
Documentário, Memória e História Oral: o uso da história oral por Eduardo Coutinho em Peões (2004)¹

Pedro de Moraes Fernandez CANFORA²

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, SP

RESUMO

Nos anos finais da Ditadura Militar (1964-1984), diversos movimentos grevistas se espalharam pelo país, iniciados, sobretudo, no pólo industrial metalúrgico localizado no ABC Paulista. Durante este movimento, houve grande aproximação entre os sindicatos representantes da categoria e cineastas, que realizaram importantes filmes sobre o assunto. 20 anos depois, na iminência da eleição de Luis Inácio Lula da Silva, Eduardo Coutinho realizou o filme *Peões*, que traz um resgate dos trabalhadores comuns que vivenciaram as greves e trabalharam nas indústrias metalúrgicas do ABC. Para a realização do filme, Coutinho utilizou métodos que podemos fazer um paralelo com os estudos de história oral, construindo a imagem e a memória destes trabalhadores que nada aparentam ter de extraordinário. Este trabalho pretende identificar a relação do estudo da história oral com o filme realizado por Coutinho.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; Eduardo Coutinho; história oral; memória.

TEXTO DO TRABALHO

Introdução

Em meio à Ditadura Militar³, que vigorou no Brasil de 1964 a 1984, trabalhadores metalúrgicos das cidades do ABC Paulista, importante polo industrial do país, protagonizaram um movimento grevista que combatia o arrocho salarial e buscava melhores condições de trabalho, “no entanto, no contexto político e social do período, suas reivindicações acabaram ganhando contornos de contestação política mais ampliada” (CORRÊA, 2016, p. 19), e deram origem aos movimentos das Greves do ABC, ocorridas entre 1978 e 1981, consideradas um marco na história do sindicalismo brasileiro. Este movimento influenciou tanto na criação da Central Única dos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação da USCS, e-mail: pedro.canfora@alu.uscs.edu.br.

³ Não se pretende nessa pesquisa entrar no debate entre o uso do termo Ditadura Militar ou Ditadura Civil Militar, que se deu com os resultados dos trabalhos das Comissões da Verdade entre 2012-2014. Considero aqui que as duas posições são válidas. Por sua vez, utilizarei neste trabalho o termo Ditadura Militar, apenas, por ser o mais popularmente difundido e para reforçar o caráter militar da ditadura ocorrida no país.

Trabalhadores (CUT), quanto na fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Também ganhou notoriedade neste movimento o líder e presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC à época, Luiz Inácio Lula da Silva, que mais tarde se tornaria Presidente da República entre os anos de 2003 a 2010.

A primeira grande greve da categoria dos metalúrgicos do ABC teve seu início no dia 12 de maio de 1978, “quando os trabalhadores da Saab-Scania pararam as máquinas. A greve espontânea logo se alastrou por São Bernardo e, em seguida, por todo o país, forçando as indústrias a negociarem em separado com os trabalhadores de cada fábrica” (FREDERICO, 2010, p. 206).

Para Frederico (2010), este movimento marca um novo momento na história da classe trabalhadora, pois retoma o caráter de mobilização de massas operárias, que não ocorriam no país desde 1964. Além disso, “o movimento teve em sua vanguarda o operariado da indústria automobilística de São Bernardo do Campo, sinalizando que a ponta de lança do movimento passou a situar-se no setor moderno da economia brasileira” (FREDERICO, 2010, p. 203). Este processo de mudança ocorreu, além da insatisfação com os patrões e a política econômica que sufocava os operários, também por conta do esgotamento da intervenção do governo nos sindicatos, presididos por “pelegos”. Por isto, o sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo vinha

há tempos se articulando dentro do próprio Sindicato uma recusa radical ao controle imposto pelo regime militar sobre a política operária. Principalmente a partir de 1975, quando Luiz Inácio “Lula” da Silva assumiu a presidência dessa instituição, o modelo ditatorial de um sindicalismo assistencialista, orientado para o lazer e os cuidados médicos dos associados, foi sendo gradualmente substituído por uma prática de luta em defesa dos interesses populares por melhores salários e condições de trabalho. (CARDENUTO, 2014, p. 188)

