

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Monique Alves Oliveira

As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo (2003-2007; 2017-2021)

Juiz de Fora

2025

Monique Alves Oliveira

As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo (2003-2007; 2017-2021)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alves Oliveira, Monique .

As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo / Monique Alves Oliveira. -- 2025.
245 p.

Orientador: Alessandra de Souza Melett Brum
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Cinema brasileiro contemporâneo. 2. Representação feminina.
3. Indústria. 4. Operárias. 5. Confinamento. I. de Souza Melett Brum , Alessandra , orient. II. Título.

Monique Alves Oliveira

As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo (2003-2007; 2017-2021)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 17 de outubro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Alessandra de Souza Melett Brum – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Tatiana Oliveira Siciliano

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Universidade Federal de São Carlos

Juiz de Fora, 18/11/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Arthur Autran Franco de Sá Neto, Usuário Externo**, em 18/11/2025, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 18/11/2025, às 18:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 18/11/2025, às 18:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 21/11/2025, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Oliveira Siciliano, Usuário Externo**, em 21/11/2025, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2752986** e o código CRC **FD3C06DE**.

Para tia Lourdes (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer, a começar à minha orientadora, Alessandra Brum. Nossa parceria, desde a iniciação científica, tem sido um presente desde os primeiros encontros. Sou profundamente grata pela confiança, pela amizade e por acreditar não apenas nesta pesquisa, mas também nesta pesquisadora. Estendo esse agradecimento ao professor Sérgio Puccini, que também foi um amigo querido e presente nesses anos. Dizem que o doutorado é um caminho solitário; o meu, no entanto, foi tecido com afeto e partilhas que tornaram a travessia mais leve.

Agradeço ao professor Luís Alberto Rocha Melo e à professora Tatiana Siciliano, que, com cuidado e generosidade, acreditaram nesta pesquisa e fizeram contribuições valiosas na banca de qualificação. Da mesma forma, registro meu agradecimento aos professores Arthur Autran e Martinho Alves por terem aceitado compor a banca de defesa, contribuindo com sua presença e disponibilidade em um momento tão importante.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, às coordenadoras Elizabeth Murilo e Renata Zago, assim como a todos os professores integrantes do programa. Às secretárias Flaviana Polisseni e Lara Velloso, meu agradecimento pelo apoio e pela atenção constantes.

Sou profundamente grata ao grupo de pesquisa CPCINE – História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual e, em especial, ao Cineclube Movimento. Este trabalho, que nasce e se fortalece no espaço coletivo, ajudou a moldar meu olhar e a maneira como comproendo a experiência de ver, falar e escrever com as imagens. Tenho certeza de que foi nesse convívio que me formei, inclusive, como professora e pesquisadora.

Agradeço a todos os meus ex-alunos das disciplinas de História e Estética do Cinema e Tópicos em Cinema e Audiovisual, com os quais pude compartilhar a experiência dos estágios de docência e me encontrar como professora. Em especial, agradeço aos meus ex-orientandos Emmanuel Corrêa, Jorge Abreu, Luana Souza, Giulia Souza, Giovanna Perpétuo e Maria Clara Gimenez Alves, que, a cada encontro, me ofereceram oportunidade de amadurecer e repreender sob novas perspectivas. Estendo este agradecimento às alunas do projeto da terceira idade do SESC, com as quais descubro novos lugares, caminhos e desvios do processo de ensino e aprendizagem.

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos: Camila, Matheus, Dudu, Mariana, Marina, Paula, Henrique, Gregório, Érica, Laísa, Lara, Elaine, Rafa, Thomaz, Fernanda, Jéssica, Emilla e Cadu. Obrigada por cada palavra, pela torcida e por todo o amor e carinho que se fazem amizade. Agradeço às minhas professoras da CasaCorpo, Dani e Amanda, que se

tornaram grandes amigas. Talvez vocês não imaginem a importância que as aulas tiveram neste período, nesta vida. Estendo ainda minha gratidão à minha psicóloga, Lilian, pelas imagens e caminhos que atravessaram as sessões e permanecem inscritas nestas linhas.

Agradeço à minha família – minha mãe, Conceição, e minha irmã, Dominique – que sempre reconheceram o valor do estudo, mesmo quando a vida se desenhava em cenário de escassez. Nunca precisei justificar caminhos ou escolhas, pois encontrei nelas amor, confiança e incentivos que me sustentaram. Agradeço ao meu pai, Tarcísio, cuja memória ainda se faz presente e serve de farol para nossos caminhos. Aos meus sogros, Terezinha e Paulo César, agradeço pelo acolhimento e carinho, e ao meu cunhado, Luiz Guilherme, pelo apoio e amizade.

Ao meu companheiro, Luiz Philip, obrigada por todo o amor, carinho e delicadeza que me fortalecem. Nossa família, com nossa pepê, é meu espaço de descanso, alegria e desejo de retorno, sempre.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio concedido por meio da bolsa de doutorado que possibilitou esta pesquisa. E à Universidade Federal de Juiz de Fora, que desde 2013 me acolheu, contribuindo de forma decisiva para a formação de tudo o que sou hoje.

As casas pertencem aos vizinhos
os países, aos estrangeiros
os filhos são das mulheres que não quiseram ter filhos
as viagens são daqueles que nunca deixaram sua aldeia
como as fotografias por direito pertencem aos que não
saíram na fotografia – é dos solitários o amor
(Ana Martins Marques)

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo os filmes brasileiros em torno do ambiente das fábricas produzidos nas últimas duas décadas. O foco do trabalho recai na maneira como esses filmes representam as operárias e o trabalho feminino. O objetivo é demonstrar como o cinema brasileiro contemporâneo com essa temática pode ser dividido em dois ciclos em decorrência de aspectos temporais e de nuances narrativas, apesar de todas as obras deste século colocarem em questão o protagonismo e o confinamento das mulheres no universo fabril. Se, no primeiro ciclo (2003-2007), o enclausuramento é mais sutil e se manifesta pela via simbólica e discursiva, no segundo ciclo (2017-2021) ele se torna mais patente e se materializa nas imagens. A hipótese central é que as mulheres estão sendo inseridas unicamente pela via do trabalho. Se, em um primeiro momento, ainda é possível perceber algum deslocamento, esse efeito se desfaz completamente no segundo contexto. De modo a comprovar tais hipóteses, a tese se baseia em metodologias complementares de análise filmica: por um lado, os filmes são interpretados em função da avaliação pormenorizada de componentes estilísticos, como o posicionamento das personagens nos ambientes e cenários e os enquadramentos preferenciais eleitos pelos diretores; por outro, privilegia-se a articulação das nuances narrativas relacionadas à vida das operárias com processos históricos que circunscrevem os filmes e que estes procuram abordar. Nessa estratégia de cotejo com dados externos ao cinema, terão destaque eventos políticos notáveis que colocam em primeiro plano a representação das mulheres entre as organizações que falam em nome dos operários, como é o caso das três edições do Congresso da Mulher Metalúrgica no Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo do Campo.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; representação feminina; indústria; operárias; confinamento.

ABSTRACT

This thesis examines Brazilian films produced over the past two decades connected with the factory environment. The central focus is the ways these films depict female workers and women's labor. The objective is to demonstrate how contemporary Brazilian cinema dealing with this theme can be divided into two cycles, based on temporal aspects and narrative nuances, even though all the films from this century question the role and confinement of women within the factory environment. In the first cycle (2003–2007), confinement is more subtle and manifests itself symbolically and discursively, whereas in the second cycle (2017–2021), it becomes more explicit and materializes visually. The central hypothesis of this research is that women are being incorporated exclusively through the realm of labor. While, at first, some form of displacement can still be observed, this effect is entirely undone in the second context. To substantiate these hypotheses, the thesis uses complementary methodologies: on the one hand, the films are examined through a close reading of stylistic elements, such as the positioning of characters within spaces and settings and the framings adopted by the directors; on the other, it emphasizes the articulation of narrative nuances concerning female workers with the historical processes related to the films. Within this strategy of comparing cinematic items and historical context, special attention is given to notable political events connected with the representation of women in organizations speaking on behalf of the working class, such as the three editions of the Women Metalworkers' Congress at the Metalworkers' Union in São Bernardo do Campo.

Keywords: contemporary Brazilian cinema; female representation; industry; female factory workers; confinement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente entre 2002 e 2019.....	20
Figura 2 - A representação das operárias em dois momentos do cinema brasileiro.....	21
Figura 3 - Captura de tela do Adobe Premiere no processo de análise filmica: Observação das transições, marcação, seleção e captura dos frames.....	23
Figura 4 - Captura de tela do Adobe Photoshop no processo de análise dos frames: estudos de enquadramentos, variações de personagens e temas.....	24
Figura 5 - Sequência de dois frames da cena da saída dos operários da fábrica.....	26
Figura 6 - Agrupamento e ampliações de frames das singularidades das mulheres que deixam a fábrica.....	29
Figura 7 - Operárias da indústria têxtil nos processos de ripagem e separação.....	31
Figura 8 - Frame da cena de abertura do filme Trabalhadoras Metalúrgicas, personagem Terezinha.....	34
Figura 9 - Estudo de montagem cinematográfica	35
Figura 10 - Agrupamento de frames da sequência de cenas das salas de reunião do sindicato	36
Figura 11 - Seleção de frames da sequência de cenas do auditório do sindicato.....	37
Figura 12 - Estudo de montagem cinematográfica.....	38
Figura 13 - Seleção de frames da sequência de cenas na casa da operária.....	39
Figura 14 - Estudo de montagem cinematográfica.....	42
Figura 15 - Estudo de montagem cinematográfica.....	42
Figura 16 - Estudo de montagem cinematográfica.....	43
Figura 17 - Estudo de montagem cinematográfica.....	44
Figura 18 - Comparação do efeito utilizado em zoom out para destacar a mulher sedimentada ao espaço do trabalho.....	45
Figura 19 - Estudo de montagem da sequência de cenas dos operários e do dirigente da empresa.....	50
Figura 20 - Frame de cena na casa do “operário qualificado”.....	52
Figura 21 - Frame de cena na casa do “operário não-qualificado”.....	53
Figura 22 - Seleção de frames das cenas em que o “operário qualificado” aparece em sua casa.....	55
Figura 23 - Seleção de frames das cenas em que o “operário não-qualificado” aparece em sua casa.....	56
Figura 24 - Seleção de frames da sequência de cenas da casa do “operário não-qualificado”.....	56
Figura 25 – Frame de cena do escritório do dirigente da empresa (locutor auxiliar).....	57
Figura 26 – Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”.....	59
Figura 27 – Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”.....	61
Figura 28 - Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”.....	61

Figura 29 - Cópia digitalizada da cobertura feita pelo jornal Brasil Mulher destacando a ausência de representantes mulheres à frente do evento.....	69
Figura 30 - Cópia digitalizada da cobertura do jornal Nós mulheres com repercussão positiva do evento.....	70
Figura 31 - Recorte temporal com dois momentos da representação das trabalhadoras da indústria no cinema brasileiro recente.....	76
Figura 32 - Agrupamento de frames das ex-trabalhadoras da indústria entrevistadas.....	91
Figura 33 - Estudo de montagem cinematográfica.....	93
Figura 34 - Frame de Dona Socorro em sua cozinha.....	94
Figura 35 - Seleção de frames da sequência de cena em que Dona Socorro desvia o olhar para o fora de campo.....	94
Figura 36 - Seleção e agrupamento de frames de uma comparação entre o enquadramento de Nice, no filme Peões, e o de uma operária entrevistada em Trabalhadoras Metalúrgicas.....	96
Figura 37 - Frame do plano detalhe de Tê em sua sala.....	98
Figura 38 - Seleção de frames de Conceição após receber a ligação de seu filho, Léo.....	100
Figura 39 - Seleção de frames de Luiza falando com seu filho no telefone.....	102
Figura 40 - Frame de Luiza participando do processo de reconhecimento dos ex-trabalhadores.....	103
Figura 41 - Fotografia de Luiza no restaurante do Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985.....	104
Figura 42 - Fotografia de Luiza no Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985.....	105
Figura 43 - Fotografia de Luiza no balcão do restaurante do Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985.....	106
Figura 44 - Frame de Zélia no Sindicato dos metalúrgicos de Diadema.....	107
Figura 45 - Frame do enquadramento que destaca Elza em uma fotografia das greves no ABC.....	108
Figura 46 - Frame de Elza em sua sala e a mão do documentarista ao fundo, refletida na televisão.....	109
Figura 47 - Frame da cena que destaca uma fotografia de Elza publicada em reportagem do jornal do sindicato.....	110
Figura 48 - Frame da cena em que operário assiste a trechos do filme Linha de montagem (1982), de Renato Tapajós.....	111
Figura 49 - Seleção de frames da sequência de abertura do filme Garotas do ABC.....	117
Figura 50 - Seleção de frames da sequência de abertura do filme Falsa Loura.....	118
Figura 51 - Frame da cena que destaca as fotografias da infância de Aurélia.....	119
Figura 52 - Frame da cena do café da manhã da família de Aurélia, com destaque para personagem da criança.....	120
Figura 53 - Seleção de frames comparando a mesa da família de Aurélia com a da família do “operário qualificado” no documentário Viramundo (1965)	121
Figura 54 - Frame de cena da chegada da novata na fábrica.....	123
Figura 55 - Seleção de frames de Paula e André, no Clube Democrático.....	125
Figura 56 - Seleção de frames da sequência de cenas em que Fábio estupra Aurélia.....	128
Figura 57 - Seleção de frames da sequência de cenas de sexo entre Fábio e Aurélia.....	130
Figura 58 - Seleção de frames das cenas de encerramento do filme Garotas do ABC.....	134

Figura 59 - Frame da cena em que Suzi conversa com Antuérpia sobre o relacionamento de Fábio e Aurélia.....	136
Figura 60 - Seleção de frames em que Lucineide é defendida por uma colega da ala lilás....	137
Figura 61 - Seleção de frames de Silmara ao chegar em casa após o trabalho.....	139
Figura 62 - Seleção de frames das cenas que Silmara avalia o corpo de Briducha.....	140
Figura 63 - Frame da cena em que Silmara e Briducha fazem compras no shopping.....	141
Figura 64 - Frame da cena da dança de Silmara e Bruno.....	142
Figura 65 - Frame da cena do brinde de Silmara e Bruno.....	142
Figura 66 - Frame da cena do refeitório em que Silmara narra sua noite com Bruno.....	143
Figura 67 - Frame da cena dos jornalistas no filme O Homem que Matou o Facínora.....	144
Figura 68 - Frame da cena da dança de Silmara e Luís Ronaldo.....	145
Figura 69 - Seleção com frames da sequência de cenas do encerramento do filme Falsa Loura.....	147
Figura 70 - Frame da cena de encerramento.....	164
Figura 71 - Frame da cena de encerramento.....	164
Figura 72 - Seleção de frames da sequência de encerramento.....	165
Figura 73 - Frame da cena em que Léo comemora o carnaval com a família.....	166
Figura 74 - Frame de cena dos trabalhadores durante uma queda de energia.....	167
Figura 75 - Frame da cena de encerramento.....	168
Figura 76 - Frame da cena em que dois trabalhadores fazem a limpeza do jeans.....	169
Figura 77 - Seleção e agrupamento de frames dos trabalhadores do jeans entrevistados.....	170
Figura 78 - Frame da cena da primeira trabalhadora entrevistada.....	171
Figura 79 - Frame da cena de Andréia, segunda entrevistada.....	172
Figura 80 - Seleção de frames de cenas que mostram jovens em atividade de trabalho em Toritama.....	173
Figura 81 - Frame de cena da terceira trabalhadora entrevistada.....	174
Figura 82 - Seleção de frames da quarta entrevistada e da sua família jantando na mesa da família.....	175
Figura 83 - Frame de cena da quinta entrevistada.....	176
Figura 84 - Seleção de frames das crianças e dos animais nos ambientes de trabalho.....	178
Figura 85 - Frame da cena que evidencia o trabalho infantil de uma menina que faz a limpeza do jeans.....	179
Figura 86 - Frame da cena de um menino que dança com um balão azul no meio da facção.....	179
Figura 87 - Frame da cena em que Dona Rosilda alimenta os animais.....	181
Figura 88 - Seleção de frames das cenas de Dona Rosilda e Adalgisa.....	181
Figura 89 - Frame da cena em que Rosália está refletida no solvente dos reatores.....	183
Figura 90 - Frame da cena em que Rosália inicia a viagem.....	185
Figura 91 - Seleção de frames das cenas em que Rosália surge dentro da fábrica em comparação com os enquadramentos em que aparece em interação com as janelas.....	186
Figura 92 - Seleção de frames das cenas em que Rosália surge em interação com a água.....	188
Figura 93 - Seleção de frames da cena do café com o estrangeiro, em comparação com o filme Corpo Elétrico.....	193
Figura 94 - Frame da cena da saída da confecção.....	194

