

Comunicação alternativa, política e prática cinematográfica no documentário Acidente de Trabalho (Renato Tapajós, 1977)¹

Marcos CORRÊA²

Universidade Cruzeiro do Sul / Faculdade Zumbi dos Palmares, São Paulo, SP

Alfredo Dias D'ALMEIDA³

Faculdade de Economia e Finanças Ibmec

Resumo

Neste texto, apresentamos uma análise do processo de produção e da estrutura narrativa do primeiro filme realizado por Renato Tapajós para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, *Acidente de Trabalho*, de 1977. Busca-se compreender seus mecanismos de produção, direção e compartilhamento (distribuição), demonstrando, a partir daí, que, além atender os objetivos do sindicato, de realizar um audiovisual didático sobre um problema enfrentado pelos operários no seu cotidiano profissional, o documentário ainda se configura como meio de comunicação popular alternativo, nos termos apresentados por Cícilia Peruzzo (2008).

Palavras-chave: cinema; documentário; movimento operário; comunicação popular-alternativa; política

Introdução

Este artigo retoma a análise sobre o documentário *Acidente de Trabalho* apresentada na tese de doutorado de Marcos Corrêa (2015), defendida na Universidade Metodista de São Paulo, na qual é discutido o processo de apropriação de filmes produzidos no contexto do processo político brasileiro entre os anos 1970 e 1980 pelos espectadores-operários, bem como sua utilização como produto de comunicação popular alternativo.

A realização de *Acidente de Trabalho* (1977), dirigido por Renato Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, fazia parte de uma série de atividades educativas e culturais desenvolvidas pelo autor e pela

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania, DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo; pesquisador dos grupos Comuni – Núcleo de Estudos de Comunicação Comunitária e Mídia Local (UMESP), MIRE – Mídia, Religião e Cultura (UMESP) e Aruanda Lab.doc – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); professor da Universidade Cruzeiro do Sul e da Faculdade Zumbi dos Palmares. E-mail: correa.mrcs@gmail.com

³ Doutor em Integração da América Latina (Comunicação e Cultura) pela Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); Coordenador Acadêmico Nacional do Grupo Ibmec Educacional. E-mail: dalmeida.alfredo@gmail.com.

entidade como estratégia de aproximação com os trabalhadores e sindicalizados. Entre elas, destaca-se também a oferta de um curso preparatório para os exames de Madureza⁴, funcionando na própria sede da instituição, pelo Centro Educacional Tiradentes (CET)⁵, cujo principal objetivo era atender membros do próprio sindicatos e seus associados (PRIMO, 1996).

No processo político em curso na década de 1970, a realização de atividades educacionais na sede do Sindicato acabaria por criar laços significativos entre sindicalistas, filiados e frequentadores da associação sindical, que poderia, a qualquer momento, sofrer intervenções, como se observaria em anos subsequentes. Como afirma Primo (1996, p. 53), a criação do CET “fazia parte de um projeto cultural e educacional [...] que visava politizar a categoria”. O CET, para o qual convergiram intelectuais e líderes sindicais, extrapolaria sua função educativa, tornando-se um foco de resistência política e, assim, reaproximando movimentos de esquerda dispersados pelo Golpe Militar de 1964. O curso proporcionou espaço para diversas manifestações artísticas, inicialmente coordenadas pelo Departamento Cultural do Sindicato, que já promovia inúmeras atividades, como excursões, mostras de filmes e literatura, sessões de cinema etc. A parceria do CET com o Departamento Cultural ampliou tais atividades, desenvolvendo outras mais, a partir das demandas dos próprios trabalhadores e dos interesses institucionais. Nos anos 70, o CET se tornaria um ponto de encontro de intelectuais de esquerda e de sindicalistas do ABC. Em torno do Centro gravitava um número significativo de profissionais com ligações com organizações clandestinas de esquerda, como Renato Tapajós, membro da denominada Ala Vermelha, dissidência do Partido Comunista do Brasil (PC do B).

Por conta de sua prática como diretor cinematográfico, Tapajós⁶ foi convidado por Maurício Segall, diretor do Museu Lasar Segall⁷, a organizar, entre os anos de 1976 e 1977, cursos de documentário para os frequentadores do espaço. Um desses cursos, voltado exclusivamente para dirigentes sindicais, tinha como objetivo “preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que estava vendo” (RIDENTI, 1999, p.