Entendendo a importância que este processo de contestação trazia, movimento sindical e cineastas uniram-se em um ciclo de produção filmica classificado como “inquieto” por Bernardet (2003). Estes filmes procuram fugir da tradição documentária “sociológica” (contendo a preferência do cineasta/realizador na representação de determinado universo para uma construção narrativa que se mostra por meio da experiência e de uma participação mais direta dos diversos agentes na realização dos filmes, tendo um modelo mais intervencionista. (CORRÊA, 2016)

Ainda antes de deflagrar as greves do ABC, dirigentes do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo passaram a utilizar filmes como instrumento de mediação política, uma vez que eram mais eficazes que a comunicação escrita. Assim, exibiram longas metragens e trouxeram o documentarista Renato Tapajós para debates com os trabalhadores e, esperando com isso, elevar o nível cultural dos mesmos (CARDENUTO, 2014, p. 188). Segundo o autor (2014), devido a boa recepção dos operários com este modelo de “cineclube operário”, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema passou a produzir documentários próprios, “tornando-se, com ineditismo no Brasil, uma associação da classe popular financiadora de conteúdo audiovisual” (CARDENUTO, 2014, p. 188).

Para Frederico (2010), este ciclo de greves iniciado em 1978, com o afrouxamento da censura à imprensa por parte dos militares, que permitiu uma cobertura diária dos acontecimentos, além de gerar extensa literatura, também ampliou a visibilidade do movimento operário. “Uma novidade do período é a realização de filmes, documentários, vídeos e álbuns fotográficos sobre o movimento operário. Com isso, a historiografia operária entrou na era da mídia eletrônica” (FREDERICO, 2010, p. 206), contribuindo para a construção da memória de seus participantes e para a entidade que os representava.

Diversos documentários foram realizados, retratando o período sob diferentes enfoques e motivações. Casos como *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, *Linha de Montagem* (1980), de Renato Tapajós, *ABC da Greve* (1991), de Leon Hirszman, e *Peões* (2002), de Eduardo Coutinho, são exemplos de filmes de média ou longa metragem que retratam o período. Sobretudo o filme de Eduardo Coutinho servirá como ponto de ancoragem deste estudo.

Portanto, este artigo pretende identificar e demonstrar como Eduardo Coutinho em seu filme *Peões* (2004) construiu a memória dos trabalhadores metalúrgicos do ABC, envolvidos nas greves dos anos 1970 e 1980, utilizando-se de recursos de entrevista que podemos fazer um paralelo com os métodos da história oral. Para isso, dividimos o texto na análise fílmica, o que representa o filme de Coutinho, além da análise da história oral, os estudos de memória e, ao final, as relações com o filme. Com isso, podemos analisar a obra deste importante diretor brasileiro e auxiliar nos usos e entendimentos da memória e da história oral, enquanto elemento comunicativo.

Documentário

O início do cinema remonta ao final do século XIX com a inovadora apresentação dos filmes realizados pelos irmãos Lumière - sendo os exemplos mais famosos o *A Saída da Fábrica Lumière em Lyon* (1895) e *A Chegada do Trem na Estação* (1895) -, assim, para Teixeira (2004), é raro alguém que não situe o documentário

como um "gênero" inaugural do cinema, encontrando a corroboração de sua "objetividade" no ato "espontâneo" de voltar a câmera para uma corriqueira e mundana chegada de um trem na estação, para uma cotidiana saída de operários de seu local de trabalho etc. Ou seja, o documentário, repisa-se agora, teria nascido já com os filmes dos irmãos Lumière. (TEIXEIRA, 2004, p. 11-12)

Para Nichols (2005, p. 20), a tradição documental está enraizada na capacidade do filme de nos transmitir, enquanto espectadores, uma impressão de autenticidade. E essa impressão, caso acreditamos que o que assistimos é uma representação *fiel* da realidade, isto pode embasar nossa orientação ou ação no mundo, afinal, estamos vendo em tela um “testemunho do que o mundo é.” Porém, como as imagens são selecionadas, sequenciadas e editadas, diz respeito, via de regra, a visão do autor e ao desejo que ele impõe em mostrar-nos em tela. Tendo isto em mente, também podemos destacar o importante papel do documentário na memória coletiva e na forma como as pessoas enxergam o mundo ao seu redor, afinal, “o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular social” (NICHOLS, 2005, p.27).

