão histórica”. Coloca em campo perguntas sobre o cotidiano na fábrica, a relação com as máquinas, a vida afetiva e o envolvimento prático com as paralisações. Deixa de lado as grandes questões e se atém ao concreto, às experiências de cada operário, fazendo com que a dimensão pública da vida deles seja elaborada de forma absolutamente pessoal, sem os clichês da militância política.²¹

Sendo assim, o documentarista aproxima os entrevistados de Lula ao deixar narrarem suas perspectivas de passado e projeções de futuro, com a intenção de apresentar o que aconteceu a cada indivíduo envolvido nas grandes greves do ABC paulista. Até os últimos minutos do filme, Luiz Inácio da Silva é um “pai”, um “herói”, mas após a última entrevista, somos informados de que Lula foi eleito Presidente da República em segundo turno no dia 27 de outubro de 2002 com mais de 52 milhões de votos.

A entrevista de Geraldo fecha o documentário (SEQ 42, ver Figura 5) e sintomaticamente está traduzido no subtítulo do texto de Consuelo Lins sobre *Peões* em sua obra que discute os documentários de Eduardo Coutinho, que diz adeus à classe operária.²²



Figura 5 – Fotograma do depoimento de Geraldo. Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Intérpretes: Maria Socorro Moraes Alves, José Alves Bezerra, Zacarias Feitosa de Moraes e outros. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. 1. DVD (85 min), son., color., 35 mm.

A sequência dessa última entrevista é um dos três casos em que a filmagem está datada – as outras duas são a da passeata na campanha presidencial de Lula (SEQ 18) e a reunião com os sindicalistas na sequência apelidada de “as regras do jogo” (SEQ 19) –, a data é a da votação no segundo turno da eleição e Geraldo afirma ter votado em Lula para presidente e em José Genuíno para governador de São Paulo, ambos candidatos do PT. Contudo, o que nos chama a atenção no depoimento de Geraldo é o esfacelamento da classe operária frente aos novos desafios do mundo do trabalho contemporâneo, por exemplo, o trabalhador se encontra em um regime de trabalho temporário de dois meses no Paraná, tendo ido a São Bernardo do Campo apenas para votar.

Disto, analisamos aquilo que David Harvey chamou de “acumulação flexível”, processo de flexibilização dos processos de trabalho, do mercado de trabalho, produtos e padrões de consumo.²³ Com isso, este modelo que começou a ser aplicado em nosso país no início dos anos 1990 com sua integração ao desregulamentado mercado neoliberal, favoreceu os padrões que se viram beneficiados pelo enfraquecimento do poder sindical e da enorme quantidade de desempregados e subempregados, impondo “regimes e contratos de trabalho mais flexíveis”.²⁴

Sendo assim, o documentário que vinha até então mostrando a pujança do sindicalismo de outrora, fixa-o neste outro tempo, evidenciando a impossibilidade de novos movimentos grevistas como os de 1979 e 1980 no Brasil dos dias de hoje – embora o diretor não tenha interesse em fazer com que os entrevistados avaliem as razões disso, se têm consciência das motivações das transformações econômicas recentes. Geraldo aponta um cotidiano marcado pela insegurança, em que conseguir um emprego está cada vez mais difícil, pontuando sua fala com uma nostalgia do tempo em os peões eram aqueles que trabalham no chão de fábrica, tempo também difícil, “mas [que] havia os colegas, a luta e chances de uma resistência firme e organizada – agora pequenas diante das incertezas do emprego temporário e da desregulamentação do trabalho.”²⁵

O DOCUMENTÁRIO COMO HISTÓRIA E O DOCUMENTARISTA COMO HISTORIADOR

Em *Peões* encontramos uma narrativa histórica?

Afirmar isso significa dizer que o documentário foi construído conscientemente como conhecimento histórico, assim como, seu diretor estabelece uma história das imagens e das falas, constituindo-se como historiador. A metodologia de produção do audiovisual utilizada por Coutinho foge ao clichê do documentário historiográfico que junta imagens e falas de personagens, conferindo caráter de legenda à entrevista, e sim, apresenta documentários, fotografias e falas em separado, dotando-lhes de seu valor como documento. De certo modo, Coutinho também junta, mas em um sentido de pôr os documentos uns após os outros, consecutivamente, ou seja, apresenta as fontes para que dialoguem.