Figura 95 - Frame da cena em que Gildo e Luzimar se abraçam na ponte.....	197
Figura 96 - Frame da cena em que Hélia e Gildo se reencontram.....	198
Figura 97 - Seleção de frames dos enquadramentos de Hélia e de outra operária na indústria.....	199
Figura 98 - Frame da cena em que Vitória é atendida no posto médico.....	200
Figura 99 - Frame da cena em que as operárias paralisam as atividades.....	201
Figura 100 - Seleção de frames das cenas das operárias em Vitória e em Braços Cruzados, Máquinas paradas.....	203
Figura 101 - Frame de cena dos interiores da fábrica e das relações entre os trabalhadores.....	205
Figura 102 - Seleção de frames das cenas do acidente de trabalho.....	206
Figura 103 - Seleção de frames da cena de sexo.....	207
Figura 104 - Frame da cena da reunião dos trabalhadores.....	208
Figura 105 - Frame da cena da saída de Sara da fábrica.....	209
Figura 106 - Frame da cena em que Sara é confinada na fábrica.....	209
Figura 107 - Frame da cena em que Sara acorda.....	212
Figura 108 - Seleção de frames das operárias.....	214
Figura 109 - Seleção de frames do encerramento do filme.....	215
Figura 110 - Seleção de frames das fotografias das greves do ABC.....	216
Figura 111 - Frame da cena em que Miriam e Renata conversam.....	218

SUMÁRIO

CORTINAS DE VENTO, PRAIA E CAMINHO SEGURO	10
1 INTRODUÇÃO	11
2 A CASA DA OPERÁRIA E OUTRAS SAÍDAS	21
2.1 A casa do operário	41
3 DESINDUSTRIALIZAÇÃO E AS MULHERES	58
3.1 Personagens extintos e outras configurações do trabalho	65
3.2 As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo	70
4 ENTRE 2003 E 2007: TESTEMUNHAS E PASSEIOS DRAMÁTICOS	74
4.1 Depois da greve, a sala de estar, a cozinha e o sindicato (<i>Peões</i>)	83
4.2 O sonho da mulher proletária	108
4.2.1 Do coletivo ao plano de horror (<i>Garotas do ABC</i>)	110
4.2.2 A lenda e a última saída (<i>Falsa Loura</i>)	132
5 ENTRE 2017 E 2021: CONFINAMENTOS E DESTINO	150
5.1 De volta à casa da operária (<i>Estou me guardando para quando o carnaval chegar</i>)	158
5.2 O fim do trabalho e a cerca (<i>Pela Janela</i>)	177
5.3 Sonho, horror e coca-cola (<i>Vitória, A Máquina Infernal</i> e <i>Chão de Fábrica</i>)	194
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	215

CORTINAS DE VENTO, PRAIA E CAMINHO SEGURO

Você já viu um morro de minério? Eu trabalhava em uma grande indústria, grande a ponto de a locomoção lá dentro só ser possível de carro ou ônibus. Se precisasse voltar para casa, era necessário fretar um serviço de transporte da empresa para conseguir sair ou esperar o horário de algum ônibus no terminal. E era grande no sentido de que tudo era encontrado lá. Havia um posto médico com plantonistas e medicamentos, uma prefeitura, alguns restaurantes e lanchonetes, além de um terminal de ônibus. Também havia uma espécie de praça onde, curiosamente, ficavam todas as agências bancárias. Às vezes, eu tomava um picolé depois do almoço, olhando para o Banco do Brasil. Uma vez, um gerente do banco tentou me convencer de que seria interessante para mim, com meus 19 anos, comprar um apartamento. Seria por meio de muitos anos de prestações, que na época consumiriam metade do meu salário. Talvez ele estivesse certo. Mas a última coisa em que eu pensava naquele momento era ficar muitos anos ali. Acabei ficando quase cinco.

Apesar de me sentir presa, todo esse contexto também me dava segurança. Todos os meus problemas da época pareciam resolvidos facilmente ali. Era engraçado quando eu ouvia alguns colegas dizerem que a empresa era uma mãe. Além do salário, ticket-alimentação, plano de saúde e odontológico, ela também pagava 80% da mensalidade em cursos de ensino superior que estavam ligados ao trabalho e às ocupações relacionadas à empresa. Foi assim que cursei jornalismo até o quarto período. Tínhamos um ticket-cultura e, todo mês, recebíamos uma quantia significativa que podia ser usada em museus, livrarias, teatros ou shows. Algumas creches, escolas particulares e cursos de idiomas também ofereciam desconto na mensalidade, o que acabava fazendo com que os filhos dos colegas, e nós mesmos, estudássemos em lugares semelhantes. No final, tínhamos a mãe, a casa, a cidade, a escola, a praça, os filhos e os amigos, éramos uma família completa.

Para entrar nessa empresa, foi necessário passar por um treinamento. Em uma equipe de uns 50 homens, eu era a única menina, já que a outra engravidou e precisou sair do processo seletivo. Isso estava no contrato como risco de penalização. Durante o treinamento, assistimos a vídeos de acidentes de trabalho, alguns muito bizarros. Pessoas que, eletrocutadas em segundos, viraram carvão. Acidentes graves na via férrea. Braços, mãos e dedos decepados, entre outros tipos de perdas, e corpos mutilados. Tínhamos aulas que iam da tornearia à gestão ambiental, de segurança do trabalho à usinagem. Minha ideia inicial era entrar na empresa para concluir o ensino médio.

Formei no curso técnico em mecânica em um instituto federal e, para finalizar o curso, inclusive o médio, pois cursei o formato integral, era preciso fazer um estágio obrigatório. Parei nessa escola por pura influência do meu pai, que foi operário de fábrica, e da minha irmã, que já havia se formado em eletrotécnica e trabalhava em outra área dessa mesma empresa. Mas, nesse cargo, eu estava entrando como trainee operacional, uma vaga de trabalho melhor do que um estágio. Eles chamavam também de menor aprendiz. Entrei com 18 anos e completei 19 já dentro da indústria. O contrato previa seis meses iniciais de treinamento fora da empresa, seguidos de seis meses dentro, com a possibilidade de renovação por mais seis, até decidirem se você seria, de fato, contratado. Das diversas áreas dessa empresa, fui direcionada à oficina de vagões.

Lembro muito claramente do primeiro dia de trabalho, quando, durante o expediente, fiquei na secretaria entregando canetas para os trabalhadores. Eu não imaginava por que eles precisavam de tantas canetas, mas eu entregava contente e sem perguntar, gastando caixas cheias da bic azul. E eles saíam felizes da salinha com suas canetas novas no bolso do uniforme. Nos dias que se passaram, me chamaram atenção, que eu não deveria entregar muitas canetas para os “colaboradores” – assim era a forma mais correta de chamar, nunca de empregados ou funcionários. Disseram que, na verdade, muitos pegavam as canetas na secretaria para “fazer hora”. Mas o tempo que gastavam ali era mínimo, uns 5 minutos ou menos, talvez nem isso. Nem dava para chamar de desvio de trajeto, já que a secretaria ficava bem em frente à rua que se atravessava para entrar na oficina. Foi ali que me atentei para algo muito importante no lugar em que eu estava entrando: o tempo era contado por todos e qualquer motivo para gastar era bem-vindo. Pelo menos para nós, trabalhadores.

Proibida de entregar canetas, acharam melhor me tirar da secretaria e me colocar em frente a uma máquina de xerox, dentro do adm. Eu não pude ir pro operacional de cara como os meus colegas, me acharam fraca e magra demais para operar qualquer máquina na oficina, então me deixaram em standby, decidindo o que fariam comigo, já que, no mínimo, precisavam arrumar serviço para os seis meses obrigatórios do contrato. Não demorou muito para que uma das garotas que trabalhava com um supervisor na oficina me visse como uma oportunidade para trocar de lugar. Ela queria sair da “área” e ir para o adm. Existe a oficina, chamada de área operacional, onde a produção acontece. E existe a parte administrativa, o adm, um escritório próximo dessa área. A diferença entre os dois era apenas uma rua. A diferença entre os dois era enorme. Havia uma clara separação entre esses dois mundos. E, no meio desses dois espaços, havia ainda um terceiro, um mezanino. Na verdade, ele ficava sobre a área, as chamadas “salinhas da oficina”. Essas salinhas tremiam o tempo todo por causa da vibração dos vagões,

empilhadeiras e outros equipamentos motores que passavam embaixo. Além disso, o som das sirenes, ruídos e apitos era constante, marcando o ritmo de trabalho e as trocas de turno. No adm, fora da área, normalmente, ficavam engenheiros, supervisores e gerentes. Nas salinhas da oficina, estavam alguns supervisores, técnicos e o pessoal de apoio. Já na área operacional, eletricistas, mecânicos, soldadores, caldeireiros e os funcionários das terceirizadas.

Estar na “área” é tão perigoso que existe um trajeto chamado “caminho seguro”. Eu realmente me sentia segura nesse caminho. E o mais irônico é que a recomendação da segurança era nunca nos sentirmos seguros ali. Eles falavam: “É preciso estar sempre alerta, inclusive no caminho seguro!”

O trajeto era verde, com contornos brancos, às vezes amarelos. Às vezes, esses contornos se tornavam vermelhos, pois o próprio caminho seguro te alertava que, naquele passo, não estava tão seguro assim. Eram demarcações para as travessias de máquinas ou passagens de linhas. Eu lembro que sempre pisava diferente nesses quadrantes. O vermelho fazia meu passo mudar, ficar maior. Parecia que eu estava pisando em câmera lenta, vigiada. Ou de repente desaprendia a andar e soltava passos desequilibrados. Quando percebia que ninguém estava olhando, eu simplesmente pulava esses pedaços do caminho com um passo gigante para não ter que lidar com eles. A verdade é que eu aprendi a gastar um tempo no caminho seguro.

Uma vez, atrasada por algum motivo, entrei no caminho seguro sem capacete e óculos de proteção. Lembro da sensação até hoje, parecia que eu estava entrando pelada na oficina. Todo mundo me olhava, querendo dizer algo, e eu não entendia. Os operários tentavam me avisar fazendo sinais, mas eram tantos barulhos e tantos EPIs cobrindo quase todos os corpos que eu não conseguia entender. Aliás, é difícil conversar em uma oficina. Nem é recomendado. No fim, um rapaz passou ao meu lado com uma empilhadeira, estacionou e disse: “Bom dia. Você não acha que está faltando nada, não?”

Bom dia é algo que se diz o tempo todo em uma oficina. A gente não pode conversar, mas o bom dia é obrigatório. Você não conhece a pessoa, está distraído ou tendo um dia ruim e não quer conversar. Mas, ainda assim, precisa dizer bom dia, boa tarde, boa noite. De uma forma estranha, faz parte do vocabulário de etiqueta da convivência no trabalho. É quase uma senha, um lembrete de que você ainda está ali, mesmo por baixo de todas as camadas de raspa, plásticos e tecidos. Muitas vezes, eu errava a hora e o bom dia saía para a tarde, o boa tarde ia para a noite. Achava essa confusão toda engraçada, às vezes eu gargalhava. A sorte de usar um EPI é que muito do seu rosto se esconde.

Mas voltando à moça que me viu fazendo xerox na secretaria. Ela me olhou e perguntou se eu não queria trocar de lugar com ela. Na verdade, ela já tinha interesse em ocupar outra

função no adm, e eu ocuparia seu cargo em uma das salinhas da área, na equipe de reparo pesado. Eu, que não aguentava mais tirar xerox de tabela e desenho de peça, não pensei duas vezes e atravessei a rua, estreando meu capacete, botinas e óculos novos, pelo caminho seguro. Minha equipe devia ter uns 100 homens, eu e uma caldeireira e soldadora, que depois se tornaria uma grande amiga, e que também era a nossa única operária da equipe. Divididos em quatro escalas, diurna e noturna, na famosa 2 por 2: trabalhavam por dois dias, durante 12 horas seguidas, e folgavam dois dias consecutivos, nossa equipe trabalhava 24 horas por dia. Eu, claramente em um desvio de função, já que não conseguia apertar um parafuso, virei uma espécie de secretária do grupo, que eles chamavam de apoio operacional. Eu cuidava de quase tudo para os trabalhadores: agendamento de exames periódicos, compra de uniformes, EPIs, isotônicos e coletes ortopédicos. Ajudava o supervisor com suporte de gestão, como aplicação dos 5S, implantação de VPS, administração de registros de segurança, ambiental e quase acidentes, organização de eventos internos e participação em reuniões. Era o supervisor, quatro líderes de equipe – um em cada escala –, eu e os trabalhadores. Não satisfeita, depois de um tempo na função, acabei pegando mais tarefas, como tirar notas fiscais para compra e troca de equipamentos de vagão. Com esse serviço, eu entrava pela primeira vez na temida “meta do dia”. Se até então meu trabalho era mais voltado para a administração da equipe, agora eu fazia parte da escala produtiva do negócio. E isso mudava tudo. Não podia faltar peça para o vagão, senão eu atrasava a meta. Comprávamos aparelhos de choque tração, engates e rodas de outra cidade, então o trabalho também envolvia fretes, traslados, monitoramento dos caminhoneiros e das peças e mediação com funcionários do terminal. Nossa equipe trocava tudo, era o reparo mais pesado da manutenção de vagões.

Foi nessa época que conheci um engenheiro do projeto Toyota e que, de alguma forma, adiantou minha despedida da empresa. Eu voltava do almoço e vi homens instalando vários relógios pela oficina. Na minha mesa havia uma folhinha com uma tabela em que, por colunas, era dividido o tempo e cada serviço que realizávamos na manutenção de um vagão. A ordem era que eu imprimisse centenas dessas e distribuísse para minha equipe, porque nós havíamos sido premiados para o experimento do novo projeto. A ideia era esta: eles avaliavam o tempo da troca da manutenção de cada serviço e, com isso, deliberavam uma duração ideal do trabalho. Os meninos deveriam cumprir as tarefas dentro desse prazo, caso contrário um relógio disparava no meio da oficina e não parava enquanto eles não terminassem a atividade. Eu achava aquilo tudo um absurdo. Fazia questão de acompanhar alguns trabalhos para lançar minha cara de desaprovação ao tal engenheiro, mesmo que ele não visse, porque eu estava com EPIs. Primeiro, aquilo não fazia sentido. Cada vagão tinha um problema. Era uma coisa sensível

mesmo. Cada um precisava de um tempo específico, porque cada um chegava de uma forma. Segundo, porque eu achava irresponsável. A empresa, que tanto prezava a segurança, deixava o som irritante no ouvido dos trabalhadores até que eles concluíssem o serviço. Eu, que nessa altura já era amiga demais dos funcionários e bastante ingênuas, tomei coragem e decidi contestar o projeto perante o engenheiro. Obviamente, nada aconteceu e ele levou na brincadeira, pedindo que eu tivesse calma porque era um processo de adaptação. Ser mulher e muito nova naquele contexto era ser levada sempre na brincadeira. No final, o engenheiro também estava cumprindo ordens. Acabou que o projeto Toyota na nossa área não foi para frente e eles nunca conseguiram explicar direito o porquê.