⁴ Nome do curso de educação de jovens e adultos, dividido em Madureza Ginásial (correspondente aos quatro últimos anos do Ensino Fundamental) e Madureza Colegial (Ensino Médio). Em 1971, o Curso de Madureza foi substituído pelo Projeto Minerva e, posteriormente, pelo curso Supletivo.

⁵ O CET, além de cursos preparatórios para o Madureza, oferecia cursos técnicos, a partir de um convênio firmado com o Senai. O Centro funcionou por seis anos, tendo sido fechado em 1980 depois da celebração de convênio firmado entre o sindicato e o Colégio Santa Inês, que daria continuidade aos cursos oferecidos.

⁶ Entrevista para o projeto “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970”.

⁷ O Museu Lasar Segall foi criado por Maurício Segall e seu irmão Oscar Klabin Segall em 1967. Maurício dirigiu o museu entre os anos de 1967 a 1997. Em 1969, foi preso pelo Regime Militar e, no ano seguinte, condenado a três anos de prisão, retornando para o Museu em 1974.

244). Deste curso, participaram diversos diretores do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, como Luiz Inácio Lula da Silva e Djalma de Souza Bom (GRANATO, 2008). Foi durante esses encontros no Museu Lasar Segall, conforme depoimento de Tapajós (2013), que surgiu a ideia de se realizar um curso semelhante na sede do Sindicato, em São Bernardo do Campo.

A exibição de filmes na sede do Sindicato foi facilitada pela aquisição de um projetor 16mm, em 1976, que serviria para a organização de um cineclubes. A presença de Tapajós, a realização do curso e a exibição de filmes na sede do Sindicato despertaram nos membros da diretoria a ideia de se tornarem protagonistas na realização cinematográfica, registrando temas que lhes fossem caros. Em entrevista concedida ao Diário de Paraná, em setembro de 1977, Tapajós explica que o processo foi relativamente simples.

O processo todo foi assim: eu havia realizado *Fim de Semana* e o levamos para ser projetado em sociedades de amigos de bairros, em sindicatos e diversos lugares onde havia uma platéia operária interessada pelo filme. A projeção no Sindicato dos Metalúrgicos obteve aceitação muito boa, que resultou num relacionamento meu com o pessoal em termos de cinema. Eu joguei a ideia de que se poderia fazer filmes a partir dos sindicatos. Algum tempo depois, a diretoria me chamou dizendo que gostaria de fazer uma primeira experiência em cima do tema do *Acidente de Trabalho*. Em papos anteriores já tínhamos jogado todo um leque de temas possíveis e acho que eles se interessaram por este por ser uma das coisas mais prementes da sua vida diária. É uma coisa que está preocupando o tempo todo, acontecendo sempre.

Além de *Acidente de Trabalho* (1977), Tapajós realizaria, em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), *Teatro Operário* (1979), *Greve de Março* (1979), *A luta do povo* (1980) e o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981).

Das necessidades cotidianas ao protagonismo cinematográfico

O processo de exploração da classe trabalhadora imposto pelo regime ditatorial foi sentido diretamente no cotidiano dos operários metalúrgicos. Com a cassação do direito de greve, a liquidação da estabilidade do trabalhador após dez anos de serviço e o processo de arrocho salarial, boa parte da classe trabalhadora comum viu-se obrigada a redimensionar significativamente sua relação com o trabalho. Como medida de sobrevivência e compensação dos baixos salários, diversos trabalhadores recorriam a horas-extras, cumprindo jornadas de mais de doze horas de trabalho, o que acarretava sérios problemas para a sua saúde.

Associado a essa jornada estendida, cumprida muitas vezes também aos finais de semana, e ao incremento contínuo do ritmo de produção, houve um aumento significativo de acidentes de trabalho. De acordo com Vitor Wünsch Filho (1999, p. 43), em 1970 ocorriam 167 acidentes de trabalho para cada grupo de mil trabalhadores, ou seja, 16,7% dos trabalhadores brasileiros se acidentavam. Esse percentual aumentou para 19,36% em 1972. Praticamente um em cada cinco brasileiro havia se acidentado em decorrência de sua atividade laboral. A discussão sobre esse problema tornou-se recorrente nas reuniões da diretoria do Sindicato e nas páginas do no jornal *Tribuna Metalúrgica* (1973, n.º 17, p. 2).