Há no documentarista uma precaução em não transformar os depoimentos dos trabalhadores em verdades absolutas, caracterizadas como testemunhas e não como autópsias, ou seja, aquilo que se deixa ver por si mesmo.²⁶ Pois eles não são jogados como discursos de autoridades, de fato, ao explicitar “as regras do jogo”; Eduardo Coutinho pontua que a escolha dos entrevistados poderia

acontecer por acaso, desde que sejam pessoas desconhecidas que aparecem nos filmes e nas fotos, porém, a edição das falas e montagem não é neutra, imperando aquilo que analisamos como questão levantada pela maioria das mulheres: uma visão paternalista sobre Lula, assim como, levantada pelos homens; e também uma visão humana do sindicalista pernambucano. Há aí um jogo entre as relações de poder existentes a partir da retomada de questões teóricas, interpretações formuladas pela história ao longo do tempo, sobre as greves em um modo geral e também sobre as grandes greves de 1978, 1979 e 1980 em específico, assim como, a recuperação da memória do cinema como representações sobre tais fenômenos, das narrativas individuais como experiências da vida prática e da memória coletiva como cultura política construída na vida prática (ver Figura 6).

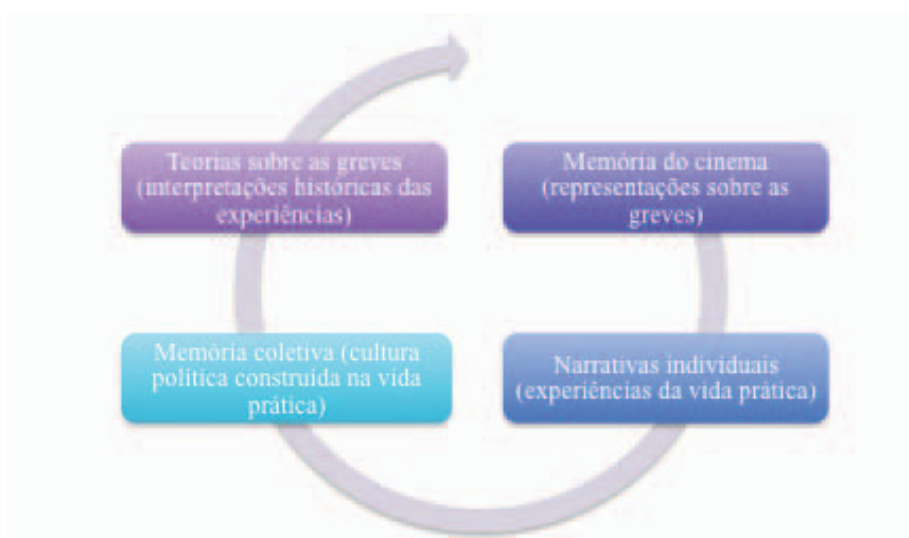


Figura 6 – Esquema de análise de *Peões*. Fonte: produção do próprio autor.

Sobre a importância conferida aos documentários da tríade heróica selecionados para integrar a narrativa de *Peões*, salienta Consuelo Lins que

As imagens que entremeiam os letreiros pertencem aos filmes *ABC da Greve* (1979-90), de Leon Hirszman, e *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós. Essa dimensão faz com que o que documentário de Eduardo Coutinho dialogue não apenas com a memória pessoal e coletiva de um grupo de trabalhadores. Ele interage também com uma certa memória do documentário brasileiro, voltado no final dos anos 70 para as lutas operárias do ABC, que expressavam um momento importante da luta de classes no Brasil.²⁷