Não demorou muito e eu saí da empresa. Acharam que eu estava doida de deixar um trabalho tão estável naquela idade. Tentavam me convencer, mostravam tudo o que eu poderia ter no futuro entrando tão nova, e que as coisas eram assim mesmo, que me faltava maturidade. Mas, apesar de não saber naquela época o que eu queria, eu sabia pelo menos o que eu não queria ou o que eu não aguentava. Juntei dinheiro e fui um dia até o gerente pedir demissão com a justificativa de que queria dar aulas. Nessa época eu cursava jornalismo e não tinha noção do que queria fazer, mas admirava muito um professor da disciplina de Arte e Cinema do curso, então talvez ali houvesse alguma intuição ou caminho. Eu também dava muitos cursos para os operários na oficina, passava as ferramentas de gestão e segurança na nossa salinha de reuniões. Meu supervisor normalmente corria desse tipo de trabalho passando isso para mim. De alguma forma, eu já tentava ensinar alguma coisa, mesmo não acreditando em quase nada daquilo. O gerente argumentou que era uma atitude muito corajosa da minha parte, já que professor era a profissão mais nobre e menos reconhecida da sociedade, e questionou se eu tinha realmente certeza de que queria sair. Eu confirmei e fui embora.

Eu via os morros de minério. É que, para chegar na oficina de vagões, era preciso pegar um ônibus. Esse ônibus passava pela usina. E, entre um caminho e outro, era possível ver esses morros. Dois, três, às vezes quatro, imensos, morros de minério que passavam dentro da minha janela. Era preciso se entortar na cadeira para conseguir enquadrar ou ver as pontas. Eu me lembro dessa sensação de ser nada, como aquelas coisas que a gente vê e silencia toda a cabeça. Como quando me levaram para conhecer a vulca e parei de respirar por alguns bons segundos. A vulca é um dos piores trabalhos realizados em espaço confinado que eu já conheci. Eu sonhei com essas imagens por muitos dias depois. Uma poeira densa cor de tijolo, um ar pesado e abafado para respirar e lá no fundo a sombra de duas figuras humanas dentro de um buraco. O barulho, como o ar, também era abafado. Eles estavam cuidando, durante horas, com duas pás, de todas as sobras que caíam no chão. Nada poderia ser desperdiçado.

O minério tem uma textura e brilho. Tem pequenos grãos que, juntos e no sol, irradiiam. Eu lembro de chegar em casa e conseguir ver esse brilho nos meus braços, unhas, dedos e nariz. Ele agarra nos pelos do nariz, faz uma cobertura fina na pele. O cabelo fica duro e oleoso. Isso explica por que os operários e operárias estavam sempre cheirosos no ônibus de volta para casa. Era uma mistura de perfumes e desodorantes, cabelos molhados e uniformes passadinhos. Era preciso se desvencilhar do trabalho ao sair da fábrica, o banho ajudava. Eu, que trabalhava nas salinhas da oficina, não tomava banho e sempre levava alguns brilhinhos no corpo direto para faculdade.

No treinamento que fizemos antes de entrar na empresa, aprendemos tudo sobre o grão de minério, os vários tipos de bolinhas. Valores, cores marrons, amareladas, pretas. Densidades, pesos e medidas. As que são boas para isso, para aquilo. Havia a diferença de categorias, tenacidade, força. O celular e o computador ao lado dos grãos para mostrar do que as bolinhas eram capazes. Havia caixas de luz e vidro para iluminar a exposição. “Praticamente todos os objetos do nosso cotidiano são feitos de minério”.

Ver os morros de minério era uma surpresa cotidiana. Eu pegava o mesmo ônibus todos os dias e todos os dias me assustava. Eu assistia a tudo pelo caminho seguro até a minha salinha, da minha janela atrás da mesa, ou quase nada. Pela janela do ônibus, pelos lados dos morros dava para ver o azul do mar ou cantos da praia. A empresa usava uma cortina de vento imensa para impedir que os grãos se soltassem e algum produto líquido para manter os montantes mais fixos. Mas a impressão era que os morros estavam flutuando em cima da água e que os grãos voariam junto com os tecidos, todos deixando o trabalho e submergindo no mar que me confortava quando eu saía da empresa e que era poluído por ela. Acho que devia ser proibido que uma praia fique perto do trabalho. A gente, por alguns segundos, chega a se distrair, esquece de tudo quando perde a vista.

*

Esta tese de doutorado teve início a partir de uma mostra de cinema que organizei, em 2018, no Cineclube Movimento, intitulada *Memórias do Chão de Fábrica*. O evento buscava homenagear os trabalhadores da indústria, como o meu pai, Tarcísio Gomes de Oliveira, que atuou como metalúrgico em São Bernardo do Campo durante as greves do ABC. Nas discussões realizadas com diversos convidados ao longo da mostra, surgiu o interesse em investigar as operárias e a forma como são representadas nas imagens do cinema brasileiro contemporâneo. Ao longo da minha experiência no trabalho, tive a oportunidade de fazer amizades que guardo

até hoje com muito carinho. Assim, este trabalho, além de ser uma homenagem à minha família, também se estende aos trabalhadores e trabalhadoras da oficina de vagões.

1 INTRODUÇÃO

Durante o nascimento do filho, Corina pensa em sua mãe. Sozinha e em intenso sofrimento, ela chama a enfermeira e pede que permaneça ao seu lado, acariciando sua cabeça. Uma das cenas mais impactantes do romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (Pagu)¹, é a descrição do parto de Corina. Ela engravidou de Arnaldo, um homem misterioso que a trata como amante e a abandona logo após saber da gravidez. Corina também é expulsa de casa pelo padrasto e despedida do emprego após recusar uma proposta de aborto feita pela patroa. Diante desses acontecimentos, a personagem acaba se prostituindo para sustentar o filho. O grande número de parceiros e a insalubridade do trabalho a adoecem, deixando-a ainda mais fragilizada e doente durante o nascimento do bebê. O trecho, escrito de forma crua, não informa imediatamente o destino da criança. No entanto, Corina revela logo depois do parto que o filho estava morto, se responsabilizando pelo ocorrido: “– Matei o meu filho...” (Galvão, 2022, p. 49).

Em 2022, por ocasião do centenário da Semana de Arte Moderna, foi reeditado o livro *Parque Industrial* e lançado *Pagu no Metrô*, de Adriana Armony, renovando o debate sobre o legado de Patrícia Galvão. A autora, contudo, tem uma trajetória mais conhecida pelos escândalos que envolvem seu nome do que por sua carreira intelectual. Como explica Thelma Guedes (2003, p. 26), “criou-se o que nos parece ser um perigoso rótulo para a autora e sua escrita. Pagu acaba interessando mais pelo que representa como fato curioso do que por sua contribuição no contexto de nossa literatura”. *Parque industrial*, publicado pela primeira vez em 1933, com o pseudônimo de Mara Lobo², busca dar visibilidade ao cotidiano das mulheres proletárias a partir de uma narrativa que se baseia em experiências registradas pela própria autora quando foi uma trabalhadora em uma indústria de Santos, em 1931³. O livro, porém, não se encaixa nas diretrizes do Partido Comunista, em que a autora buscava se inserir na época, segundo as quais, de acordo com Ana Luiza Mendes (2018, p. 207), a narrativa “deveria

¹ Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, destacou-se como uma das personalidades mais influentes do cenário político e cultural do Brasil no século XX. Nascida em 9 de junho de 1910, na cidade paulista de São João da Boa Vista, e falecida em Santos, em 12 de dezembro de 1962, ela atuou em diversas áreas: foi escritora, jornalista, poeta, tradutora, ilustradora, diretora de teatro e militante engajada em causas políticas.

² Segundo Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu, escreve no prefácio do livro, o uso do pseudônimo foi uma exigência do Partido Comunista.

³ Conforme explica Viviane da Silva Vieira, acerca dos escritos da autora em sua *Autobiografia precoce*, “relatando seus anos de filiação ao Partido Comunista [...], conta que foi proibida pelos diretores de exercer atividade intelectual, sendo induzida a proletarizar-se e trabalhar à margem dos escritos literários ou jornalísticos. (Vieira, 2022, p. 131)

culminar na edificação e idealização da classe operária”. Embora a idealização ocorra, ela diz respeito ao grupo das mulheres operárias.

Entre essas personagens, Corina é a que tem o destino mais trágico. Ela é uma jovem negra e pobre que não acompanha as investidas das outras colegas na militância política. Ao longo da narrativa, enfrenta uma série de abusos e preconceitos que impõe um desfecho inevitável para sua vida. A personagem representa a mulher trabalhadora em uma posição ainda mais vulnerável, ressaltando, de maneira inovadora para a época, apesar de alguns estereótipos presentes, as diferenças nas experiências femininas através de uma perspectiva social e racial. A importância de personagens como Corina revela a percepção da autora sobre as vivências das mulheres pobres e negras, que não possuem os mesmos privilégios das mulheres brancas. No momento em que Corina recebe o convite para participar de uma reunião do grupo militante, suas preocupações se concentram na recente expulsão de casa, na perda do emprego e em como revelar a gravidez ao suposto parceiro. Além disso, a escrita de Pagu oferece uma representação autêntica do universo das trabalhadoras a partir da intimidade e do cotidiano das personagens, já que o livro é inteiramente protagonizado pelas figuras femininas.

Assim como Patrícia Galvão, Simone Weil⁴ também expressa tal tipo de experiência pela escrita, após um tempo trabalhando em uma fábrica. Aos vinte e cinco anos, a escritora e filósofa parisiense solicitou um afastamento da escola onde lecionava para se tornar operária nas fábricas da Renault. Uma das considerações mais conhecidas da autora sobre o cotidiano do trabalho descreve a resignação dos operários diante da exploração, que, segundo ela, estava ligada “à rapidez e às ordens” (Weil, 1996, p. 79). Para a autora, a situação exploratória “faz com que o pensamento se dobre sobre si, se retrai”, tornando impossível estar ““consciente”” (Weil, 1996, p. 80) e suprimindo qualquer reação frente à intensidade e violência das condições a que eram submetidos.

Embora a questão de gênero não seja o foco principal da filósofa, é interessante observar como a autora expõe as diferenças entre homens e mulheres no ambiente fabril. Como ao relatar sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres para retornar ao emprego após a gestação, ao perceber as ocupações em cargos menos especializados e mais insalubres exercidos, na maior parte das vezes, pelas mulheres, ao comentar as sobrecargas de jornadas das operárias que eram

⁴ Simone Weil se destacou como uma das intelectuais mais originais da França no século XX, com uma trajetória fortemente ligada à reflexão filosófica, à busca espiritual e à ação social. Nasceu em 3 de fevereiro de 1909, em Paris. Cursou a *École Normale Supérieure*, onde estudou ao lado de Simone de Beauvoir. Atuou como pensadora, professora, escritora, e militante, explorando temas como justiça, ética, trabalho e espiritualidade. Faleceu aos 34 anos, em 24 de agosto de 1943, na cidade de Ashford, Inglaterra.

mães e/ou cuidavam de maridos adoecidos e ao denunciar outros assédios praticados pelos patrões. Outra percepção da autora dá notícia acerca da enorme desigualdade social que havia entre operárias. Enquanto algumas trabalham para melhorar seu bem-estar, outras sustentavam a família, especialmente quando o marido estava desempregado ou afastado do emprego. Em suas anotações, Weil relata o caso de uma operária demitida após a recusa de um trabalho delicado e mal remunerado. As colegas, no entanto, encaram a atitude sem complacência, pois “se uma tarefa má for poupada a uma, vai cair sobre outra”, o que se reforça na fala de uma operária: ““ela não devia ter respondido, quando é preciso ganhar a vida, o jeito é aguentar...”” (Weil, 1996, p. 91). Logo em seguida a autora expõe suas constatações sobre o episódio:

Quando é preciso ganhar a vida; esta expressão provém, em parte, da evidência de que algumas operárias casadas trabalham, não para viver, mas para ter um pouco mais de bem-estar. (Esta tinha um marido, mas desempregado.) Desigualdade muito forte entre as operárias... (Weil, 1996, p. 91).

Além dessas questões, Weil evidencia nos escritos um sentimento de dissensão dentro do grupo das operárias. Em outra passagem, a autora relata que o supervisor de sua seção não gostava que as trabalhadoras se reunissem e ficassem conversando durante os intervalos entre os serviços. Para ela, isso demonstrava o receio que havia do que poderia surgir dessa união ou do que ela poderia representar. As operárias, contudo, “nem pensam em estranhar coisas desse gênero, nem se perguntam por quê. Comentário delas: ‘os chefes são feitos para mandar’” (Weil, 1996, p. 108-109). Como ocorre com a personagem Corina, de *Parque Industrial*, as colegas Weil apresentavam desejos e possibilidades muito distintas. As diferenças muitas vezes criavam distâncias e barreiras entre elas, já que algumas mulheres priorizavam a sobrevivência e a dedicação exclusiva a suas famílias. Nesse contexto, o engajamento ficava em segundo plano ou poderia ser percebido como uma ameaça à estabilidade empregatícia.

Além da vivência na indústria e do engajamento, alguns anos depois, na Guerra Civil Espanhola, a obra Simone Weil dá lugar à manifestação do corpo como um gesto criador do pensamento, contribuindo para a construção de sua poética literária. Em muitos de seus escritos sobre a fábrica, por exemplo, é a partir da observação dos corpos que as palavras se organizam: primeiro o seu próprio e depois os dos que passam ao seu lado. Percepção análoga é a de Ecléa Bosi (1996, p.22), ao mencionar a infância da autora: “na escola, escreve mais devagar que suas colegas, é inábil e lenta. As mãos, pequenas demais para o corpo: a futura operária teria sempre punhos e mãos de criança”.

É Bosi (1996) quem organiza os primeiros textos de Simone Weil publicados no Brasil: uma coletânea com ensaios políticos, literários e religiosos. Seu texto introdutório, com caráter biográfico, parte do nascimento da escritora, passando pela infância com a família na França, a relação de admiração com o irmão, as primeiras aproximações com a militância, a carreira como docente, a entrada na fábrica, a experiência de guerra, e chega ao adoecimento e falecimento precoce aos 34 anos de pneumonia. Quando Ecléa Bosi escreve o texto sobre Simone Weil, em 1979, ocorrem no Brasil os movimentos grevistas dos metalúrgicos do ABC paulista entre as décadas de 1970 e 1980. Os eventos são mencionados em alguns momentos em sobreposição ao testemunho de Weil na indústria. O primeiro comentário é em alusão à descrição do primeiro serviço da filósofa realizado na fábrica, transcrita abaixo:

Pense em mim, diante de um enorme fogo que cospe labaredas para fora, bafos de brasa direto no meu rosto. Fogo saindo por cinco ou seis buracos na base do forno. Eu bem na frente para pôr lá dentro cerca de trinta bobinas grossas de cobre que uma operária italiana, de fisionomia corajosa e franca, vai fazendo a meu lado; estas bobinas são para os bondes e metrôs. Preciso prestar bastante atenção para que nenhuma delas caia num dos buracos, senão vai-se fundir; para isso, preciso ficar bem na frente do forno e nunca, nem o sopro ardente no meu rosto, nem a dor do fogo no braço (ainda tenho as marcas), devem produzir um movimento em falso (Weil, 1996, p. 78).

O texto de Bosi dá continuidade à narrativa de Weil, descrevendo o que era necessário fazer imediatamente após o trabalho para preservar o que restava das mãos. Um sofrimento desnecessário que só não era evitado porque era um serviço imposto às mulheres. Neste ponto, Bosi acrescenta a experiência de uma operária paulista, que suportava as condições insalubres em silêncio, temendo ser demitida. As mulheres, nesse caso, eram horistas e, ao contrário dos homens, que eram mensalistas, elas estavam em posição de vulnerabilidade e de instabilidade empregatícia. O que Ecléa Bosi destaca no fragmento abaixo, a partir do testemunho da filósofa e do relato da metalúrgica, é que as condições de emprego oferecidas na fábrica conseguem ser ainda mais opressoras para as mulheres.

Saindo do forno era preciso entrar no vestiário gelado, meter na água as mãos cheias de cortes, em carnes vivas, para tirar um pouco de graxa e da poeira preta. Na fábrica a vida é cheia de sofrimentos inúteis que podiam ser evitados. As moças não se atrevem a queixar-se. Uma operária de São Paulo, em 1978, espantava-se com os perigos inúteis que as metalúrgicas sofriam em silêncio com medo de serem despedidas. Sendo horistas, não mensalistas como os homens, sentem sua situação na fábrica como precária e não se encorajam a exigir pequenos meios de proteção contra queimaduras nos braços e no peito. Como Simone, elas procuram aliviar seus dedos ardentes e ulcerados na água fria (Bosi, 1996, p. 42).