Eduardo Coutinho é um dos maiores nomes do documentário brasileiro. Coutinho possui um estilo próprio, definido como de “escuta ativa e procura se abster de qualquer julgamento moral diante do que dizem as pessoas filmadas.” (LINS, 2008, p. 18) Coutinho também estimula seus personagens a falarem, a contarem suas histórias, ainda segundo Lins, o diretor realiza

um cinema da palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens. (...) é a imagem da palavra do outro que está na concepção de cinema. Um cinema que dá aos personagens vontade de falar mais, de dizer mais alguma coisa. (LINS, 2004b, p. 180-181)

Mesquita (2016), ao falar da entrevista em *Peões* e em *Cabra Marcado para Morrer*, afirma que, a exemplo de como a memória e a história oral se relacionam ao

presente, os filmes de Coutinho valorizam o encontro presente, que deslancha a rememoração. Com isso, não se pretende reconstruir os acontecimentos vividos, mas

É o trabalho atual de rememoração que reabre o passado, dando uma nova chance ao que foi apagado, esquecido ou encoberto (pela história oficial), mas também indagando o presente, colocando-o em crise, exigindo elaboração – como se as esperanças envolvidas nas lutas passadas viessem nos indagar sobre os rumos que a história lhes deu ou tem lhes dado. (MESQUITA, 2016, p. 58)

Ao posicionar Coutinho em um estilo documental, Lins (2004b) traça um paralelo com o chamado Cinema Verdade francês, que possui como principal característica deixar claro ao espectador que aquilo se trata de um filme, mostrando, em tela, as câmeras, a equipe de apoio, o diretor etc. Características presentes no cinema de Coutinho, que dizia filmar a “verdade da câmera”. Para a autora,

a abordagem que ele faz da vida infame se inscreve, numa certa medida, na tradição do Cinema Verdade francês que tem como filme-manifesto *Crônica de um verão*, dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin no verão parisiense de 1960. Uma tradição que afirma a intervenção explícita na realização de um documentário porque sabe que qualquer realidade sofre uma alteração a partir do momento em que uma câmera se coloca diante dela e que o esforço de filmá-la tal e qual é inteiramente em vão. (LINS, p. 180-181, 2004b)

Teixeira (2004) define o Cinema Verdade como um estilo oposto ao Cinema Direto. Para o autor, o Cinema Direto tenta mostrar, reivindicando para si um estilo não intervencionista, mas sem conseguir esconder sua presença em cena.

O Cinema Direto, com seus planos fechados de uma clausura de loucos, de um ambulatório ou de uma penitenciária agrícola, apesar de todo o reivindicatório do princípio da não-intervenção, mal consegue esconder a forte dose de pulsão escópica investida e mediada por uma câmera estatelada diante da cena do mundo. O Cinema Verdade, ao contrário, como um dispositivo intervencionista que cria, recorta e se inclui no acontecimento em curso, picotando espaços e tempos, falas e ruídos que se amalgamam numa montagem reflexa, vem expor o labiríntico trabalho de construção que jaz por sob qualquer verdade que venha à tona, mais ainda quando ela se faz no campo audiovisual. (TEIXEIRA, 2004, p. 16)

Outra característica marcante do cinema de Coutinho é a representação do homem comum, que nada aparenta ter de extraordinário. Em *Peões*, ao invés de entrevistar lideranças e personagens com destaque público, o diretor representa em tela o trabalhador comum, que testemunhou os acontecimentos das greves do ABC, mas sem ter os holofotes neles. Jorge (2011, p.75) destaca que “os entrevistados são pessoas comuns, anônimos nos quais nunca reparamos, pessoas que em sua banalidade parecem extremamente “reais”. Porém, a autora também destaca que “no anônimo filmado, o extraordinário se desvenda de maneira intensa”, mostrando que estes personagens possuem histórias interessantes e que nos ajudam a construir a imagem do grupo de trabalhadores como um todo.