Contudo, argumentamos ao longo deste artigo que a “tríade heróica” de documentários produzidos sobre o fenômeno grevista no ABC paulista se constitui como diferentes narrativas que representavam o universo de interpretação de diferentes grupos. *Peões* não dá espaço para interpretações divergentes sobre aquele processo, e pode ser considerado um filme lulista. A ilusão de anonimidade dos entrevistados, assim como, o deslocamento de significado a partir da escolha de fragmentos do filme de Hirszman, por exemplo, podem nos levar a naturalizar o discurso oficial e institucionalizado que une Lula ao PT e esses ao fenômeno grevista do ABC. Em matéria de produção de documentário, pesquisa iconográfica e de personagens, as escolhas não são imparciais. Apesar de haver um depoimento que critica o PT em 2002, o de Tê (SEQ 33, ver Figura 7), no qual encontramos evidências da interpretação da greve de 1980 como fortalecida pela do ano anterior, a entrevistada conta que ajudou a fundar o partido a fim de que esse realizasse trabalhos de base e não se associando à política convencional da época, questão que cada vez mais se tornava insustentável, culminando na afirmação de Tê de que o Lula estaria chegando à presidência, não o PT.

Entretanto, tais fatos não colocam em xeque a validade e qualidade do documentário de Coutinho como conhecimento histórico, pois como discute Alexandre Fortes a interferência do documentarista e a seletividade da memória é uma questão que se desenvolve juntamente à produção do filme.²⁸ Os entrevistados têm total liberdade de expressão, mesmo que no final sejam selecionados apenas os trechos que compõem a obra, porém, as definições do que é dito e do que não é dito passa por um movimento de definição de si através das narrativas individuais contadas.²⁹



Figura 7 – Fotograma do depoimento de Tê. Fonte: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Intérpretes: Maria Socorro Morais Alves, José Alves Bezerra, Zacarias Feitosa de Morais e outros. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. 1. DVD (85 min), son., color., 35 mm.

O depoimento é um espaço e um momento não só de recriação do que foi vivenciado, mas também, como invenção de si, de inserção no mundo e de interpretação dele, fabricado “à luz do cruzamento entre, de um lado, a perspectiva dada pelo distanciamento cronológico e, de outro, o impacto dos eventos do presente”.³⁰ As pessoas que foram selecionadas, como representamos em esquema exposto anteriormente como dispositivo de invenção teórica, estão impregnadas pela cultura política construída como memória coletiva, neste caso uma memória petista, pois grande parte dos entrevistados esteve envolvido de alguma forma ao PT e/ou à figura carismática de Lula. Sendo assim, a “narrativa oficial” de um PT nascido a partir do sindicalismo das grandes greves é atualizada em *Peões* a partir da fala de Lula a Coutinho e Salles já citada e, nesta via, a narrativa fílmica é construída a identificar Lula como líder sindicalista do ABC que se tornou Lula presidente pelo PT.³¹ Ao mesmo tempo, tal narrativa pode ser confrontada a partir do Projeto Memória, o qual une diversas entidades acadêmicas e Fundação Perseu Abramo no sentido de retomar e disponibilizar fontes orais sobre a história do PT, as quais começaram a ser produzidas no início de 2005. Contando com depoimentos de diversos intelectuais e militantes de esquerda como Antonio Candido, Apolônio de Carvalho e Manoel da Conceição, Alexandre Fortes conclui que a imagem que surge das narrativas contadas pelos entrevistados sugere São Bernardo do Campo não como mito fundador, mas como

um catalisador de movimentos de luta social e política se desenvolviam, ao menos desde os primeiros anos da década de 1970, em diferentes pontos do território brasileiro, todos eles marcados por fortes similaridades em relação ao [sic] alguns valores e princípios, mas também por especificidades regionais e locais.³²

Sendo assim, compreendemos que ao produzir *Peões*, Eduardo Coutinho interagiu com uma interpretação histórica formulada sobre as grandes greves do ABC, sobre a fundação e identidade do PT, assim como, atualizou tal “narrativa oficial” conectando passado, presente e futuro. Entretanto, Coutinho privilegiou os personagens que foram reconhecidos pelos sindicalistas de hoje e localizados para dar entrevistas. No material de arquivo, privilegia-se a relação dos grevistas com Lula, seu líder, embora pudessem ter sido utilizadas cenas que documentavam o trabalho no interior das fábricas, os conflitos de rua, os piquetes diante dos portões. Os personagens não reconhecidos ou não localizados na tríade heróica permanecem “fora da História”, e nesse sentido o uso que Coutinho faz do material de arquivo contrasta com o tipo de procura que conduz seu olhar nas entrevistas.