No ano de 1986, a questão seria aprofundada no artigo “Masculino e feminino na linha de montagem”, das sociólogas Elizabeth Souza-Lobo e Vera Soares. Posteriormente, o estudo foi incluído na obra pioneira sobre o tema, intitulada *A Classe Operária Tem Dois Sexos*, de Elizabeth Souza-Lobo (2021), que, publicada postumamente em 1991, reúne artigos e ensaios teóricos produzidos entre 1982 e 1991. Conforme explicam Lila Blass, Helena Hirata e Vera Soares (2021, p. 11), “os estudos sobre o trabalho e trabalhadores realizados no Brasil até a década de 1970 expressavam uma visão homogênea de classe trabalhadora, ocultando a atividade feminina e as desigualdades de gênero no mercado de trabalho”. Estudos precursores acerca da temática, como os feitos por Helena Safioti (1979) e Eva Blay (1978), apresentavam o problema da trabalhadora ainda como “categoria específica e sem um enfoque comparativo entre homens e mulheres” (Blass, Hirata e Soares, 2021, p. 12). Um estudo comparativo da questão surgiria somente a partir do texto das sociólogas, em 1986. Com forte influência da segunda onda do movimento feminista⁵ e em paralelo à produção francesa, os estudos de Elizabeth Souza-Lobo seriam marcados pela experiência do trabalho de campo:

Na França, em particular, este debate tomou corpo com pesquisadoras feministas, como Danièle Kergoat e sua equipe, que realizaram estudos inovadores sobre as operárias, o trabalho e as reivindicações. Elizabeth Souza-Lobo desenvolveu, simultaneamente, durante toda década de 1980, pesquisas similares sobre as operárias brasileiras, o processo de trabalho e a divisão sexual do trabalho nos estabelecimentos industriais do ABC paulista, a participação das mulheres nas lutas sindicais. Na mesma linha de Danièle Kergoat, na França, mas a partir do trabalho de campo no Brasil, Beth mostrou

⁵ O movimento feminista é comumente dividido em três grandes “ondas históricas”. A primeira onda, surgida no final do século XIX e início do século XX, concentrou-se principalmente na luta por direitos civis e políticos, especialmente o sufrágio feminino. A segunda onda, que ganhou força a partir da década de 1960, ampliou a pauta para incluir questões como direitos reprodutivos, igualdade no mercado de trabalho, sexualidade e crítica à opressão estrutural. Já a terceira onda, emergente nos anos 1990, destacou a diversidade de experiências femininas, incorporando debates sobre raça, classe, orientação sexual, identidade de gênero e interseccionalidade, além de criticar os limites universalizantes das ondas anteriores. De acordo com algumas pesquisadoras, como Heloísa Teixeira – anteriormente conhecida como Heloísa Buarque de Hollanda – em *Explosão Feminista* (2018), por volta de 2013, vivencia-se a quarta onda do feminismo, que se caracteriza especialmente pela expansão e fortalecimento impulsionados pelo uso das redes sociais, tornando-se um fenômeno global. Movimentos como #MeToo e #TimesUp são marcos desse período, refletindo as demandas feministas por justiça social e igualdade. A apresentação do contexto em ondas, embora útil para compreender os ciclos dos movimentos feministas, deve ser usada com critério, levando em conta as dinâmicas de intersecções entre movimentos anteriores e posteriores e as particularidades dos contextos locais. A interseccionalidade e as novas formas de ativismo, como os coletivos e a utilização das redes sociais, são características centrais da quarta onda, especialmente no Brasil. Para uma investigação dessas conceituações, ver: Perez, Olivia Cristina; Ricoldi, Arlene Martinez. “A quarta onda feminista no Brasil”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 31, n. 3, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/3D7wfT8QmwRfJMv38PrG4tN/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

que “a classe operária tem dois sexos”, que “operário não é igual operária” (Blass, Hirata e Soares, 2021, p. 14).

Além do contexto geral das greves do ABC, há um evento central tratado em *A classe operária tem dois sexos*: o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica, realizado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, que ocorreu em janeiro de 1978. O evento buscava estimular a participação das metalúrgicas no sindicato, já que na época havia um aumento significativo da entrada de mulheres na indústria⁶, o que não se refletiu na representação da categoria. De acordo com Souza-Lobo (2021), a ideia de um Congresso para as operárias já havia surgido antes, em 1976, mas uma alteração na legislação trabalhista é determinante para que o evento ocorresse somente em 1978: a legalização do trabalho noturno para as mulheres. Das 800 trabalhadoras inscritas no evento, apenas 300 participaram – boa parte ausente devido a constantes ameaças de demissão feitas pelos patrões.

A respeito do turno noturno, o jornal *Brasil Mulher*⁷, edição que tinha contribuição da socióloga, apontou que a opinião das metalúrgicas era “unanimemente contrária: não deveria existir trabalho noturno nem para elas nem para os homens”, considerando que a questão não estaria “em aumentar a jornada de trabalho da mulher e sim igualar seu salário ao dos homens”. A publicação também escutou algumas operárias acerca da implementação do horário. Uma delas comenta que, se o turno fosse implementado, as vantagens seriam todas da empresa. Uma segunda acredita que o período noturno de trabalho poderia prejudicar as mulheres casadas na dinâmica da vida familiar. No que concerne a este comentário, vale incluir outra publicação estudada por Souza-Lobo, que, tratada em seu livro, acrescenta dados notáveis. Trata-se do jornal do sindicato dos trabalhadores do ABC, *Tribuna Metalúrgica*⁸. A passagem a seguir demonstra a preocupação do grupo acerca da votação do turno noturno para as mulheres:

⁶ De acordo com Souza-Lobo (2021), a entrada crescente das mulheres na indústria se intensifica na década de 1970. Alguns fatores teriam sido determinantes para o aumento: a queda do salário em 1964, o compromisso de participar do “orçamento familiar”, a criação de novos empregos na fábrica que exigiam “habilidade, destreza e comportamento minucioso (qualidades ‘próprias’ da mão-de-obra feminina)”, a decomposição de tarefas que geravam uma demanda de trabalho menos qualificado, a criação de cargos mais simplificados e, por fim, o enfretamento da crise de 1973, uma vez que o contrato com mulheres e menores não era caracterizado por tantos como “agressivos na hora das negociações” (Souza-Lobo, 2021, p. 31-32).

⁷ O jornal *Brasil Mulher*, fundado por Joana Lopes, funcionou ativamente no período entre 1975 e 1980. A publicação integra as produções da imprensa alternativa feminista. A edição 11, publicada em março de 1978, apresenta a cobertura do 1º Congresso da Mulher Metalúrgica, organizado pelo Sindicato dos Trabalhadores de São Bernardo do Campo e Diadema.

⁸ A *Tribuna Metalúrgica* foi criada em 1971 pelos metalúrgicos do ABC paulista e funciona como comunicação oficial do sindicato até hoje. Teve sua primeira edição chefiada pelo jornalista Antônio Carlos Felix Nunes, que delineou, como o objetivo central da publicação, a tarefa de “ser a voz do trabalhador”. Disponível em: <https://smabc.org.br/tribuna-metalurgica/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

A modificação da lei tem por objetivo intensificar a exploração da mulher aumentando sua jornada de trabalho, impondo-lhe tarefas prejudiciais a seu organismo, no exato momento em que os homens lutam pela melhoria das condições de trabalho e dos salários. Significa enviar as mulheres à fábrica e os homens ao lar, numa incrível inversão de papéis (Souza-Lobo, 2021, p. 44).

Na passagem, a ampliação do horário de trabalho surge como empecilho à continuidade da luta trabalhista travada pelos homens, além de gerar um incômodo explícito por causa da suposta inversão de papéis decorrente da efetivação do turno. Para a socióloga, considerando o período das greves, o trecho explicita um interesse de “integrar as mulheres às lutas sindicais como sendo a única forma possível de resistência, porém essa luta é a ‘luta dos homens’, o que talvez refletisse a realidade de então” (Souza-Lobo, 2021, p. 44).

Ao que parece, pontos de vista como esse não se restringiam aos grupos representantes da categoria, como comprova o depoimento de uma das trabalhadoras entrevistada pelo *Brasil Mulher*, que discorre sobre a ausência das mulheres casadas na dinâmica familiar. Nessa mesma direção, Souza-Lobo (2021) incorpora outro comentário, dessa vez de uma trabalhadora da Volkswagen, que adensa o argumento: “O homem chega em casa e pode ir para a cama na mesma hora, sem problema. Nós não; quando a gente chega em casa, encontra todos os problemas e todo o trabalho da casa esperando” (Souza-Lobo, 2021, p. 46).

Apesar de haver certo compartilhamento de demandas, é visível a diversidade de compreensões refletida nessas entrevistas. No caso da publicação do sindicato, ainda que o grupo concordasse com a maioria das operárias, as motivações eram outras. Margareth Rago (2012) nota que tal postura conservadora era recorrente, especialmente quando observado o histórico de publicações desses setores sociais. Ao analisar um jornal inscrito no contexto de industrialização do Brasil, a autora objeta que “quando tentamos visualizar o passado da mulher trabalhadora, não é o discurso de vitimização, tão enfático e recorrente na imprensa operária”, que é reforçado, principalmente nas militâncias mais preocupadas com uma futura “luta revolucionária”. Para ela, no caso das mulheres, o que chama a atenção é a “associação frequente entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social [...], a ameaça à honra feminina” (Rago, 2012, p. 585). Isso fica patente no jornal *A Razão* de julho de 1929:

O papel de uma mãe não consiste em abandonar seus filhos em casa e ir para a fábrica trabalhar, pois tal abandono origina muitas vezes consequências lamentáveis, quando melhor seria que somente o homem procurasse produzir de forma a prover as necessidades do lar (*A Razão* apud Rago, 2012, p. 585).

Para a historiadora, “essa visão está associada, direta ou indiretamente, à vontade de direcionar a mulher à esfera da vida privada” (Rago, 2012, p. 585). Décadas depois, em outro contexto industrial, referente ao período das grandes greves do ABC paulista, a problemática em torno das questões das mulheres operárias surge ainda pouco desenvolvida. Inclusive, são essas discussões que encerram o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica. A resolução final do evento previa a criação de um departamento feminino⁹ que atuasse dentro da instituição para tratar de assuntos vinculados às necessidades das mulheres. O sindicato acaba sendo contrário à proposta, argumentando que isso poderia dividir a classe operária, o que indica como a formação do grupo de mulheres atuando dentro da instituição podia ser lida como um embate direto ao ideal de formação de classe trabalhista. Além disso, na visão de Souza-Lobo (2021, p. 44), havia o temor de que o Congresso fosse “confundido com um Congresso feminista”. Lembrando o que foi apontado acima, tal temor se juntava a um incômodo do grupo sindical com uma provável emancipação das mulheres, que, ao saírem de casa, causariam complexas mudanças nos espaços privados e indesejáveis inversões de papéis¹⁰.

Dadas essas tensões, o contexto das greves do ABC, sobretudo a partir da realização do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica, converteu-se num espaço precursor de discussões a respeito da presença das mulheres na fábrica. Somado a isso, chegando com efeito aos temas de investigação desta tese, tal contexto encontrou desdobramentos significativos no campo das produções cinematográficas. Especialmente relevante, nesse sentido, é o filme *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós. Com duração de 17 minutos, o documentário foi encomendado com a finalidade de cobrir o congresso mencionado que reúne imagens de arquivo, entrevistas e sequências filmadas durante o evento, no parque da indústria,

⁹ A pesquisadora Beatriz Gonçalves dos Santos (2020) considera que não havia um consenso entre as operárias relativo à criação de um departamento feminino dentro do sindicato: “Marlene, operária da Arreb e representante do grupo 2, apresentou em seu relatório uma ressalva quanto a esse Departamento, afirmando que o mesmo poderia criar divisões no movimento operário sindicalizado. É comum, em alguns relatos da época, operárias afirmando que a luta a favor do sindicato ora era uma luta dos operários, ora uma luta do movimento sindical. Poucas são as falas que entoam o protagonismo da mulher metalúrgica na luta, pelo contrário, o mais comum foram falas que entendiam que a mulher é um complemento do movimento operário” (Santos, 2020, p. 74).

¹⁰ No texto “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira”, Paola Cappelin Giuliani (2012) revela essa crise manifestada pela divisão sexual no trabalho em função da representação sindical. A autora cita uma coordenadora da Comissão Nacional da Mulher da CUT, de 1989, que demonstra e explica a dificuldade da entrada das mulheres nos setores sindicais: “As relações entre o sindicato e as mulheres trabalhadoras não foram das mais fáceis. Embora as mulheres tenham tido presença significativa no mercado de trabalho, desde o início do processo de industrialização, e atuação destacada na luta operária, os sindicatos não as incorporaram à prática política, nem dividiram com elas o poder das entidades representativas dos trabalhadores. A imagem de mãe e esposa se superpõe à de companheira [...]” (Giuliani, 2012, p. 650).

no interior da fábrica e na praia. Não obstante o objetivo imediato da obra, ao dar protagonismo às trabalhadoras¹¹, evidencia a diversidade de opiniões, vivências e necessidades. Portanto, o filme reforça a questão da singularidade de experiência das operárias à imagem do que foi percebido em Pagu, Simone Weil e Ecléa Bosi nas páginas anteriores desta introdução.

O documentário de Futemma e Tapajós, além dessa função de ilustração do que vem sendo discutido aqui, tem papel crucial nesta tese por diferentes motivos. O primeiro deles diz respeito ao modo como uma cena particular do filme antecipa uma hipótese fundamental deste estudo. Constituída por um plano-sequência, a cena de encerramento do documentário culmina na imagem de uma operária em atividade na oficina. Desse modo, ao fechar o filme, é como se a cena também abandonasse a personagem enclausurada em seu ambiente de trabalho, sem que uma saída seja visível. Isso se associa a um argumento que se pretende demonstrar aqui: o de que, nos filmes brasileiros produzidos nas últimas duas décadas, o enclausuramento na esfera laboral é decisivo na representação das operárias. Se é verdade, conforme Figueiredo, Miranda e Siciliano (2018), que o cinema contemporâneo tem retomado a centralidade do trabalho e do trabalhador, a reinserção é marcada pela apresentação de mulheres cujas vidas estão totalmente circunscritas pelo trabalho fabril, restando pouco espaço para outras dinâmicas e experiências, exceto quando se abandona a realidade profissional em que estão confinadas.

O levantamento das obras a serem abordadas de maneira a corroborar essa percepção se deu com base nos registros, na Agência Nacional do Cinema (Ancine), dos filmes lançados comercialmente¹². Para consolidar o corpus, foram consultados também bases de dados e acervos institucionais de caráter oficial, como a Cinemateca Brasileira, com complemento de pesquisas em catálogos e arquivos de festivais de cinema. Foram considerados, além disso, de forma subsidiária, registros disponíveis em plataformas e portais especializados, não institucionais, a fim de ampliar a identificação e a contextualização das obras. No processo de catalogação, os filmes selecionados foram separados de acordo com o tipo de trabalho representado. Ao fim, foram privilegiados as narrativas que giravam em torno do trabalho fabril. Não obstante esse enfoque mais restrito, será oportuno, em pesquisas futuras, utilizar esses

¹¹ A maior parte dos documentários da época buscava o registro da classe operária e da luta sindical em geral. Em relação a abordagens centradas nos problemas de gênero, Marcos Corrêa (2015, p. 131) menciona duas obras do período em que “a discussão sobre temas feministas aparece de maneira muito tangencial”: *Santo e Jesus: Metalúrgicos* (1984), de Cláudio Kahns, e *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz.

¹² O material pode ser visualizado em: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Y7SWVZE3jjOW5WXXJYokYkIS4dZu2C9O>.

dados para investigar como se dá a figuração das mulheres em outras esferas, como no caso do trabalho doméstico, tão comum no cinema brasileiro.