[...] um empregado da nossa indústria automobilística [...] já trabalha nove horas e meia por dia para compensar o sábado. Entretanto, quase sempre, é exigido para duas ou mais horas extras. Fazendo as contas, nós verificamos que o empregado fica mais ou menos quinze horas fora de casa, assim distribuídas: 9,5 horas normais, 2 horas extras, 1 hora de refeição, e 3 horas de trajeto entre a casa e a fábrica e vice-versa. [...] Um homem, submetido a estas condições, em poucos anos perde a saúde física, o equilíbrio psíquico e social. Torna-se um marginalizado, frequentador das filas do INPS.

Em 25 de maio de 1976 um acidente de trabalho causa a morte de um funcionário da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo. O jornal *Tribuna Metalúrgica* denunciou o ocorrido, resgatando uma antiga reivindicação da classe: a criação de mecanismos que possibilitassem a diminuição da insalubridade de certas atividades desenvolvidas pelos metalúrgicos. A repercussão gerada pela divulgação da morte do funcionário fez com que a multinacional criasse um serviço de prevenção e de segurança dentro da empresa e passasse a observar as normas de prevenção a acidentes.

A reação da empresa foi considerada uma vitória pelo sindicato, e ajudou a consolidar um programa de ação mais amplo, gestado pela diretoria, que incluía campanhas de orientação e assistência aos operários vítimas de acidentes de trabalho. Vale lembrar que a entidade já vinha atendendo às demandas existentes por meio da assessoria jurídica da instituição, que buscava garantir as indenizações devidas aos acidentados ou aos familiares. E que as campanhas preventivas esbarravam na pressão exercida sobre o sindicato pelas empresas, que não permitiam a presença nas fábricas de sindicalistas, vistos como anarquistas por patrões e dirigentes.

O aumento do número de acidentes dentro das fábricas também foi discutido no *II Congresso dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema*, realizado em setembro de 1976, e um dos principais temas de debates do *XV Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes do Trabalho* (CONPAT), realizado em outubro do

mesmo ano, na cidade de Belo Horizonte, do qual participaram vários membros da diretoria.

Foi nesse contexto que a diretoria decidiu que o primeiro filme em parceria com Renato Tapajós seria sobre acidentes de trabalho. Granato ressalta que, entre as motivações gerais para a escolha do tema, pode ter havido uma mais particular: “na própria diretoria, o presidente fora vítima de um acidente de trabalho, teve um dedo decepado por uma prensa” (2008, p. 87). De qualquer forma, a efetiva deliberação para a realização do filme só foi tomada em reunião da Diretoria em março de 1977, seis meses depois da primeira exibição cinematográfica realizada na sede do sindicato por Renato Tapajós. A responsabilidade da supervisão das gravações e do conteúdo temático recaiu sobre Rubens Teodoro de Arruda, então vice-presidente do sindicato e encarregado do departamento jurídico. Mais tarde, ele seria também o responsável pela coordenação de palestras e cursos sobre o tema do documentário, destinados aos sindicalizados e operários da região.

Decisão tomada, uma nova questão sobreveio: como produzir um filme que pudesse destacar o ponto de vista dos operários sobre o tema e que, ao mesmo tempo, refletisse a visão da diretoria? Além dessa, mais central, havia outras questões, mais periféricas, mas não menos importantes: como construir uma narrativa que desmitificasse a visão idealizada que se tem do operário? Seria possível demonstrar que o operário também tem uma vida fora da fábrica? Como desconstruir o discurso do senso comum que insiste em atribuir a responsabilidade sobre os acidentes de trabalho a uma ação do próprio operário? Essas são questões que se pode depreender a partir dos objetivos dos documentários, listados pelo próprio cineasta:

Procuramos desmistificar um pouco aquela visão idealizada do operário. O operário também tem seus traumas, os seus problemas pessoais. Ele não é uma entidade abstrata que faz parte de uma classe diferente da nossa. Eu acho que aí entra também o aspecto humano, que peguem o drama humano da pessoa (DIÁRIO DO PARANÁ, 1977).