PERSPECTIVAS DE PASSADO E PROJEÇÕES DE FUTURO

Robert Rosenstone, em livro que já se tornou referência para estudos da relação história e cinema, observa em relação a sua experiência como assessor e co-roteirista do documentário *The Good Fight* (1984) a dificuldade de utilizar entrevistas no processo de construção de um argumento:

Inicialmente, os três diretores do filme Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills, esperavam que, como em algumas obras desse tipo, o enredo pudesse ser contado totalmente por meio de vozes daqueles que participaram da história. Mas as entrevistas não forneceram uma visão histórica global ou um contexto suficientemente rico para urdir as narrativas individuais e formar uma história plenamente compreensível do batalhão, então, uma narração teve de ser acrescentada.³³

Coutinho recusa esse tipo de procedimento e, de certa forma, abdica de uma “visão histórica global” e “formar uma história plenamente compreensível”. Os entrevistados sabem que estão sendo procurados pelo diretor porque participaram das greves históricas do início dos anos 1980, mas sentem-se às vezes perturbados pela insistência do diretor em saber de que modo sua participação nas greves teve impacto sobre suas relações familiares. Há uma busca do diretor em identificar nas experiências conflitos familiares, semelhantes aos que são representados no filme *Eles não usam Black-tie*. O que temos é um olhar fragmentado, um mosaico de memórias e experiências diferentes, sem que haja contudo uma avaliação muito diversa em relação ao significado daquele movimento ou ao papel que Lula desempenhou – diversamente do que acontece na “tríade heróica”.

Deste modo, objetivamos ao longo deste artigo apresentar algumas problemáticas levantadas sobre como um documentário, que em sua produção cria os fatos a partir da seleção de evidências do passado e condensando-os em uma narrativa, pode ser entendido como narrativa histórica. Como analisamos, *Peões* não é e nem tenta ser neutro diante da história do PT ou da trajetória política de Luiz Inácio da Silva, mas sim, atende às expectativas de um setor da sociedade que contribuiu para a formação dessa “novidade histórica inquestionável”.³⁴ Selecionando trechos e depoimentos, montando-os a sua maneira, Coutinho contribuiu para um encontro de fortes emoções e sensações sobre um passado que não volta mais.

Peões é “o filme mais melancólico de Eduardo Coutinho”, talvez seja por confrontar em uma mesma narrativa as perspectivas de passado e projeções de futuro dos trabalhadores brasileiros.³⁵ Do passado de chão de

fábrica ao presente de trabalho temporário no Paraná, de cearenses a paulistas, de Joaquim que possui duas casas em São Bernardo do Campo a Henok que perdeu a esposa, de Zélia que salvou o rolo de *Linha de Montagem* a Tê que analisa a constituição de um PT que não é mais aquele que ela ajudou a fundar, a história que é contada na tela é a de que hoje já não podemos mais pensar em uma identidade única que encaixaria um grupo como classe operária. Ao mesmo tempo que fica evidente a reivindicação de um passado glorioso das grandes greves do ABC em que operário era orgulhoso por participar da luta coletiva por um setor, por um partido político, apontamos a liquidez de uma comunidade imaginada, da qual qualquer um pode participar, bastando se sentir como um peão. Contudo, resta a dúvida: ainda é possível ser peão?

NOTAS

¹ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 100.

² ROSSELLINI, Roberto apud BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. (Coleção História). p. 197.

³ ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. p. 112.

⁴ PALHA, Cássia Louro. Telejornalismo de cineastas nos anos de chumbo: construções do popular no embate “viola X guitarra”. *Domínios da Imagem*, ano II, n. 4, maio 2009.

⁵ Ao defender novas relações da cultura com a comunicação, Jesús Martín-Barbero afirma que “a comunicação depende menos da quantidade de informação circulante do que da capacidade de apropriação que ela mobiliza, isto é, da ativação da competência cultural das comunidades. Comunicação significará então colocação em comum da experiência criativa, reconhecimento das diferenças e abertura para o outro. O comunicador deixa, portanto, de figurar como *intermediário* – aquele que se instala na divisão social e, em vez de trabalhar para abolir as barreiras que reforçam a exclusão, defende o seu ofício: uma comunicação na qual os emissores-criadores continuam sendo uma pequena elite e as maiorias continuam sendo meros receptores e espectadores resignados – para assumir o papel de *mediador*: aquele que torna explícita a relação entre diferença cultural e desigualdade social, entre diferença e ocasião de domínio e a partir daí trabalha para fazer possível uma comunicação que diminua o espaço das exclusões ao aumentar o número de emissores e criadores do que o dos meros consumidores.”. MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 69. Sobre a relação constitutiva da narração com a identidade, conceito de identidade narrativa, ver: RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997. v. 3. p. 424.