Peões

Peões (2004) é um documentário brasileiro dirigido por Eduardo Coutinho, realizado durante a campanha presidencial de Luís Inácio Lula da Silva, em 2002. O filme retrata o passado e o presente de trabalhadores metalúrgicos anônimos que participaram das greves de 1978, 1979 e 1980 na região do ABC Paulista (LINS, 2004a). Greves que marcaram a história do país, resultaram na criação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980, da Central Única dos Trabalhadores (CUT) em 1983 e contribuíram para redemocratização do país, exercendo importante papel na consolidação da democracia e da cidadania. *Peões* fez parte de um projeto conjunto entre Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, que, por sua vez, dirigiu o documentário *Entreatos* (2004), com ambos sendo lançados simultaneamente, em uma mesma sala de cinema.

Peões concentra-se nos operários do ABC paulista, companheiros de Lula que haviam participado das grandes greves nessa região de São Paulo no final dos anos 70. [...] Coutinho não se restringe apenas ao presente dos personagens, mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social que teve no passado uma experiência comum. Interage também com uma certa memória do documentário brasileiro, voltada no final dos anos 70 para as lutas operárias do ABC. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 34)

Há em *Peões* algo interessante, pois, Coutinho realiza um resgate da história do movimento sindical por meio das entrevistas e do levantamento de personagens anônimos, que não ficaram conhecidos ou tiveram carreira pública após os acontecimentos da greve. Conforme Jorge (2011), Coutinho utiliza das imagens dos outros filmes citados anteriormente para ilustrar e contextualizar o espectador,

nesse sentido, as imagens terão uma função de instrumento de resgate histórico: a imagem cinematográfica, por ser gerada a partir de um aparato óptico que capta o “real” com relativa objetividade [...], possibilita que se “veja” o passado de uma maneira que outras fontes, com exceção da fotografia, não conseguem “ver”. Esse uso das imagens como fonte em *Peões* ganha sentido na sua apropriação pelos envolvidos nos eventos. Ou seja, as imagens são utilizadas para reconstruir histórias, mas isso ocorrerá em conexão com a interpretação do presente e do passado, operada pelos próprios ex-metalúrgicos entrevistados. (JORGE, 2011, p. 189-190)

Para Lins e Mesquita (2008), o estilo de Coutinho é definido como de escuta ativa, posicionando-se em suas entrevistas de modo neutro, sem realizar julgamentos morais quanto às falas de seus entrevistados, que vão construindo, ao longo do discurso seus autorretratos, sendo responsáveis pela construção de sentido de seu próprio mundo. Em *Peões*, Coutinho se utiliza do momento histórico na eleição iminente de um ex-metalúrgico para o cargo de presidente do país, para um resgate de personagens que passaram incógnitos durante as greves do ABC. Coutinho possui, em seus filmes, uma preferência por personagens que, aparentemente, não possuem nada de extraordinário. Com isso,

o tema do filme, os peões que não se tornaram nem presidentes da República, nem ocuparam outros cargos eletivos importantes (prefeitos, deputados etc.), encontra lugar imediato no próprio estilo do cinema de Coutinho que é por excelência, pelo menos até o momento, um cinema do homem comum. (JORGE, 2011, p.183)

O cineasta, então, procura saber destes personagens anônimos como se articularam em suas vidas pessoais e políticas ao longo desses mais de 20 anos entre as greves e o momento das filmagens (LINS, 2004a).