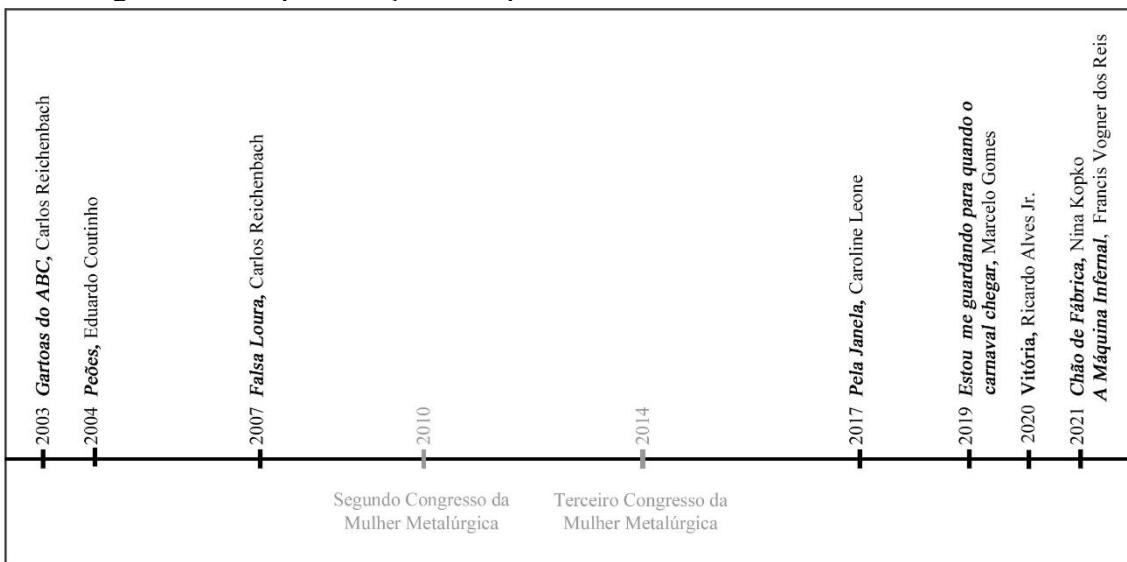
Figura 1 - Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente entre 2002 e 2019

Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 2002 a 2012					
Nº	Ano de lançamento	Título	Direção	Gênero	É um filme que aborda o trabalho? Qual setor?
60	2004	1,99 -um Supermercado que Vende Palavras	Marcelo Masagão	Ficção	N
61	2004	33	Kiko Goffman	Documentário	N
62	2004	A Cartomante	Pablo Uranga/Wagnerde Assis	Ficção	N
63	2004	A Donada História	Daniel Filho	Ficção	N
64	2004	Benjamim	MoniqueGardenberg	Ficção	N
65	2004	Camade Gato	Alexandre Stockler	Ficção	N
66	2004	Cazuza - oTempo Não Para	Sandra Werneck/Walter Carvalho	Ficção	N
67	2004	Cine Gibi da Turma da Mônica- O Filme	José Márcio Nicolosi	Animação	N
68	2004	ComoFazer umFilme deAmor	José Roberto Torero	Ficção	N
69	2004	Concerto Campestre	Henrique deFreitas Lima	Ficção	N
70	2004	Contra Todos	Roberto Moreira	Ficção	N
71	2004	De Passagem	RicardoElías	Ficção	N
72	2004	Dirí quer ser criança	Alexandre Boury/Reynaldo Boury	Ficção	N
73	2004	Entretrás	JoãoMoreira Salles	Documentário	Não, mas o documentário faz a cobertura da eleição presidencial de lula - relação com Peões
74	2004	Espelho D'água - umaViagem noRio São Francisco	Marcus Vinícius Cesar	Ficção	N
75	2004	Evandro Teixeira- Instantâneos daRealidade	Paulo Fontenelle	Documentário	N
76	2004	Fala Tu	GuilhermeCoelho	Documentário	N
77	2004	Filme deAmor	Julio Bressane	Ficção	N
78	2004	Fábio Fabuloso	Antônio Ricardo/Pedro Cesar/Ricardo Bocão	Documentário	N
79	2004	Garotas doABC	Carlos Reichenbach	Ficção	Sim
80	2004	Glauber ofílme, Labirinto do Brasil	Silvio Tendler	Documentário	N
81	2004	Irmãos deFé	Moaacr Góes	Ficção	N

Fonte: Planilha elaborada pela autora por meio das informações retiradas da base de dados da Agência Nacional do Cinema - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)

Voltando ao recorte temporal da pesquisa, o processo de catalogação e de seleção dos filmes evidenciou uma distinção significativa no interior do grupo dos filmes produzidos neste século. Como se pode verificar no esquema abaixo, separados por um hiato de dez anos, há dois subgrupos marcantes nesse panorama: um que vai do ano 2003 ao 2007 e que envolve os filmes *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007), ambos de Carlos Reichenbach; e outro que vai do ano 2017 ao 2021 e que envolve os filmes *Pela Janela* (2017), de Carolina Leone, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Júnior, *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko, e *A máquina infernal* (2021), de Francis Vogner dos Reis. Se é possível apontar essa distinção em termos temporais, algo análogo se passa no plano estilístico e narrativo, fato que remete a outra hipótese fundamental desta tese. Convém explicitar em que medida os dois ciclos se diferenciam no que concerne à representação das operárias: se, no primeiro, o confinamento no espaço da fábrica ocorre sobretudo pela via simbólica ou a partir dos relatos; no segundo, o enclausuramento no ambiente fabril é escancarado nas imagens e de maneira mais objetiva.

Figura 2 – A representação das operárias em dois momentos do cinema brasileiro



Fonte: Quadro produzido pela autora

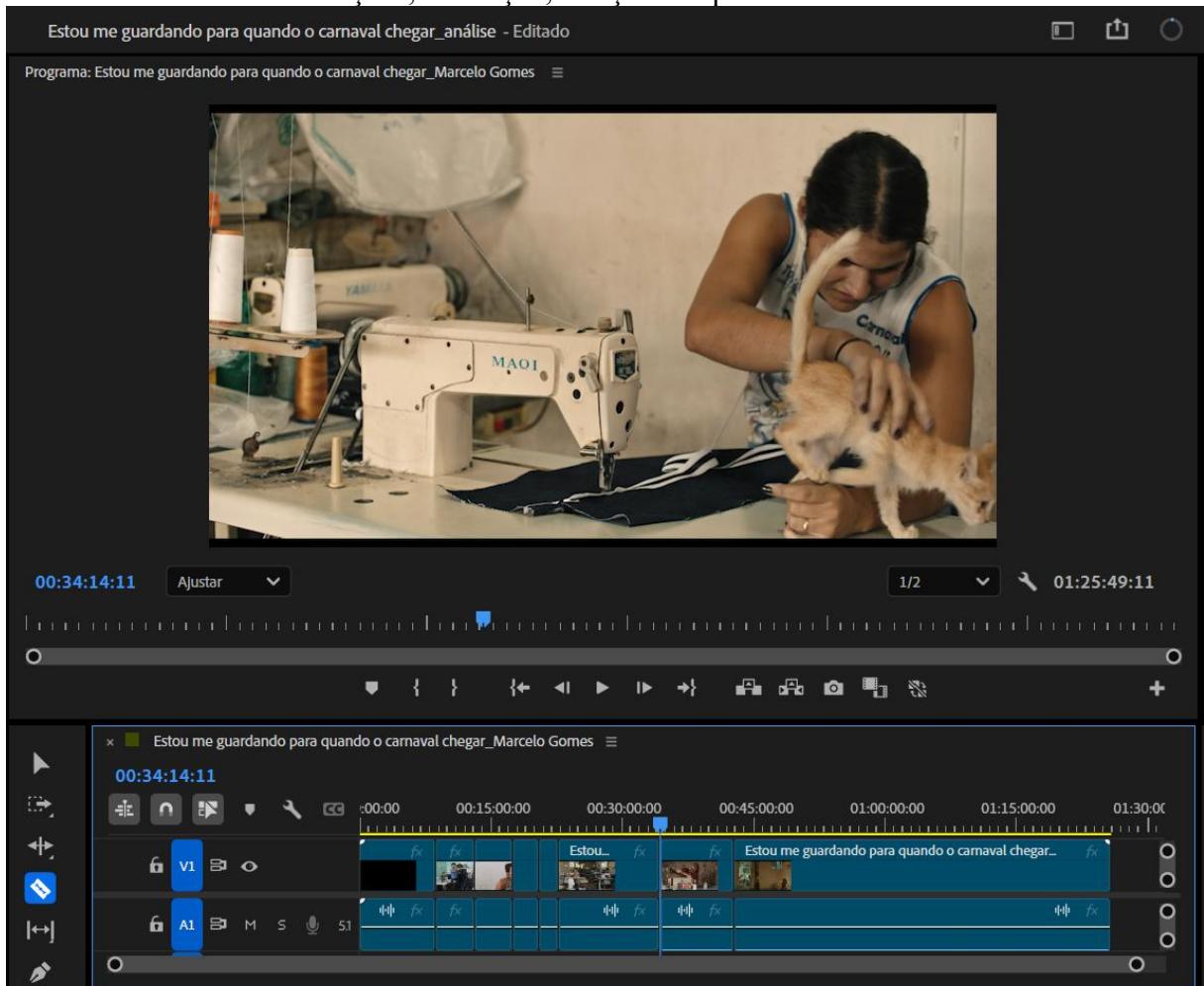
O esquema acima também introduz um aspecto metodológico crucial da pesquisa que ecoa novamente as questões insinuadas em *Trabalhadoras Metalúrgicas*. Há pouco, destaca-se que a discussão em torno do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica é útil para investigar filmes acerca do ambiente fabril produzidos na segunda metade do século XX. As informações dispostas na linha do tempo escancaram como, entre os dois ciclos abordados na tese, ocorrem significativamente o Segundo e o Terceiro Congresso da Mulher Metalúrgica, de modo que o hiato no domínio das representações cinematográficas corresponde ao período em que o debate sobre a representação das mulheres na categoria dos metalúrgicos é renovado. Tal ligação ajuda a justificar e compreender a metodologia empregada aqui.

Por um lado, o estudo se baseará numa tipologia mais estrita de análise filmica a partir dos componentes formais decisivos nas produções. Na execução dessa tarefa, terá primazia o procedimento de decomposição dos filmes em quadros de frames, possibilitando a abertura e o exame minucioso do material, com o objetivo de compreender a lógica da montagem. Nesse processo, serão analisados elementos como a disposição e a frequência dos cortes, a duração dos planos, as transições sonoras, a inserção e a retirada das trilhas musicais, a presença de voz over, entre outros recursos expressivos. A manipulação de frames permitirá ainda a organização das imagens segundo categorias analíticas específicas, como os tipos de enquadramento, a recorrência de figuras ou personagens, os padrões de repetição, bem como os momentos de clímax e variações estruturais na construção narrativa e visual. Para viabilizar essa operação, foram utilizados, no planejamento da escrita, os softwares Adobe Photoshop e Adobe Premiere,

que permitem “desmontar” digitalmente o filme a fim de favorecer a organização mais efetiva e criteriosa do material analisado¹³.

¹³ Essa metodologia teve início na minha experiência como docente na disciplina Tópicos em Cinema e Audiovisual II, ministrada no contexto do estágio docênciaria para alunos da graduação em Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Com foco na representação da indústria, foram analisados diversos filmes do cinema brasileiro contemporâneo, muitos deles também incluídos no recorte desta tese. Como atividade laboratorial, foi produzida uma montagem a partir de cenas extraídas dessas obras, resultando em uma outra narrativa. O material pode ser visualizado em: https://youtu.be/fLQyvRuEgiE?si=-BO2CZVOX_S3M11i. O exercício foi inspirado, em parte, na disciplina de Montagem ministrada pelo professor Luís Alberto Rocha Melo durante minha graduação, na qual se propunha a criação de novos filmes a partir da montagem utilizando imagens de arquivo de registros domésticos. Além disso, dialoga com experiências de montagem e desmontagem desenvolvidas por Harun Farocki, especialmente em *Interface (Schnittstelle)* (1995), *A saída dos operários da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik)* (*Workers Leaving the Factory*, 1995) e *Imagens da prisão (Gefängnisbilder)* (2000). Também estabelece relações com procedimentos observados em *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), de Pedro Costa, e em *The Future Tense* (2022), de Christine Molloy e Joe Lawlor. Decorrente dessas referências, a metodologia adota práticas de remontagem como dispositivo de análise filmica, explorando a desconstrução e recomposição de sequências para aprofundar a leitura da mise-en-scène e de sua dimensão sonora. Para isso, foram utilizados softwares com o objetivo de criar um ambiente tridimensional de análise que evidenciasse não apenas a espacialidade e o enquadramento, mas também a integração entre som e imagem. O processo incluiu a elaboração de quadros esquemáticos que registram as transições e a continuidade narrativa, além da relação entre as obras, possibilitando observar, selecionar e agrupar de modo minucioso, as estratégias formais que sustentam a construção de sentido nos objetos de pesquisa selecionados. Em síntese, trata-se de uma proposta que busca escrever com as imagens e os sons e não apenas a partir deles, tomando-os como matéria incorporada ao próprio processo de elaboração da escrita.

Figura 3 – Captura de tela do Adobe Premiere no processo de análise filmica: Observação das transições, marcação, seleção e captura dos frames.



Fonte: Processo de análise do filme *Estou me Guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 4 – Captura de tela do Adobe Photoshop no processo de análise dos frames: estudos de enquadramentos, variações de personagens e temas.



Fonte: Processo de análise do filme *Estou me Guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Por outro, a tese dependerá de uma leitura contextualizada dos filmes, em que nuances internas do universo cinematográficos são cotejadas com dados externos mais amplos. Nesse cotejo com aspectos da história e da sociedade, será privilegiada aquela dimensão elementar no documentário de Futemma e Tapajós: o tópico da representação política. Portanto, a inclusão do Congresso da Mulher Metalúrgica, em suas subsequentes versões, não serve somente como um marcador temporal do corpus escolhido. Antes, ela se deve à tentativa de comparar a forma como as operárias são representadas nas obras e como essas figuras são contempladas pelas organizações que as representariam politicamente. A ideia é que o diálogo pode ajudar a captar tendências importantes no cinema brasileiro contemporâneo e dar um lastro histórico a elas.

Trabalhadoras Metalúrgicas terá função estratégica no segundo capítulo e que introduz de maneira mais consistente alguns temas que perpassarão os textos. A análise mais detida do filme mostrará como ele se aproxima de outras produções cinematográficas acerca da indústria e do que elas revelam sobre as condições das operárias. Oportuno objeto de estudo e comparação será, então, o filme-ensaio *A saída dos trabalhadores da fábrica*, de Harun Farocki. A análise e o cotejo servirão, entretanto, para uma tarefa adicional e de ordem teórico-crítica que será elementar no capítulo. Interessa indicar que intuições sobre as questões de gênero e a peculiaridade das vivências das operárias surgem em uma referência crucial na bibliografia sobre a relação entre o cinema e a indústria: Jean-Claude Bernardet. Ainda que esses tópicos

não constituíssem suas chaves de leitura, há lacunas e insinuações em alguns dos textos fundamentais do autor que permitem forjar algumas vias para analisar a representação das trabalhadoras pelo cinema. Ao abrir a casa do operário o que se revela em comum é a presente da família. Ao abrir a casa da operária o que se revela é o trabalho em continuidade e deslocamento.

O terceiro capítulo, “Desindustrialização e as mulheres”, contextualiza as problemáticas de gênero e trabalho na indústria brasileira. Serão analisadas as discussões e as resoluções do Segundo (2010) e do Terceiro (2014) Congressos das Mulheres Metalúrgicas que revelam a persistência de desafios como a divisão sexual do trabalho e a baixa representatividade feminina nos sindicatos. Somado a isso, será comentado o impacto da desindustrialização no emprego feminino, observando de que modo as mulheres, frequentemente alocadas em setores de menor tecnologia, conseguiram manter e até ampliar a participação no mercado de trabalho industrial, ainda que em condições precarizadas. O capítulo também discutirá a sobrecarga de jornadas enfrentada pelas mulheres em razão do trabalho doméstico não remunerado e da maternidade, bem como a escassa oferta de creches próximas ou integradas aos locais de trabalho, fatores que restringem a vida cotidiana, a participação social e o engajamento político. Finalmente, será introduzido o corpus cinematográfico da tese, dividido em dois ciclos (2003-2007 e 2017-2021), cujas características temporais e narrativas serão exploradas nos capítulos subsequentes.