Para atingir esses objetivos, Tapajós deveria adentrar um ambiente interdito aos sindicatos: o interior de uma fábrica.

Descortinando o interior e construindo um método

Ao agregar tanto o ponto de vista dos trabalhadores quanto o da diretoria do Sindicato, a narrativa de *Acidente de Trabalho* reflete sobre os acidentes de trabalho recorrendo a entrevistas com personagens exemplificadores do universo das experiências pessoais e o do ponto de vista institucional. A novidade está na construção de uma narrativa

de formato híbrido, que mescla tanto um distanciamento quanto uma aproximação com o modelo clássico de documentário, ou sociológico, usando o termo adotado por Jean-Claude Bernardet (2003)⁸.

Adotar uma estrutura narrativa de estilo híbrido em *Acidente de Trabalho* reflete uma postura ideológica do cineasta diante de seu primeiro trabalho vinculado a uma instituição de trabalhadores. Além de combinar elementos clássicos, como a “didática” voz over, a estratégia narrativa aponta para o posicionamento de um intelectual que “longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular, que seu filme apresenta, e, se algo há de ser ensinado, é ele, cineasta, que quer ser ensinado pelo povo” (BERNARDET, 2003, p. 262). Por mais que saibamos que essa postura suscita uma discussão sobre o processo de transparência e intervenção do cineasta no processo de edição⁹, é certo que Tapajós, ao realizar esse filme, se posiciona mais como um porta-voz do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema do que como um produtor independente, que estivesse buscando se tornar transparente diante daquele que retrata. Sustentam esse ponto de vista os mecanismos de produção estabelecidos entre cineasta e financiador (o sindicato) para a realização documentária e, por outro lado, o oferecimento de uma estrutura que pudesse valorizar a voz da instituição. *Acidente de Trabalho* foi um filme financiado e subordinado ao Sindicato. Nessas condições, não haveria como atingir tal transparência. Senão, vejamos!

O documentário se inicia com o depoimento de um trabalhador acidentado (Fig. 01). Vendendo bilhetes de loteria nas ruas, ele afirma uma identidade pretérita: “eu fui operário alguns anos atrás”. Hoje “não vem acertando essa profissão [e] a todo momento que achar um trabalho mais tranquilo, e mais, assim, de acordo com a minha vontade, eu mudo de profissão a todo instante”. Percebe-se que ele está deslocado e sente vergonha de sua atual situação. Comportamento semelhante pode ser observado nos dois ex-operários depoentes de *Acidente de Trabalho* (Cida e Francisco – Fig. 02 e Fig. 03) que, igualmente mutilados, sentem-se deslocados e envergonhados de sua atual situação. Eles personificam as vozes da experiência; suas falas são ilustrativas e narram aquilo que viveram ou sentem.

⁸ No modelo clássico ou sociológico de documentário, o realizador sustenta o que considera ser o seu saber sobre o outro, por meio de uma onisciente e anônima, voz over, generalizando sobre a experiência de vida dos depoentes e introduzindo os temas que delineiam a narrativa.

⁹ Ao selecionar determinado grupo de entrevistados, o cineasta acaba por também fazer uma “pré-edição” daquilo que vai ser registrado, e o discurso dos membros desse grupo passam a expressar suas aspirações ideológicas.

Figura 01
Trabalhador acidentado, não
identificado



Figura 02
Cida, trabalhadora acidentada



Figura 03
Francisco, trabalhador
acidentado, em sua residência



Há também vozes do saber ou do conhecimento. Elas não falam excessivamente, como é comum em documentários que adotam a estrutura clássica, mas mantêm a perspectiva de não falar de si. Falam das experiências do outro, conferindo-lhes sentido, transformando observações pessoais em discursos elaborados. Seria natural, dado a procedência do documentário, que Tapajós selecionasse personagens ligados à diretoria do Sindicato, ou pessoas indicadas por seus diretores. Em *Acidente de Trabalho*, são entrevistados o próprio presidente da entidade (gestão 1975-1978), Luiz Inácio Lula da Silva, o advogado Antônio Possidônio Sampaio, contratado pelo Sindicato e responsável por inúmeros processos de indenização por acidente de trabalho, o associado Expedito Soares Batista, que acaba por assumir a função de narrador auxiliar, e o ex-presidente do Sindicato, Rubens Teodoro de Arruda, responsável pelo contato entre Tapajós e a entidade, que aparece no documentário por meio de uma locução em *voz over*.