O dispositivo de filmagem do diretor, sua forma de abordagem de um universo tão amplo, o 'como filmar', não estavam desta vez ligados essencialmente ao presente dos personagens, mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social, que teve no passado uma experiência comum. (LINS, 2004a, p. 175)

História Oral e memória coletiva

Alessandro Portelli (1997, p. 15) define a história oral como sendo “uma ciência e arte do indivíduo” e, embora trate de padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, a exemplo da antropologia e sociologia, delas se distingue pois

visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto

que estas tiveram na vida de cada uma. (...) A essencialidade do indivíduo é salientada pelo fato de a História Oral dizer respeito a versões do passado, ou seja, à memória. (PORTELLI, 1997, p. 15)

A exemplo dos filmes de Coutinho, a história oral foca-se nos sujeitos, colocando-os em evidência. Segundo Caprino e Perazzo (2011), os estudos em história oral passaram a ser utilizados para reconstruir a cultura popular. Assim também o é na filmografia de Eduardo Coutinho, não somente em *Peões* (2004), mas em diversos de seus filmes, como por exemplo, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999). Ainda, em outro paralelo, destaca-se que o enfoque dos filmes do diretor é sempre nas pessoas entrevistadas, ao mesmo tempo que uma pesquisa baseada em história oral

funda-se nas pessoas que serão entrevistadas. As experiências dessas pessoas, quando narradas por elas próprias, permitem recuperar uma história social, cultural e cotidiana trazida pelo “cidadão comum”, ou seja, por agentes da história que não foram heroicizados, mitificados ou transformados em “grandes homens” ou pessoas públicas ou famosas. Nesse sentido, são múltiplos os sujeitos sociais que poderão narrar suas histórias de vida. (CAPRINO & PERAZZO, 2011, p. 806)

Em paralelo, como aponta Lins (2004a), os entrevistados partem de suas angústias atuais (como a falta de empregos na área, dado o avanço tecnológico, em que máquinas estavam ocupando postos de trabalhadores na época), para lembrar de seus tempos de maior relevância na indústria e nos rumos políticos do país. Assim como, "na medida em que, quanto mais se aproximam de seu passado, mais saudades dele parecem sentir os entrevistados" (JORGE, 2011, p. 182), Ecléa Bosi (2003, p. 20) reforça que a memória parte do presente “ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais”. Esta rememoração diz tanto sobre o passado destes trabalhadores, quanto de seu presente, e assim, ajuda a construir no espectador os elementos que compõem a identidade dos metalúrgicos do ABC.

Com isso, *Peões* pode ser um bom indicativo de como construir uma memória deste trabalhador que participou dos movimentos grevistas do ABC, uma vez que, por meio de entrevistas e imagens de outros filmes, o diretor vai construindo para o espectador elementos que compõem a memória destes. Podemos conceber memória como o meio com o qual nos relacionamos com o passado (PERAZZO, 2015). A memória nos fornece referências do passado, orientadas pelo presente e que nos orientam ao futuro, ou seja, aprendemos ou lembramos do passado, interpretamos isto no presente e levamos para o futuro. Assim,

este passado, que é evocado pelo presente, não é o mesmo que aquele constituído pelos eventos decorridos num tempo pretérito. É, antes, uma interpretação criativa e plástica que permite preencher a distância que medeia a experiência e a recordação, convertendo o passado em memória. (PERALTA, 2007, p. 16)

Segundo Peralta (2007), é Maurice Halbwachs quem introduz o conceito de memória coletiva. Para ser entendida de forma coletiva, a memória precisa ser constituída como uma soma integrada de diferentes passados em um passado comum aos indivíduos de uma mesma comunidade, chamando-se, assim de memória social, que

deverá, portanto, ser entendida como o resultado da intersecção de histórias pessoais e sociais, concebendo o indivíduo enquanto agente interpretativo autónomo, embora sempre sublinhado que o acto de interpretação individual está sempre relacionado com o universo cultural no qual o indivíduo está inserido. [sic] (PERALTA, 2007, p. 19)

A autora Jobim e Souza (2014) ao tratar da noção de memória coletiva de Halbwachs, traz um aspecto importante da compreensão da memória, onde "cada história pessoal é uma pequena parte que integra e compõe a memória coletiva de uma época". E, continua, mesmo que "a memória pessoal não se confunda com a dos outros, pois está sempre referida ao tempo e espaço que só à pessoa pertence, ela necessita das memórias dos outros" (JOBIM E SOUZA, 2014, p. 181).