⁶ A região do ABC paulista é constituída pelos municípios de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano e Diadema.

⁷ SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 35-36.

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 161-162.

⁹ “O importante era fazer o filme.” – Entrevista com João Batista de Andrade. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 46, abr. 1986, p. 40.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 171.

¹¹ SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. 2008. 446 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. p. 145.

¹² Ibidem, p. 203. Assim como, podemos retomar o excerto da entrevista concedida por João Batista de Andrade “O importante era fazer o filme”. Op. cit.

¹³ Esta tese será sustentada posteriormente em SADER, Eder. Op. cit., p. 308.

¹⁴ Como documentário de “intervenção”, além de “Greve!”, de João Batista de Andrade, podemos citar “Dia nublado” ou “Greve de março”, de Renato Tapajós, o qual utilizou fragmentos desse em seu “Linha de Montagem”. Para uma análise comparativa dos dois filmes, consultar: BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 161-175.

¹⁵ JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 193-194.

¹⁶ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 169.

¹⁷ Acreditamos que “cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa; mas ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria; isso é, no fundo, uma consequência directa do que acima dissemos sobre a consubstancialidade da análise e da teoria. Todo o analista tem vocação para se tornar teórico, se não o for já à partida, e a multiplicação das análises singulares tem muitas vezes como causa ou objectivo o desejo de aperfeiçoar ou contestar a teoria.” AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011. p. 15-16, grifos dos autores. Neste sentido, optamos pela segmentação de “Peões” em 44 sequências utilizando um programa de edição de vídeo. Para nós, a segmentação permite, no caso do documentário analisado, perceber o processo de montagem que dá sentido ao filme, separando as sequências de entrevistas e as sequências de imagens de arquivo. Ao mesmo tempo, notamos a articulação entre umas e outras pelo nexos narrativo, porque “Peões” é um documentário que se propõe a contar uma história. Sobre a segmentação, ver: Ibidem, p. 54.

¹⁸ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009. (Coleção Campo Imagético). p. 159-160.

¹⁹ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 173.

²⁰ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 17.

²¹ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 180.

²² Ibidem, p. 169.

²³ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 20. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010. p. 140.

²⁴ Ibidem, p. 143.

²⁵ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 184.

²⁶ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção História & Historiografia, 5). p. 203.

²⁷ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 176.

²⁸ FORTES, Alexandre. O partido dos trabalhadores na voz de seus fundadores: história oral, memória coletiva e institucionalização. *Revista Perseu*, São Paulo, n. 1, p. 13-35, 2007. p. 28.

²⁹ Salientamos que esta é uma das características do modo participativo de documentário discutido por NICHOLS, Bill. Op. cit., p. 160.

³⁰ FORTES, Alexandre. Op. cit., p. 31.

³¹ “A verificação e a invenção são de certa maneira simétricas; em ambos os casos o risco é o mesmo: o de uma ida e volta insuficiente entre a teoria e a análise. A análise-verificação deve, idealmente, permitir regressar à teoria para a completar ou modificar; por sua vez a análise-invenção deve dar lugar à verificação de outras análises. Quer num caso quer no outro, o modelo epistemológico subjacente é o das ciências experimentais: uma teoria baseia-se numa certa experimentação, e desenvolve-se com recurso regular à experiência (momento indutivo, momento dedutivo). Naturalmente, é um esquema abstracto que a teoria do cinema (que não é uma ciência experimental) só de longe seguiu.” AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Op. cit., p. 265-266.

³² Ibidem, p. 32.

³³ ROSENSTONE, Robert. Op. cit., p. 122.

³⁴ FORTES, Alexandre. Op. cit., p. 21.

³⁵ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 185.

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.