Diferentemente do que viria a desenvolver um ano mais tarde, em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, ao utilizar a *voz over* em *Acidente de Trabalho* o diretor não o faz com o mesmo peso “sociológico”. Numa das sequências, por exemplo, logo após o depoimento do operário acidentado Francisco e de Lula, a *voz over* surge para responder ao questionamento sobre a responsabilidade dos inúmeros acidentes de trabalho dentro das fábricas: “A CIPA, ela existe, mas não funciona. O empregador não executa as reivindicações de uma APA, de uma CIPA”¹⁰. Essa voz, longe de possuir o timbre ou a inflexão de um locutor que oferece ao espectador um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico” (BERNARDET, 2003, p. 17), guarda similaridades com demais vozes presentes no documentário. Não é possível

¹⁰ CIPA: Comissão Interna de Prevenção de Acidentes; APA: Associação de Prevenção de Acidentes.

identificar de quem ela é, não se trata de uma voz *off*¹¹, mas percebe-se que se trata de um operário. É a única voz não identificada no filme¹².

Figura 04
Antônio Possidônio Sampaio,
advogado do Sindicato dos
Metalúrgicos



Figura 05
Luiz Inácio da Silva, presidente do
Sindicato dos Metalúrgicos



Figura 06
Expedito Soares Batista,
metalúrgico sindicalizado



Para a realização de *Acidente de Trabalho*, Tapajós criou uma estrutura igualmente híbrida de produção. Inicialmente, a equipe técnica era formada por Olga Futemma, que colabora na assistência da direção, e Washington Racy, na fotografia e câmera, tendo como assistente Maria Inês Villares, que cuida da captação, montagem e som. A essa equipe se junta uma outra, responsável por garantir o trânsito dos realizadores entre o operariado do ABC. “Aí a gente foi para lá, montou uma equipe profissional, com assistência do pessoal de São Bernardo”, confirma Tapajós (2013). A equipe teria a colaboração direta de diversas pessoas ligadas ao sindicato, das quais dois operários se destacam: o próprio Rubens Teodoro de Arruda, indicado pela diretoria para acompanhar as gravações, e Expedito Soares Batista, que viria a se tornar 2º Tesoureiro na gestão 1978-1981, e havia sido aluno dos cursos de “apreciação cinematográfica” promovidos no Museu Lasar Segall e na sede do Sindicato em São Bernardo do Campo. Foi Expedito o principal contato com os trabalhadores acidentados. Em entrevista a Granato (2008, p. 88), ele afirma ter colaborado diretamente na produção do filme ajudando a

[...] pegar o pessoal mutilado. Naquela época tinha muito acidente de trabalho, em 77, 76, eles foram filmando. Eu colaborei, levei na retaguarda dele [Tapajós], já era dirigente do Sindicato¹³, [...] colaborei diretamente para ele realizar o trabalho, indo em fábrica, como eu era

¹¹ Tecnicamente, o que diferencia uma voz *off* de uma voz *over* é a percepção e reconhecimento do local da locução. Em uma narração *off*, não vemos o personagem em tela, mas reconhecemos sua identidade. Trata-se de uma voz diegética. Já a voz *over* se situa em um universo não diegético, onisciente e anônima. No Brasil, usa-se indistintamente uma expressão pela outra, com preferência pela segunda.

¹² Em entrevista concedida a Marcos Corrêa (2015), Rubens Teodoro assume a autoria da voz no documentário: “Nesse filme eu sou o último a fazer um comentário. Mas não apareço no filme. Eu faço um comentário, só. Mas ficou o Expedito fazendo os comentários, e o doutor Possidônio”.

¹³ Expedito só viria a se tornar diretor no mandato seguinte, assumindo o cargo de 2º Tesoureiro.

também operário, dirigente, narrei algumas coisas do filme, mostrou a minha vida pessoal no filme, o operário.