Halbwachs (1990), partindo de que a memória coletiva é formada pela soma das memórias individuais, afirma que, ainda que se trate de um acontecimento em que apenas nós presenciamos, as lembranças deste fato ainda permanecerão coletivas, nos serão lembradas pelos outros, "porque, em realidade, nunca estamos sós" (HALBWACHS, 1990, p. 26). Para o autor, nossa memória, ao mesmo tempo que influencia a memória coletiva, também é influenciada pela lembrança de outros indivíduos, como um processo que se repete e se retroalimenta. Com isso,

se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990, p. 25)

Retornando a *Peões*, Jorge (2011), ao tratar da construção política dos personagens retratados, aborda sobre o amadurecimento que aparentam ter aflorado durante o contato com o movimento grevista, o sindicato e os outros trabalhadores. A autora, então, considera que em *Peões* temos

a ideia de que sair do Nordeste e entrar numa fábrica em São Paulo possibilitou que aqueles metalúrgicos amadurecessem politicamente de uma maneira que seria impossível no contexto nordestino. (...) A sensação durante as entrevistas é a de que os militantes foram nascendo e se desenvolvendo com os acontecimentos de 1979 e 1980. (JORGE, 2011, p. 185-186)

Em paralelo, partindo das ideias expostas anteriormente, podemos pensar que o que é demonstrado no filme, também é o reflexo do momento presente dos personagens, uma vez que suas memórias dizem respeito ao presente. Este amadurecimento pode ter significado no tempo presente, além dele também influenciar a memória coletiva dos trabalhadores metalúrgicos e esta, por sua vez, influenciar as diversas memórias individuais que a compõem.

A memória coletiva na perspectiva de Halbwachs (1990) se constrói no interior de um grupo e por esse mesmo grupo. A noção de memória do filme *Peões* também se faz a partir dos relatos deste grupo e, por conseguinte, Coutinho, como cineasta e diretor, aciona a memória individual dos trabalhadores ali entrevistados e com as próprias narrativas dos personagens, constrói a memória dos metalúrgicos em seu filme. De acordo com Ecléa Bosi (2003), quando um acontecimento político de destaque ocorre, ele mexe com a cabeça do grupo social afetado por este acontecimento e, com isso, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais” (BOSI, 2003, p. 21). E, quando essas ocasiões ocorrem, a memória desses eventos “pode ser cooptada por estereótipos que nascem ou no interior da própria classe ou de instituições dominantes como a escola, a universidade que são instâncias interpretativas da História” (BOSI, 2003, p. 23). Por isto, o autor afirma que há uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, porém, com poder de difusão, que se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores que identificam e trazem sentimento de pertencimento àquela classe, o que podemos identificar nos relatos dos trabalhadores metalúrgicos do filme *Peões*.

Lins (2004a) aponta que é em *Peões* a primeira vez que nos deparamos com operários de "carne e osso" no cinema, com sua opinião política clara, mas diferente dos líderes comumente retratados. Coutinho dá voz em seus filmes ao homem comum e que nos ajuda a construir o mundo dos metalúrgicos, seus documentários são registros filmicos da história oral destes personagens retratados. O diretor se debruça

sobre a memória oral dos trabalhadores, registra-a, pois "é um instrumento precioso se desejamos construir a crônica do cotidiano" (BOSI, 2003, p.15).

Porém, Lins (2004a) aponta que este talvez seja o filme mais melancólico do diretor, pois, ao mesmo tempo que exalta uma cultura política sindical, que trouxe inúmeros benefícios aos trabalhadores retratados, mostra também seu enfraquecimento, fragmentação e esquecimento.

Essa cultura surgiu de um conjunto de práticas ligadas a relações de trabalho e relações sociais específicas, e seu desaparecimento atinge normalmente o imaginário construído em torno da "classe operária". Isso não quer dizer que os operários reais desapareceram, muito pelo contrário. Continuam tão ou mais explorados que no passado. O que desapareceu foi o horizonte de liberação. (LINS, 2004a, p.185)

Em contrapartida, Jorge (2011) não vê melancolia, mas nostalgia. É dada a oportunidade de os operários falarem e, então, "parecem abrir as portas não apenas de suas memórias, mas dos sentimentos nostálgicos que essas memórias despertam" (JORGE, 2011, p.182). Para a autora, quanto mais os personagens se aproximam de seu passado, mais sentem saudades destes tempos, mas sem desânimo ou tristeza em relação a este tempo que passou. E, deste "vínculo com o passado se extrai a força para a formação de identidade" (BOSI, 2003, p.16), trazendo à tona elementos para a formação de uma semiosfera que envolve a cultura e o modo de vida destes trabalhadores metalúrgicos.