O quarto capítulo, “Entre 2003 e 2007: Testemunhas e passeios dramáticos”, examinará o primeiro ciclo. Serão analisados o documentário *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, e as ficções *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007), de Carlos Reichenbach. Em *Peões*, as ex-metalúrgicas surgem como testemunha das lutas sindicais das décadas de 1970 e 1980 e suas narrativas pessoais, perpassadas pela maternidade, frustrações e solidão, são evidenciadas pelo “fora de campo” dos espaços domésticos. Nos filmes de Reichenbach, o foco recairá sobre o protagonismo feminino, a construção de redes de apoio e o destaque a temas como o desejo, a sexualidade e a fantasia, ainda que por vezes permeados pelo “male gaze” e outras idealizações. O confinamento, nesse período, se manifesta de forma mais simbólica e discursiva, com as personagens buscando saídas da realidade fabril no plano da imaginação e das relações pessoais.

Por último, o quinto capítulo, “Entre 2017 e 2021: Confinamentos e destino”, abordará o segundo ciclo de filmes, marcado por um confinamento mais material e visível das operárias. Serão analisados o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, e as ficções *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone, *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Júnior, *A Máquina Infernal* (2021), de Francis Vogner dos Reis, e *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko. Em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, ao

voltar para a casa da operária, encontra-se a fábrica: uma fusão entre a produção de jeans e o cuidado dos filhos nas “facções” de Toritama, evidenciando a precarização do trabalho e a paradoxal autonomia das mulheres. *Pela Janela* emprega a demissão como catalisador para a transformação subjetiva da protagonista, cuja jornada de autodescoberta ocorre fora do ambiente fabril. *A Máquina Infernal* utiliza o gênero do horror para expressar a desumanização do trabalho, o confinamento e a impossibilidade de fuga da lógica fabril. *Vitória* apresenta uma mobilização coletiva iniciada dentro da fábrica, porém sem a imagem de confronto, refletindo uma certa rarefação das mobilizações. Por fim, *Chão de Fábrica* revisita as greves do ABC a partir da perspectiva de um grupo de operárias em um vestiário, ressignificando o confinamento como espaço de afeto, partilha e resistência coletiva, processo que só se torna possível mediante o retorno ao passado.

2 A CASA DA OPERÁRIA E OUTRAS SAÍDAS

Figura 5 - Sequência de dois frames da cena da saída dos operários da fábrica



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *A saída dos operários da fábrica*, 1995, Harun Farocki.

São mulheres as primeiras a atravessar o portão da fábrica. O filme *A Saída dos Operários da Fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), de Harun Farocki, lançado em 1995, parte de uma revisitação crítica das imagens fundadoras do cinema: *A saída da fábrica Lumière* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895), dos irmãos Lumière. No ensaio concebido pelo cineasta, destaca-se um motivo recorrente – o gesto apressado dos trabalhadores ao deixarem o trabalho. A partir dessa cena inaugural, Farocki constrói uma reflexão sobre um século de representações cinematográficas, reunindo variações desse mesmo motivo em diferentes contextos históricos e sociais. Trata-se, assim, não apenas de uma meditação sobre as contínuas reconfigurações de uma sociedade industrial em formação, mas também, e talvez sobretudo, de uma reflexão sobre os próprios limites e possibilidades do cinema como forma de pensamento e crítica.

Farocki trabalha as imagens dos Lumière como gesto reiterado ao longo de seu filme. Após encontrar o motivo do ensaio, a pressa dos trabalhadores, ele retorna às cenas, mas no contexto da guerra: a fábrica retratada – “sem adornos, sem letreiros”, que “não revela nada do poder nem da importância da indústria, tampouco do poder dos trabalhadores” – aparece em um cenário no qual os governos europeus temiam que um conflito pudesse desencadear uma greve operária. Depois, as imagens reaparecem em função de um detalhe e em meio a um exercício de análise: uma trabalhadora puxa discretamente a saia de uma colega, que não reage, provocando um desequilíbrio na imagem, “uma ação, sem contra-ação”, que gera um efeito de

compensação, o qual Farocki chama de “a lei do movimento dos filmes”. No encerramento, as imagens retornam novamente após uma reflexão sobre a insistência do cinema no registro da saída da fábrica, comparando o movimento ao prazer da repetição de uma criança que encontra sua primeira palavra ou aos pintores orientais que reproduzem incansavelmente seu primeiro quadro até alcançarem a perfeição: “quando deixou de ser possível acreditar nessa perfeição, inventou-se o filme”, afirma. E pela última vez, as imagens são novamente projetadas – mas, de forma inaugural dentro do filme do cineasta alemão, sem narração.

Georges Didi-Huberman (2017, p. 17) explica que a captação dessas imagens ocorria em um intervalo de trabalho para o almoço, na luz do sol, ao meio-dia: “os operários aproveitam simplesmente a pausa do meio-dia para apanhar ar, enquanto o seu patrão, ele, aproveita a luminosidade do sol, necessária à realização técnica do seu filme”. Esse tipo de registro era frequente nas primeiras filmagens, nas quais pessoas comuns, os chamados “figurantes”, tornavam-se atores no momento da projeção. Para o autor, há um interesse particular em compreender a que se destinavam as imagens, conhecidas como “vistas”. Todavia, ele ressalta:

Não basta, então, que os povos sejam expostos em geral: é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparação, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição) (Didi-Huberman, 2017, p. 19).

É curioso notar como, no filme de Farocki, as imagens justapostas a outras de sentido semelhante parecem produzir um novo tempo para o movimento de saída da fábrica – como se não se tratasse apenas do fim de um intervalo mais curto de trabalho, mas da conclusão de uma jornada. Nesse contexto, vislumbra-se alguma possibilidade do descanso ou da ocupação de outros espaços. Essa sensação é intensificada sobretudo quando tais cenas são articuladas com registros mais contemporâneos de saídas de fábrica, acompanhados pela narração que reforça essa leitura. A pressa, elemento central na investigação do diretor, parece incidir ainda mais sobre a percepção do tempo dedicado ao trabalho e do tempo de vida escoado. Ele narra: “correm como se algo os puxasse para fora”; “correm como se já tivessem perdido muito tempo”; “correm como se soubessem onde tudo é melhor”.

Quando, em tom de brincadeira, o cineasta destaca em primeiro plano uma trabalhadora que puxa a saia da outra, chama atenção o modo singular como as mulheres participam da cena. Em primeiro lugar, porque parecem ser maioria – e essa impressão se acentua quando, em meio à correria, saias volumosas, vestidos e chapéus adornados cruzam os portões, produzindo um

efeito visual marcado pelo movimento dos tecidos e acessórios, que balançam com a pressa da saída. Mas não é apenas em contraste com os homens que elas se destacam. Há também uma notável diversidade entre si. Nem todas usam o mesmo tipo de saia: algumas são estampadas, outras lisas. Há quem se vista toda de preto, talvez use um vestido, quem dispense o chapéu e opte por um penteado. Há quem combine saia xadrez com blusas neutras, ou use estampas de poá. Algumas ainda vestem o avental. Há aquelas que carregam objetos nos braços – uma bolsa, uma maleta. Uma segura uma criança no colo e cruza a porta lateral, em vez do portão. Há as que passam de mãos vazias, com os braços em marcha. Algumas caminham de mãos dadas, em trios ou duplas, outras seguem sozinhas. Algumas têm expressões mais sérias e caminham ainda mais apressadas. Há, ainda, uma que tromba com uma colega à frente, desvia-se com rapidez e, por um instante, parece se encaminhar à câmera, antes de também se afastar.

Figura 6 - Agrupamento e ampliações de frames das singularidades das mulheres que deixam a fábrica



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *A saída dos operários da fábrica*, 1995, Harun Farocki.

Nas imagens no contexto do cinema brasileiro, é possível observar o protagonismo das operárias da indústria têxtil em produções como aquelas realizadas pelo Ministério da Educação e Saúde e distribuídas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). No filme *O Linho*,

de 1943, as operárias não deixam o trabalho, pois o circuito documentado tem a finalidade de registrar o processo, desde a colheita até a preparação do linho para a fabricação do algodão. A sinopse apresenta exatamente a sequência que se desenrola nas imagens, acompanhando passo a passo as etapas, com destaque para a última frase, que enfatiza como o processo era realizado pelo trabalho feminino, ainda que, no filme, seja possível visualizar o trabalho dos homens que participam do transporte dos fios.

A plantação de linho. A colheita que é feita arrancando a planta pela raiz para aproveitamento máximo do caule. A junção em maços agrupando as sementes em um mesmo sentido. O processo de ripagem feito para separar as sementes da película que as protege, obtendo-se, assim, a semente de linhaça que será levada ao sol. A palha do linho, atada em feixes, é levada para a maceração, imersão em água fria, para destruição da cola vegetal que une a camada de fibras aos tecidos da casca do linho. A secagem dos talos em ar livre. A preparação das fibras para uso têxtil envolvendo as etapas de Trituração e espadelagem. Todo o processo é realizado por mulheres.¹⁴

Ao observar as imagens, de modo semelhante ao que acontece no filme de Farocki, mais uma vez chama a atenção a maneira como as mulheres se vestem, o que parece refletir até um choque geracional, com a presença de meninas mais jovens ao lado de mulheres mais velhas. Destaca-se também a intensa manualidade, acompanhada de notável destreza e delicadeza na execução das atividades. Em determinados momentos, a presença feminina parece suavizar a rigidez da narrativa. As trabalhadoras trocam olhares sutis, esboçam sorrisos contidos e, por vezes, parecem brincar entre si, gestos que sugerem a consciência ou incômodo da câmera. Este dispositivo, ao mesmo tempo em que documenta o trabalho, também o interrompe e o desloca, revelando a tensão entre o registro técnico e a espontaneidade das mulheres que, ali, são convocadas a exemplificar seu fazer cotidiano, assistidas e monitoradas. Se, no contexto da obra, o objetivo das mediações era sujeitar o trabalhador a um método, ilustrando o passo a passo das atividades, é justamente a participação sensível das mulheres em suas interações que reintroduz, nas cenas, a lembrança de uma presença viva em cada tarefa executada.

¹⁴ Essa sinopse pode ser encontrada no site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=011602&format=detailed.pft>. Acesso em: 26 jun. 2025.

Figura 7 - Operárias da indústria têxtil nos processos de ripagem e separação



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *O Linho*, 1943, Banco de conteúdos culturais.

Já no contexto das greves do ABC, há um filme especialmente importante em que o protagonismo e a singularidade caracterizam a representação das operárias: o já mencionado *Trabalhadoras Metalúrgicas*, de Olga Futemma e Renato Tapajós. O documentário foi financiado pelo Sindicato dos Trabalhadores de São Bernardo do Campo e Diadema para a cobertura do Primeiro Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas de São Bernardo do Campo e Diadema. O filme é o único registro identificado produzido no contexto das greves do ABC que buscou representar as trabalhadoras da indústria como protagonistas¹⁵. E, apesar de ter como mote principal a cobertura do evento em si, a obra apresenta um deslocamento diversificado, incluindo a casa das operárias, a indústria, o parque e a praia. Além disso, logo no início, exibe imagens de arquivo mais antigas, mostrando a participação histórica das mulheres operárias nas fábricas.

Em uma entrevista dada à pesquisadora Karla Holanda, publicada na revista *Lumina*, Futemma (2021) informa que a produção é o único filme que dirigiu em parceria com Renato Tapajós, seu marido na época. Até então a cineasta atuava como montadora nas produções do diretor, em grande parte também realizados para o sindicato. Ela conta que durante as filmagens

¹⁵ A maior parte dos documentários da época buscava o registro da classe operária e da luta sindical em geral. Em relação a abordagens centradas nos problemas de gênero, Marcos Corrêa (2015, p. 131) menciona duas obras do período em que “a discussão sobre temas feministas aparece de maneira muito tangencial”: *Santo e Jesus: Metalúrgicos* (1984), de Cláudio Kahns, e *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo.

estava grávida, já no final da gestação, e que soube da gravidez quando Tapajós estava na prisão por conta da publicação do livro “Em câmera lenta”¹⁶.

Esse é, inclusive, um momento notável da entrevista. Durante os relatos Futemma não distingue a trajetória profissional e a pessoal, sobretudo quando envolve a maternidade. Em outro texto, referenciando Linda Nochlin¹⁷, Holanda (2020, p. 7) alude à questão ao definir que “funções domésticas têm influência estreita nas trajetórias das mulheres e quanto mais décadas atrás, maior era o impacto”. Na própria entrevista, aliás, já no final da conversa, essa relação fica ainda mais clara quando a pesquisadora questiona à diretora: “Olga, você acha que o fato de você ser mulher interferiu de alguma forma no seu jeito de fazer filme?”. A resposta emerge de uma evocação:

Acho que sim. “Eu sou eu mais minhas circunstâncias”. E o fato de ser mulher incide sobre a profissão de várias maneiras. Na minha época não; no começo, não tinham mulheres na direção. A [cineasta] Ana Carolina tinha uma teoria que é bem estranha, mas que talvez seja... É que o tripé era muito pesado e naquela época do começo, onde tinha que carregar coisas... Eu acho que é um chiste, mas... Na verdade, era um mundo muito masculino, muito masculino. Então, as mulheres ficavam como? Como script girl [...], como montadora, que eu fui. Mesmo na fotografia, muito pouco. Então tinha, sim, uma batalha para conseguir colocar as suas propostas em editais e tal. Isso de um lado. De outro, os tempos, sobretudo para quem precisa ter um emprego regular, salário, porque tem filhos e porque tem uma família e tal, são também muito diferentes. Eu tenho certeza que eu não fui cineasta de tempo integral nunca, nunca. Eu acho que, por exemplo, o Renato [Tapajós] se definia como cineasta, documentarista, porque ele era. Eu era de vez em quando. Mas estava sempre próxima do mundo do cinema, através de pesquisa e tal, que também - além de tudo - me permitia ter salário e, portanto, ter alguma regularidade nas contas, principalmente no investimento em relação aos meus filhos. E tem essa coisa, acho, mais difícil de identificar e muito mais difícil ainda de analisar, que é o olhar feminino. Durante muito tempo eu disse “não, bobagem, bobagem”, não é verdade. Tem! Tem porque você escolhe um tema, escolhe um jeito de enquadrar; você carrega esse seu jeito de ser do mundo e o jeito de ser mulher é diferente do jeito de ser homem. Mas eu não saberia identificar, não saberia. Todo mundo liga um pouco com delicadeza, eu acho que não tem nada que ver. Eu sei que eu nunca consegui fazer um filme - e também não busquei - fazer um filme masculino, sabe, coisa de macho. Não, não conseguia. Por exemplo, um filme como *Apocalipse Now*, eu, não... Não!

¹⁶ Publicado em 1977, *Em Câmara Lenta* foi escrito por Renato Tapajós durante sua prisão por envolvimento na resistência armada à ditadura. Redigido clandestinamente, o romance apresenta uma crítica à luta armada no Brasil. Em 2023, foi relançado pela editora Carambaia, em edição que inclui posfácio, entrevista com o autor e o parecer original do crítico Antonio Cândido. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/01/em-camara-lenta-romance-que-mandou-o-autor-para-a-cadeia-na-ditadura-ganha-reedicao.ghtml>. Acesso em: 03 mar. 2025.

¹⁷ Holanda, Karla. *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?*. *Cadernos Pagu*, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/nqJqGNZMWPMTWRk6YQQ5B6b/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 03 mar. 2025.

Nem me passa pela cabeça. Eu acho que também junto com isso, a influência da cultura japonesa, do cinema, tudo isso. Mas tem uma porção aí que é ser mulher. E hoje, com 65 anos, eu tenho mais tranquilidade para dizer isso, constatar (Futemma, 2021, p. 184).