Tapajós (2013) não cita diretamente a participação de Rubens Teodoro no processo de filmagem e roteirização, mas credita Expedito como assistente na elaboração do roteiro, referindo-se certamente ao seu trabalho na indicação dos entrevistados:

[...] Expedito foi um cara que acompanhou muito proximamente a produção dos filmes, inclusive como, num certo sentido, assistente de roteiro. Quer dizer, era um cara que ia dando as dicas para gente se localizar dentro daquele universo dos operários de São Bernardo.

Essa aproximação do cineasta com os diretores foi fundamental tanto para seu trânsito entre os operários quanto para a realização do filme, oferecendo ao diretor a possibilidade de filmar cenas como a reconstituição de um acidente no interior de uma fábrica, espaço normalmente interditado ao cineasta. A questão do acesso foi resolvida através da intervenção direta do sindicalista Rubens Teodoro, que “conseguiu” que um amigo empresário autorizasse as gravações.

Eu consegui de um empresário aí. Ele tá sempre conversando comigo, a gente tem uma certa amizade [...], de vez em quando me convidava pra almoçar comigo... Então eu conversei com ele: olha, eu gostaria de fazer um filme, e se você me permitisse, eu gostaria de fazer um filme na sua fábrica. [...] Ele é da Prestécnica. Hoje não chama mais Prestécnica. Mas é aqui no ABC. [...] Nessa firma aí eu tive toda a liberdade.

Não fosse pelo auxílio direto de membros do Sindicato, certamente o espaço fabril continuaria distante do olhar da câmera. Conforme Bernardet (2003, p. 264/5),

Em tempo “normal”, isto é, quando a exploração funciona “normalmente”, a câmera pode entrar. Quanto o sistema de exploração emperra, a câmera não pode mais ultrapassar sua fronteira. As indústrias impedem, dentro da fábrica, que se documente a desarticulação do sistema, que se documente a ação dos operários em seu benefício. O portão – que o guarda fecha – delimita o espaço em que a câmera pode atuar e acaba funcionando como um símbolo, no espaço, do choque entre duas classes sociais.

Realizada no interior de uma fábrica, um ambiente familiar ao público operário, a sequência fílmica da encenação consolida o didatismo pretendido pelo sindicato e ratificada pelo seu diretor. De acordo como o próprio cineasta, era importante, naquele momento, a utilização de “elementos a partir da própria experiência do movimento operário, para que ele discuta a direção”. Essa postura equaciona um processo de realização artística que busca demonstrar, através do cinema, aquilo que não se vê na superfície do cotidiano.

Tapajós categorizaria sua atividade como a busca por uma “transparência” cinematográfica, fugindo de modelos de interferência clássicos como o estilo “sociológico”.

Conforme Kristina Tavares (2011, p. 61), a razão para esse modelo de não-transparência e não-intervenção não se efetivar não é tanto o caráter didático do filme, que deixa transparecer as diretrizes do Sindicato quanto a própria militância do cineasta, transposta para o filme. As marcas de sua intervenção estariam tanto na sequência da encenação do acidente quanto na inserção sonora da música *Se eu partir* (1972), de Roberto Carlos, usado como *background*¹⁴ sonoro da saída dos operários de uma fábrica.

Sobre a inserção sonora, característica que se repetiria um ano mais tarde em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, parece ter havido a preocupação do cineasta em utilizar referências musicais próximas ao universo dos trabalhadores retratados no filme. A busca por referências culturais para balizar sua atividade junto aos trabalhadores já havia se tornado uma prática do cineasta. Quando da escolha do repertório de filmes que comporia o primeiro curso de “apreciação cinematográfica” realizado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Tapajós (2013) fez uma consulta informal entre os operários frequentadores das exibições cinematográficas da sede do Sindicato.

Então eu lembro bem que, para abrir o curso, a gente fez um plebiscito democrático, junto ao público do sindicato e aos inscritos no curso; mas foi mais amplo do que os inscritos. Era uma consulta mais geral no sindicato, pra ver qual era o gênero de filmes que eles preferiam pra gente fazer a leitura, e deu western na cabeça.