Peões é um importante retrato desta classe trabalhadora que viveu seu auge na época das grandes greves do ABC, da redemocratização do país e da vanguarda política que estes movimentos simbolizaram. O documentário apresenta personagens mais complexos que apenas trabalhadores explorados. Em tela, demonstram seus modos de vida, exibem orgulho do que ajudaram a construir, veem o passado com nostalgia e tentam manter viva a memória coletiva que permeia sua identidade.

Considerações Finais

Coutinho vale-se de seu estilo para dar voz a estes personagens esquecidos, apagados por grandes acontecimentos que eles mesmos ajudaram a construir, fazendo parte das massas de trabalhadores. E encontra personagens que exemplificam a identidade, memória e a cultura do trabalhador metalúrgico. O estilo de dirigir seus filmes documentários se assemelha aos métodos utilizados pela História Oral, podemos, assim,

traçar alguns paralelos entre a entrevista dos filmes de Coutinho e a pesquisa em História Oral.

Ainda, o diretor, ao trabalhar com personagens anônimos, que nada parecem ter de especial ou extraordinário, constrói a memória da classe como um todo, por fazerem parte da massa desconhecida, mas que contribuiu tanto para o processo das greves do ABC, quanto para a redemocratização do país. A importância destes trabalhadores é explicitada em tela e conseguimos nos identificar com os personagens exatamente pelo seu papel enquanto trabalhador comum. E, com isso, também podemos traçar um paralelo ao estudo da História Oral, em que volta seu olhar aos cidadãos comuns em detrimento dos documentos oficiais, fornecidos pelas instituições ou governos, por exemplo.

Ao trazer estes personagens, também, podemos compreender melhor o universo da classe trabalhadora metalúrgica que participou das grandes greves, em seu maior momento, vanguarda da classe trabalhadora do país, que influenciou outros movimentos em um momento de início de uma demanda por democracia e maior participação popular nas decisões do país.

Também, podemos voltar o olhar para a comunicação e o cinema, uma vez que é por meio do olhar destes cidadãos comuns, que podemos construir a imagem de uma classe numerosa, podendo transpor estes modelos para novos filmes e obras comunicacionais.

BIBLIOGRAFIA

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

BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória: *ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila. História oral e estudos de comunicação e cultura. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 801-815, setembro/dezembro 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/10385> Acesso em: 19/09/2019.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/publico/REINALDOCARDENUTO.pdf> Acesso em: 12/05/2020.

FREDERICO, Celso. *A imprensa de esquerda e o movimento operário (1964-1984)*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

JOBIM E SOUZA, Solange. Memória coletiva e tempos de vida: sobre a intenção política da escrita da história em Walter Benjamin e Maurice Halbwachs. In: *Mnemosine*, Vol.10, nº2, p. 179-194, 2014. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/download/41630/pdf_293 Acesso em: 07/08/2020.

JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

JORGE, Marina Soler. Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro. *Artcultura*, v. 12, n.21, 2010.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, p. 178-198, 2004b.

MESQUITA, Claudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galaxia (São Paulo)*, n. 31, p. 54-65, abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/gal/n31/1982-2553-gal-31-0054.pdf> Acesso em: 11/12/2019.

PERAZZO, Priscila. Narrativas Oraís de História de Vida. In: *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30, p. 121-131, 2015. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2754/1672. Acesso em: 21/09/2019.

PERALTA, Elisa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória*, Lisboa, n. 2, p. 4-23, 2007. Disponível em: [http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf) Acesso em: 20/05/2019.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: *Projeto História*, São Paulo, nº 15, p. 13-49, 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215/8223>. Acesso em: 05/07/2020.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.