Conforme a publicação *Another Gaze*¹⁸, o documentário *Trabalhadoras Metalúrgicas* foi produzido em bitola 16mm e sua única cópia digital “foi telecineada para vídeo nos anos 90 e posteriormente digitalizada (isto apesar de Futemma ter sido a diretora da Cinemateca, o maior arquivo de filmes da América Latina, por quase uma década)”. A versão digital, disponível no Youtube e utilizada neste trabalho, é bastante precária e a maior parte das imagens são escuras, o que faz com que se reproduza, para Carol Almeida (2021), “na materialidade filmica a materialidade fabril”.

Desde o início do filme, observa-se um contraponto interessante à afirmação da diretora de que filmar na casa das operárias não teria uma relevância especial, pois é justamente nesse espaço que se desenrolam a cena inicial e várias outras ao longo do documentário. No trecho, Terezinha confessa sorrindo que preferiria ser homem devido às dificuldades enfrentadas pelas mulheres. É possível ouvir algumas palavras, uma voz feminina, provavelmente de Olga Futemma, que ressoam no antecampo. Os olhos de Terezinha se dirigem para essa voz, mas também deslizam para o outro lado, indicando que há outras pessoas diante da operária. Na cena, a trabalhadora está usando uma roupa amarela e surge sentada e fumando um cigarro. Há uma flor, também amarela, no canto direito e possivelmente uma geladeira branca ao fundo. No outro canto, há uma moldura de janela, que parece estar encoberta por uma cortina. Além da baixa visualização da imagem, não há profundidade de campo no enquadramento, fato que mantém a figura de Terezinha como que sedimentada no ambiente. Nesse contexto, chama a atenção o semblante relaxado da personagem. Seu corpo inclina-se à vontade na cadeira, demonstrando o conforto de estar em casa¹⁹.

¹⁸ Disponível em: <https://www.another-screen.com/pt/mulheres-uma-outra-historia>. Acesso em: 03 mar. 2025.

¹⁹ Uma versão abreviada deste texto foi publicada no *Caderno de Crítica – Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres*, organizado por Glaura Cardoso Vale. Disponível em: <https://www.filmesdequintal.org.br/2023/10/04/caderno-de-critica-oralidade-e-escrita-em-narrativas-audiovisuais-contemporaneas-realizadas-por-mulheres-download-gratuito/> Acesso em: 03 mar. 2025.

Figura 8 – Frame da cena de abertura do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, personagem Terezinha



Fonte: Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Essa cena funciona como um gatilho para o encadeamento de arquivos apresentados a seguir: fotografias de trabalhadoras posicionadas em posição de inferioridade em relação aos homens no ambiente fabril. A narração em *off*, da diretora, acompanha as imagens destacando os desafios enfrentados pelas operárias em razão da histórica disparidade salarial de gênero no Brasil. Após essa apresentação, o documentário chega ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, na captação da abertura do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica.

No esquema a seguir, é perceptível como a montagem opera por meio de duas aberturas. A primeira com uma cartela inicial, com os dizeres “O Sindicato dos Trabalhadores de São Bernardo do Campo e Diadema apresentam”, seguida da cena de Terezinha e depois das imagens de arquivo. E uma segunda com o nome do filme, “Trabalhadoras Metalúrgicas”, em seguida o cartaz do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica, depois chegando ao evento de fato. A declaração de Terezinha, a de que “preferia ser homem”, ocorre após a cartela de apresentação com o nome do Sindicato. Já o título do filme, que traduz a demanda do setor na

produção de um documentário sobre as trabalhadoras metalúrgicas, surge antecedendo as cenas do congresso. Seria possível dizer que a personagem isolada na primeira cena antecipa como as questões que serão tratadas posteriormente, a despeito do evento, permanecem irresolvidas. Uma provocação que, ao longo do filme, se intensifica, mas que parece resultar de um impasse já pré-estabelecido. Na mesma entrevista mencionada anteriormente, Futemma (2021) relata que, enquanto o sindicato solicitou a produção de um filme para cobrir o Primeiro Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas, ela desejava “fazer um filme sobre as mulheres metalúrgicas”. Ao afirmar que não realizou “nem uma coisa nem outra”, a cineasta sugere um conflito gerado pela demanda. Expressando desconforto, ela ressalta a ausência de um centro no documentário, o que cria uma estrutura que se assemelha a um “biombo”, “que vai se abrindo” (Futemma, 2021, p. 178).

Figura 9 - Estudo de montagem cinematográfica

Estudo de montagem cinematográfica - <i>Trabalhadoras Metalúrgicas</i>									
Sequência de cenas / local	Imagem				Som				
	Personagem	Frame	Ínicio	Fim	Duração	Voz/Narração	Descrição	Ínicio	Fim
Cartela de apresentação	-		00:05	00:10	00:05	-		00:05	00:10
Casa da operária	Terezinha		00:10	00:24:22	00:14:05	Terezinha	Bom, em nenhum sentido vale a pena, né? Mas em outro sentido eu preferia ser homem. [você acha mais fácil?] É, é tudo mais fácil, né? Porque a mulher enfrenta muitos problemas.	00:10	00:24:22
Imagens de arquivo	-		00:24:23	01:07:05	00:42:42	Diretora (Olga Futemma)	Quando as primeiras fábricas foram instaladas no Brasil, as mulheres que nelas foram trabalhar ganhavam bem menos do que os homens. Além disso, eram submetidas a uma disciplina mais rigorosa, em condições piores de trabalho e tinham mais dificuldades para encontrar emprego por serem mulheres. Desde aquela época, as mulheres lutam para que sua condição de trabalhadoras seja reconhecida como igual à do homem. Desde então e até hoje, continua na ordem do dia sua reivindicação de salário igual para trabalho igual.	00:24:23	01:07:05
Cartela de abertura do filme	-		01:07:05	01:11:17	00:04:12	-		01:07:05	01:11:17

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Avaliando o documentário mais detidamente, o que se verifica é um efeito um pouco diferente do que sugere a diretora ao usar a metáfora do biombo. Com efeito, é plausível pensar em “um filme dentro de outro”, que busca se equilibrar e costurar os interesses conflitantes a partir da entrada e saída dos espaços ao longo do filme. O documentário, nessa perspectiva, parece submetido à história que atende as principais demandas do sindicato, embora com uma configuração que as tenciona. Uma das operações que fomenta essa impressão se deve à própria concepção das imagens, patente na elaboração estética adotada na fotografia; a outra consiste nos contrastes e nos sentidos de diferença e ironia produzidos pela montagem. Convém realizar uma discussão mais pormenorizada em torno do documentário para explorar esses tópicos de modo a sublinhar o papel capital desempenhada pela autoria feminina na construção do filme.

No que concerne ao tópico da fotografia, sobressaem as cenas ambientadas nas salas de reunião do sindicato. A sequência abaixo apresenta alguns planos detalhes das mãos, sapatos, sorrisos e olhares das operárias (Figura 10). A intenção dos registros, segundo a diretora, era mostrar como as mulheres haviam feito uma produção pessoal para participarem do Congresso. Uma preparação concebida previamente e que não passava pela casa, nem pela indústria, tendo em vista a dupla e/ou tripla jornada das operárias no trabalho doméstico e sua exposição às insalubridades do ambiente fabril. Na passagem a seguir, ela conta como o setor sindical reagiu negativamente às imagens:

Então, nesse documentário, numa das pequenas reuniões entre as mulheres que participaram do congresso, eu pedi pra que se filmasse uns detalhes, assim: sapatos, mãos, mãos de trabalhadora, mas bem cuidadas, algumas com maquiagem... Nossa, depois isso deflagrou uma discussão! [Disseram] que eu não devia ter me detido nessas coisas... Mas é que eu achei tão bonito. É um momento outro – não é casa, nem trabalho –, é um congresso, um sindicato, e eu percebi que elas tinham se produzido, e eu acho que essas coisas salvam, sabe? [...] Mas eu soube que algumas reações eram assim, que eu não devia ter dado importância, porque, afinal de contas, é uma frivolidade (Futemma, 2021, p. 178).

Figura 10 - Agrupamento de frames da sequência de cenas das salas de reunião do sindicato



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Apesar das opiniões do sindicato, as cenas foram mantidas. Esse plano detalhe e esses enquadramentos escancaram o alvo da câmera nas sequências iniciais e finais realizadas no auditório. Há uma variação nessas imagens causada pela oscilação entre plano aberto e fechado, pelos movimentos de câmera e pelos efeitos em *zoom out*. No caso do *zoom out*, o gesto de afastamento ganha um significado decisivo ao reintegrar a figura ao grupo, já que o movimento se origina no corpo de uma personagem. O vai-e-vem nas imagens e a intercalação das cenas

são realçados pela constante variação de como surgem as trabalhadoras no filme: com diferentes acessórios de cabelo, roupas florais e coloridas, lenços em crochê, olhares sérios e sorrisos. A diversidade, ampliada pelo jogo de montagem, forma uma espécie de colcha de retalhos na tela, especialmente nas cenas com ângulos mais abertos, transformando a massa de trabalhadoras em uma costura heterogênea de cores, estampas e texturas. Trata-se de um jogo de imagens absolutamente singular se, respeitadas as proporções e diferenças, comparado ao registro convencional das massas de operários em documentários sobre greves.

Figura 11 - Seleção de frames da sequência de cenas do auditório do sindicato

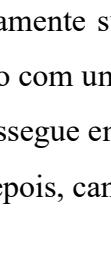


Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Somado a isso, a conservação precária do filme ocasiona uma ambiguidade curiosa: muitas vezes as sombras não permitem que os rostos das operárias apareçam com nitidez na imagem. Por causa disso, é realçado o contraste dos acessórios, cores e estampas, fazendo com que o coletivo se costure a partir das sombras, do que não se vê, e intensifique detalhes do que avulta no visual das mulheres. Se em filmes similares do contexto, as imagens mais populares dependem do preenchimento do quadro, ilustrando a força massiva do operariado, neste caso, o intuito se desloca para reunir os detalhes que ocupam o espaço dedicado às operárias e que intensificam as diferenças.

A diversidade fica ainda mais exacerbada quando o foco da análise de desloca para a montagem do filme. Um bom exemplo disso se dá no encadeamento de relatos com diferentes perspectivas a respeito das condições de trabalho das operárias e do debate sobre a hora extra e o turno noturno. Nessa sequência, a primeira trabalhadora comenta ser contra a hora extra, pois quem lucraria com o trabalho seria a empresa e outros funcionários perderiam suas vagas. Outra alega não conseguir realizar a hora extra, já que precisa se dedicar ao cuidado da casa e dos filhos. A última entrevistada, Terezinha, fala das diversas jornadas enfrentadas pelas mulheres que precisam trabalhar, ressaltando que só consegue ir para o serviço por ter o apoio da filha mais velha, que cuida da casa e do irmão. Ela reforça ser impossível para uma mulher conseguir trabalhar à noite devido à acumulação de jornadas. O encerramento da passagem filma ainda outra operária com o *zoom out* na área operacional. Os relatos demonstram as discrepantes opiniões, individualizando as experiências, especialmente no que diz respeito à maternidade.

Figura 12 - Estudo de montagem cinematográfica

Sindicato	-		06:02:02	06:32:07	00:30:05	Diretora (Olga Futemma)	As operárias metalúrgicas recebem salários bem inferiores aos dos homens, que exercem a mesma função. As condições de trabalho são ruins. Não existem refétilos. As mulheres são obrigadas a comer nos banheiros, que são poucos e sujos. E elas só podem ir ao banheiro se a chefia concede a chapinha.	06:02:02	06:32:07
Casa da operária	Personagem 4		06:32:08	06:50:18	00:18:10	Personagem 4	Eu acho que quem tá lucrando tudo é a firma com isso aí. Que nem o problema de décimo terceiro de hora extra, ele não paga. O problema de toda a firma tá pagando hora extra, normal. 25%, a arteria tá pagando só 20% de hora extra. Eu acho que quem tá lucrando é a firma.	06:32:08	06:50:18
Fábrica	-		06:50:19	07:19:15	00:28:56	Personagem 4	A pessoa deve fazer hora extra quando sim quiser fazer, porque hora extra não adianta pra pessoa, adianta pra firma. E se a pessoa tá fazendo hora extra, eles estão ganhando e a pessoa tá perdendo. Porque tá tomando o lugar de um funcionário, ou dois ou três que ficam desempregados por aí procurando emprego.	06:50:19	07:09:17
Sindicato	Personagem 2		07:27:09	07:32:08	00:04:59	Personagem 2	Então eles querem que a gente faça hora extra. Se a gente não faz hora extra pra qualidade da advertência, muda de horário. Tudo isso complica a gente, né?	07:19:18	07:19:15
Casa da operária	Terezinha		07:24:16	08:33:03	01:08:47	Terezinha	Porque o sábado a gente tem que ficar em casa só pra cuidar do serviço, cuidar da casa, cuidar do nerf.	07:19:16	07:24:16
Casa da operária	Terezinha					Terezinha	Muitas eu conheço que tem os filhos, tem que cuidar, trabalhar, cuidar da casa, pagar quem olha os filhos, ganhando salário mínimo, dividir o dinheiro, pagar aluguel com o salário que ganha. As fábricas elas sabem que precisa, a lei é de ter creche, mas elas não cuidam com isso, é muito censitivo. E eu, pelo menos aqui na minha casa, eu tenho a minha filha com 18 anos, que ela ainda nunca trabalhou, né? Então ela toma conta da casa pra mim, só estuda e cuida da casa, e cuida da outra menina, pequena. Mas mesmo assim é censitivo, é muito difícil, é um serviço duplo. Trabalhar à noite, eu acho que isso aí é impossível, não dá. Porque uma mulher trabalha à noite, chega em casa 6 horas, 6 e meia da manhã, como que ela vai fazer pra cuidar da casa?	07:24:16	08:33:03
Fábrica	-		08:33:04	08:48:12	00:15:08	-	[som da fábrica]	08:33:04	08:48:12

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

No momento em que o assunto dos filhos é colocado e as questões relativas ao trabalho são momentaneamente suspensas, a montagem permite o acesso à casa de Terezinha, figura filmada até então com um enquadramento em primeiro plano e mais sedimentada ao espaço da residência – prossegue em *voz off*, enquanto a câmera filma a personagem realizando trabalhos domésticos e, depois, caminhando na área externa da residência, momento em que fica visível,

inclusive, o número de sua casa. Essa cena marca o ponto médio do filme, quando se iniciam as sequências em ambientações de lazer (praia e parque), o encerramento do congresso e o desenlace do documentário.

Figura 13 - Seleção de frames da sequência de cenas na casa da operária



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Já comentado, a personagem de Terezinha, além de ser retomada como contraponto em diversos momentos do curta, troca olhares com o antecampo, construindo uma relação entre entrevistada e documentaristas. Como analisado por Marcos Corrêa (2015, p. 133), esse gesto confirma “uma perspectiva narrativa dupla, que transita entre as posturas dos diretores (e aqui é praticamente impossível separar a contribuição de um da do outro) e as diretrizes indicativas retiradas do sindicato”. Levando em conta o que diz Futemma sobre estar “muito grávida” durante a produção do filme, é possível supor, atualizando o pensamento de Corrêa (2015), que a presença da diretora incorporou ainda mais subjetividade à relação. No caso da montagem, feita unicamente por Futemma, a conexão se dá também entre a montadora e o material bruto, de modo que, assim como os olhares para o antecampo produzem uma correspondência, o olhar da montadora sobre o material incutiu sensivelmente no filme sua experiência e sua situação pessoal.