Tavares (2011, p. 62) afirma que a canção corresponderia a uma “instância verbal generalizadora” trazida à audiência através do cineasta, codificando informações sobre os trabalhadores que não tinham sido dadas por eles mesmos. É sobre essa interferência que a autora desconstrói o próprio discurso de isenção de Tapajós, afirmando sua interferência na inserção sonora como um ato de militância, realizada através do cinema.

Figura 07



Figura 08



Figura 09



¹⁴ Termo técnico em produção cinematográfica que designa um som ambiente, pano de fundo, sobre o qual se desenvolve determinada ação.

Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



No entanto, mais significativa que a inserção sonora, a encenação do acidente com o operário evidencia, de maneira conclusiva, o ponto de vista defendido por Tavares (2011). Referindo-se a ela, Tapajós (2013) afirmou aproximar-se de uma estética eisensteiniana, ao tentar “filmar e montar o acidente, o momento do acidente, dentro da visão de montar, de retardamento da montagem (...) que ele [Eisenstein] utiliza principalmente no *Outubro* [1928]”. Essa aproximação consistia em alongar um trecho específico do filme através da inserção não-continuada de diferentes planos (conjunto, detalhes e médios), como forma de ampliar a sensação e a visibilidade do acontecimento. Tratava-se de uma decupagem da cena do acidente em planos que envolveram a posição do pé do operário, detalhes da máquina, engrenagens, os movimentos das mãos do operário, o cansaço e o esgotamento físico, o martelo da prensa e, por fim, o erro (da Fig. 07 até Fig. 18). Essas imagens criam uma tensão, cujo ápice está na cena da mutilação do operário filmado.

Em depoimento a Tavares (2011, p. 55-56), Tapajós justifica a necessidade da composição de cena para garantir ao operário o acesso a pontos de vista incomuns ao seu cotidiano.

Como é que o operário vê acontecer um *Acidente de Trabalho* na máquina ao lado? Ele vê em plano geral [...] Então, se torna muito importante cinematograficamente decompor o momento do acidente. [...] E com a câmera buscando pontos de vista que o operário normalmente não vê.

A encenação do momento do acidente foi a forma encontrada pelo cineasta para responder, em tese, a parte das afirmações realizadas pelos dois operários acidentados no filme. Ao assumir uma postura de observação de um dos momentos mais cruciais para a classe trabalhadora, o cineasta “reconstrói” parte das afirmações de Cida e Francisco, possibilitando ao espectador vivenciar, de forma dilatada, o instante do incidente. Longe do panfletarismo político e de palavras de ordem, o filme mescla as determinações práticas do Sindicato com a ação política do cineasta.

Considerações finais

Percebe-se, nessa breve descrição da narrativa de *Acidente de Trabalho*, que algumas realizações cinematográficas deixam de refletir unicamente preocupações estéticas (exceção feita à sequência do acidente), abrindo-se para práticas alternativas, de modo a estabelecer uma relação com o público bem diversa daquela estabelecida pelo cinema tradicional com seus espectadores.

Essa prática acaba por contribuir para o florescimento daquilo que Cicilia Peruzzo (2008) categoriza como “comunicação popular-alternativa”, cujos procedimentos se consolidam no início da década de 1970, como instrumento de reação aos agravos sociais cometidos pelo regime ditatorial, um tipo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Conforme a autora (2008, p. 368) essa comunicação “tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação”. É um tipo de prática comunicacional que

[...] ocupa-se da comunicação no contexto de organizações e movimentos sociais vinculados às classes subalternas [...] da comunicação ‘ligada à luta do povo’ por melhores condições de existência e pela sua emancipação, mediante movimentos de base organizados. (PERUZZO, 2004, p. 119)

Tratam-se de ações comunicativas (folders, panfletos, boletins alternativos, poesias, teatro, apresentações musicais, repentes etc.) que têm por finalidade “contribuir para a

mudança social e para a ampliação dos direitos de cidadania” (PERUZZO, 2008, p. 102/103) e que nascem de uma necessidade objetiva, inserida na dinâmica própria das mobilizações sociais, políticas ou de cidadania, sem um vínculo institucional a priori que as organize ou lhes dê estrutura. Aos recursos comunicacionais a que se refere a autora, acresçamos o cinema (e seu desdobramento eletrônico, o vídeo), a partir de produções como a aqui analisada, que igualmente contribuiriam tanto para revelar as múltiplas facetas dos movimentos populares, quanto para lhes garantir maior visibilidade.

Mesmo quando se apontava para os principais meios utilizados pela comunicação popular-alternativa, especialmente em sua gênese nos anos 1970, como o fizeram Ferreira (1988) e Peruzzo (2008), nenhuma evidência se dava à realização de produtos audiovisuais como os filmes documentários. Trata-se de uma ausência perfeitamente compreensível dada a inexistência de análises focadas essencialmente nos processos de produção audiovisual. Quando muito, as análises cinematográficas de então buscavam a correspondência do cinema com questões ligadas à comunicação popular-alternativa, como em autores como Festa (1986) e Santoro (1989), centralizando-se unicamente nas temáticas apresentadas pelos filmes do período.

Apesar de *Acidente de Trabalho* ter, em sua gênese, um vínculo institucional que o conforma, entendemos que se caracteriza como comunicação popular-alternativa pelo seu caráter mobilizador e pelo fato de adotar uma narrativa e imagens familiares ao seu público-alvo. O documentário serviu de estimulador para um debate ainda insipiente e, no mais das vezes, interdito, entre os trabalhadores, sobre as condições de trabalho no interior das fábricas, e de reforço nas negociações com os patrões. Serviu também para, como queria o diretor, denunciar as péssimas condições de trabalho como as causas da grande maioria dos acidentes, esvaziando o discurso que culpa a imperícia ou a falta de cuidado por parte do trabalhador. O tema, na voz dos entrevistados, quer seja de operários quer seja dos dirigentes sindicais, ganhou uma dimensão maior com o registro visual de um acidente, por meio da encenação e da utilização de recursos permitidos pelo cinema, como o de aproximação da imagem.

Além disso, ao afastar-se do modelo clássico de documentário, optando por uma estrutura narrativa híbrida, em que as vozes do saber e da experiência se confundem, Tapajós desloca o poder intrínseco das relações entre entrevistador e entrevistado de uma superioridade do primeiro sobre o segundo para o reverso.

Por tudo isso, ganham destaque práticas como as do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, que, no contexto de suas atividades políticas, e a partir da confluência de interesses do próprio movimento com cineastas que a ele se agregaram, como Tapajós, comprometeu-se com a realização de filmes que se converteriam em instrumentos próprios de comunicação alternativa amplamente usados pelo próprio movimento.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

FERREIRA, Nazareth. **Imprensa operária no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FESTA, Regina & SILVA, Carlos Eduardo Lins (Orgs). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

CORRÊA, Marcos. **Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980**. Tese (doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

GRANATO, Maria Carolina. **O cinema na greve e a greve no cinema: memória dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. 2008. (Tese) Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MUSEU LASAR SEGALL 25 ANOS. **Histórico, Análises e Perspectivas**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.

PERUZZO, Cicília. **Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaborações no setor**. In: **Palavra clave**, vol. 11, no. 2. Bogotá, 2008, p. 367-379.

PERUZZO, Cicilia M. K. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis: Vozes, 2004, 3ª edição.

PRIMO, Antônio Aparecido. **O Centro Educacional Tiradentes. Escola do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (1974-1979)**. 1996. (Dissertação) Mestrado em Ciências Sociais. Universidade São Paulo – USP / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – FFLCH, São Paulo.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – romantismo revolucionário de artistas e intelectuais pós-1960**. Campinas: UNICAMP, 1999. (Tese) Livre -docência em Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Campinas.

SANTANA, Cristiane Soares de. Partido Comunista do Brasil – Ala Vermelha: a presença

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos. O vídeo popular no Brasil.** São Paulo: Summus, 1989.

TAVARES, Kristina Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós.** São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011. (Dissertação) Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

WÜNSCH FILHO, Victor. **Reestruturação produtiva e acidentes de trabalho no Brasil: estrutura e tendências.** [on-line] In.: Caderno de Saúde Pública. Rio de Janeiro, 15(1):41-51, jan-mar, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1999000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acessado em: 11/02/2015.

ENTREVISTAS

Renato Tapajós. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2013.

Rubens Teodoro. Entrevista a Marcos Corrêa em junho de 2006.