A respeito da filmagem na casa da operária, é necessário lembrar Jean-Claude Bernardet (2003) quando recupera, em “A casa do operário”²⁰, o que disse Futemma sobre considerar que

²⁰ Texto publicado na revista *Filme Cultura* em abril de 1986. Lançada em 1966, a revista é uma das principais publicações sobre cinema brasileiro ainda em circulação digital. Inicialmente vinculada a instituições públicas do setor audiovisual, destacou-se pela divulgação e análise crítica do cinema

a cena “poderia ter sido feita em outro lugar [...]. A rigor, ter filmado a entrevista numa casa não acrescentava em nada”. A despeito desse depoimento recuperado pelo autor, ele mesmo objeta que a diretora “sentiu necessidade de filmar” naquela casa, de modo que a investigação do espaço íntimo do trabalhador revela “o lugar em que não costumamos ver o operário”. A elaboração da imagem do espaço privado estaria ligada também às condições de moradia:

Nesse filme, como em alguns outros, a penetração na casa pode expressar uma busca de intimidade com o operário. Nesses filmes, a intimidade com o trabalho dos operários é muito pouca. Em compensação, o encontro que se dá na casa, que não é um encontro fora do sistema de opressão, já que as condições de moradia são parte integrante desse sistema, possibilita ver um operário mais distanciado do sistema de opressão. A casa lhe permite um espaço um tanto mais pessoal. (Bernardet, 2003, p. 267)

Atualizando essa interpretação, no caso de Terezinha, é como se o sistema de opressão se perpetuasse, mas pela via do trabalho do cuidado, da manutenção do lar e da família, tornando impossível uma desvinculação do serviço. No filme, essas noções são explicitadas, não somente pela narração, mas especialmente pela articulação da linguagem cinematográfica. A sequência das cenas permite acesso ao ambiente íntimo e a apresentação de outro modo de exploração do trabalho. É importante comentar que o local para o autor, nessa publicação, parece surgir mais como uma chave de leitura para apresentar outras obras distintas. Como o caso de perceber a casa a partir do desejo dos cineastas em construir uma intimidade com o personagem do trabalhador - apesar de considerar que nos filmes observados essa elaboração ainda seja muito pequena. Segundo ele, os filmes também “politizam a casa, a vida cotidiana da família” (Bernardet, 2003, p. 267). Nessas obras a construção permite captar como a dimensão política se infiltra nas relações íntimas.

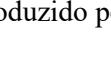
Para Bernardet, apenas uma obra, no plano da ficção, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, teria conseguido realizar “o sonho da casa”. O autor considera que há uma adoção de um formato inverso ao que era realizado pelos documentários na época: rejeitou “na periferia do filme os aspectos mais públicos e menos íntimos do movimento grevista. Tomamos conhecimento da assembleia que decreta a greve pelos diálogos”. De modo que a casa passa a ocupar uma centralidade especial na obra. A partir dela “se parte para outros lugares e a ela se volta, enquanto no documentário, mesmo quando o interior da casa aparece, ela nunca é central (Bernardet, 2003, p. 268).

nacional até 1988, quando suspendeu suas edições. Retomada em 2007 pelo Centro Técnico Audiovisual, passou, a partir de 2017, a promover maior participação por meio de chamadas públicas e curadoria editorial, com o objetivo de diversificar vozes e democratizar o debate cinematográfico.

Eles não usam black-tie narra um conflito entre pai e filho por um impasse ideológico: a rejeição do filho (Tião), operário de fábrica, frente à luta dos trabalhadores encabeçada pelo pai (Otávio), um militante ativo do movimento sindical. Apesar de o filme apresentar um núcleo narrativo protagonizado por personagens masculinos, são as mulheres que se destacam de forma mais efetiva ao longo da história, na instauração ou resolução de conflitos. Romana, esposa de Otávio, surge em primeiro plano em vários momentos simbólicos do filme, como na cena em que ela abandona os serviços domésticos da casa para libertar o esposo da cadeia. Já Maria, namorada de Tião, é operária da mesma fábrica dos outros personagens. O conflito, nesse caso, surge principalmente porque a trabalhadora se une ao movimento dos operários, enquanto Tião mantém sua recusa em aderir à causa rompendo a barreira criada pelos grevistas e entrando na fábrica. Após um confronto violento durante a greve, é para a casa que Maria, grávida de Tião, se dirige. É curioso notar, no entanto, que ela não se encaminha à sua própria casa, mas sim à casa do namorado, que serve de cenário para parte das cenas do filme. É também durante essa sequência que o relacionamento do casal chega ao fim e Tião acaba sendo expulso de casa pelo pai. Como mencionado pelo autor, os acontecimentos que se passam no local consolidam o espaço como elemento central da narrativa.

Dando continuidade a análise do documentário, as sequências seguintes marcam o efeito de contraste produzido pela montagem paralela. O primeiro ocorre pelas oposições entre lazer e trabalho. Ao som da música “Não se esqueça de mim”, cantada por Roberto Carlos, as cenas variam entre o parque e a fábrica, a praia e a fábrica. A trilha acompanha com ironia as imagens de descanso, uma vez que faz repetir a exigência: “onde você estiver não se esqueça de mim”. Ao focalizar as cenas na indústria, a câmera destaca operárias negras trabalhando, definindo, assim, um recorte racial e social de mulheres em condição de maior vulnerabilidade. Desse modo, as imagens de lazer são atravessadas pela transição abrupta do retorno ao trabalho, neste caso, em postos ocupados por trabalhadoras acometidas por uma exploração acentuada.

Figura 14 - Estudo de montagem cinematográfica

Parque	-		08:48:14	09:23:12	00:34:58	-		
Fábrica	-		09:23:13	09:41:04	00:17:51	-		
Praia	-		09:41:05	09:52:17	00:11:12	-		
Fábrica	-		09:52:18	10:07:08	00:14:50	-	[música]	Onde você estiver, não se esqueça de mim Com quem você estiver, não se esqueça de mim Eu quero apenas estar no seu pensamento Por um momento, pensar que você pensa em mim Onde você estiver Onde você estiver, não se esqueça de mim Mesmo que exista outro amor Faça feliz
Praia	-		10:07:09	10:17:23	00:10:14	-		
Fábrica			10:18:00	10:21:15	00:03:15			
Praia	-		10:21:16	10:32:06	00:10:50	-		

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Um efeito similar a esse surge quando se acompanha uma fala de Terezinha. No trecho, a operária busca justificar por quais motivos as mulheres não se insurgiam contra as precárias condições de trabalho que enfrentavam. A operária elenca uma série de justificativas, desde a própria condição ou da “natureza” feminina até motivos relativos à violência imposta no próprio ambiente fabril. Muitas vezes, esse comportamento reativo não parecia estar direcionado apenas a patrões ou encarregados dos setores, mas também a colegas de profissão que desempenhavam as mesmas funções e recebiam salários mais altos. O trecho parte da imagem de Terezinha, mas logo depois passa a um registro de uma operária na fábrica. O contraste neste caso surge entre o teor da fala da personagem e o olhar da trabalhadora que responde com austeridade. É como se todo comportamento reativo reprimido encontrasse uma possibilidade de fuga, em contraste com o que é dito pela narração.

Figura 15 - Estudo de montagem cinematográfica

Casa da operária	Terezinha		05:10:05	06:00:08	00:50:03	Terezinha	E assim, acontece com muitas, né? Umas tem medo de ser mandada embora, outras sentem vergonha de ser chamada a atenção, todo mundo ficar olhando. E também a gente, a gente não enfrenta assim, com coragem mesmo. Eu não sei, acho que é porque a mulher já vem de berçário isso aí. Já criada naquele ritmo de mulher, né? Sempre viver mais por baixo e sempre ter mais educação. E não sei, o homem não. O homem, o chefe chama a atenção dele. Se gritar com ele, ele fala, ô não grila comigo que eu te espero lá fora. E o chefe sabe que ele espera mesmo. Muitos casos já tem acontecido isso aí. Muitas vezes não tá importando perder o emprego, não tá importando nada. A mulher não. O que que a mulher vai dizer pro chefe? Não me grila que eu te espero lá fora pra quê? Pra apanhar? Não adianta. A mulher não tem coragem, às vezes não tem coragem de enfrentar a armada, uma coisa assim. A mulher só tem natureza pra isso.	05:02:12	05:52:15
Fábrica	-		05:52:16	06:02:00	00:09:44	-	Então é, da vez que ela recebe o grito e sai chorando, porque ela sente. Ela sente ser gritada e não poder fazer alguma coisa.	05:52:16	06:02:00

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Ao tratar a questão do desemprego, a montagem revela outro contraponto interessante. A sequência aborda a demissão de uma funcionária após a sua participação no Congresso, evidenciando um dos principais motivos pelos quais muitas não puderam participar do evento. A narrativa inicia-se com o depoimento da funcionária demitida, complementado pela fala de outra personagem que a sucede. Mas o foco agora recai na participação no sindicato. Segundo a trabalhadora, muitas mulheres se mantêm afastadas da categoria por medo de perderem seus empregos ou por acreditarem que o sindicato não oferece soluções concretas. Em seguida, uma terceira operária se manifesta, desta vez em defesa da entidade. Sua intervenção é marcada por uma postura mais incisiva, sugerindo, possivelmente, que ela fazia parte do sindicato, com um discurso de caráter mais político. A sequência é interrompida por um corte abrupto que transporta o espectador para uma salva de palmas no auditório. A princípio, as palmas parecem reforçar a fala anterior. Contudo, ao observar o conjunto e conteúdo dos relatos - com opiniões divergentes e a complexidade que permeia as questões -, emerge a sensação de que as palmas soam como uma ironia em relação à última trabalhadora, que apresenta o sindicato como uma solução definitiva para as questões femininas.

Figura 16 - Estudo de montagem cinematográfica

Casa da operária	Personagem 5		13:05:23	16:18:03	03:10:40	Personagem 5	Ai, quando foi na quinta-feira, mandaram me chamar no departamento pessoal, eu fui. Ai o cara virou para mim e falou, olha menina, você está dispensada.		13:05:23	13:30:22
Fábrica	-		13:23:21	13:38:15	00:14:54	Personagem 5	Olhou esse papel, estava dispensada sobre falta. Ele virou para mim e falou assim, olha menina, foi a única coisa que nós achamos para que fizessem te mandar embora. [som de fábrica]			
Casa da operária	Personagem 4		13:38:16	13:59:02	00:20:46	Personagem 4	Muitas mulheres que não vão ao sindicato, muitas delas têm medo da chefia, porque a chefia faz muito medo da mulher que vai ao sindicato. Fala que vai mandar embora, que dá suspensão, isso tudo eles falam. E a maioria também tem medo de perder o emprego. E outras, porque fala que o sindicato também não resolve nada.		13:30:23	13:51:09
Sindicato	Personagem 6		13:59:03	14:19:13	00:20:10	Personagem 6	Eu acho que as mulheres trabalhadoras, as mulheres metalúrgicas, deviam se unir mais e se associarem ao sindicato, porque só a diretoria não irá resolver todos os nossos problemas. E associando ao sindicato, apontando os defeitos da indústria, trazendo esses problemas para o sindicato, nós estaremos contribuindo para resolvê-los.		13:51:10	14:11:20
						Diretora (Olga Futemma)	[salva de palmas] As 400 mulheres reunidas no primeiro congresso da mulher metalúrgica resolveram lutar posição. Primeiro, por um salário igual entre trabalho feminino e masculino. Segundo, por melhores condições de trabalho para todos os operários. Terceiro, por creches e escolas parques em condições de serem efetivamente utilizadas. Quarto, contra o trabalho noturno. Quinto, pela integração das companheiras trabalhadoras nas atividades sindicais. No atual estado de reorganização da sociedade brasileira, a construção feminina é desigual. Segundo, a liberdade constatada de áreas afastadas do exercente do trabalho feminino.		14:11:21	14:48:23

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Por fim, a montagem paralela que encerra o curta oferece um desenlace significativo. O trecho alterna imagens de Lula, que faz o encerramento do Congresso, e de Terezinha, que prepara um café em sua casa. Essas cenas são acompanhadas pela narração da operária, que

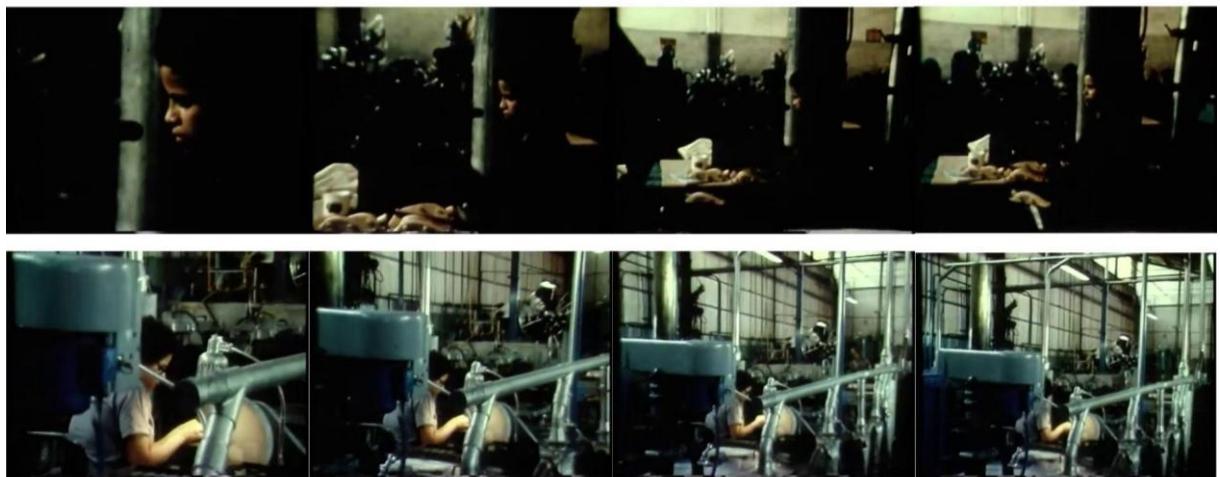
ressalta a importância do evento e expressa a esperança de que outros encontros semelhantes ocorram no futuro. No entanto, em vez de encerrar o filme com a figura do líder, o registro retorna à fábrica, um percurso já revisitado ao longo da narrativa. Dessa vez, a câmera captura uma mulher operando uma máquina, enquanto, ao fundo, o que parece ser uma figura masculina cruza o quadro. Essa cena final não parece desconectada do restante do filme; pelo contrário, remete às imagens de arquivo apresentadas na sequência inicial. Além disso, o uso do *zoom out*, um recurso recorrente no documentário, reforça a sensação de continuidade e conexão com outros trechos. Neste caso específico, a cena lembra outra já explorada, ordenada logo após as imagens da casa da operária (Figura 14). A mensagem central que emerge desse encerramento parece evidente: as questões levantadas pelo Congresso inevitavelmente impõem um retorno ao ambiente fabril, onde muitos dilemas permanecem sem solução.

Figura 17 - Estudo de montagem cinematográfica

Casa da operária	Terezinha		15:42:23	15:48:06	00:05:43	Terezinha			
Sindicato	Lula		15:48:07	15:51:09	00:03:02	Lula	O congresso foi muito importante, porque para mim foi uma escola, aliás, acho que para todas foi uma escola. E a gente aprendeu muita coisa com isso. Então é um negócio que a gente pede mais congresso, porque é mais escola para a gente. Quanto mais a gente está no congresso, está ali junto, mais a gente está aprendendo.	15:42:23	16:00:03
Casa da operária	Terezinha		15:51:10	15:57:10	00:06:00	Terezinha			
Sindicato	Lula		15:57:11	16:02:08	00:04:57	Lula			
Fábrica	-		16:02:09	16:11:00	00:08:51	-	[som da fábrica]	16:00:02	16:11:00
Cartela de créditos	-		16:11:01	17:11:10	01:00:09	-			

Fonte: Quadro produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Figura 18 - Comparação do efeito utilizado em *zoom out* para destacar a mulher sedimentada ao espaço do trabalho



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Considerando todo o percurso realizado até aqui, talvez seja possível reconsiderar as palavras da diretora. Se fosse necessário identificar um eixo central para o documentário, ele se manifestaria mais como movimento entre entradas e saídas de espaços, bastante evidenciado na revelação da casa da operária. Esse elemento inédito ilumina a complexidade da tripla jornada enfrentada pelas mulheres, que, além de profissionais, são também mães e cuidadoras do lar. *Trabalhadoras Metalúrgicas* oferece acesso a um ambiente íntimo, rompendo a fronteira da esfera privada, onde o trabalho realizado pelas mulheres encontra continuidade. O efeito de deslocamento também se manifesta no movimento entre entrar e sair do ambiente profissional para o lazer, demarcando não apenas a diversidade entre as operárias, mas também as diferentes condições que moldam as experiências femininas, suas possibilidades e vulnerabilidades.

Vale destacar também o que Futemma diz sobre o espaço criado pelo filme, que “é um momento outro – não é casa, nem trabalho –, é um congresso, um sindicato” (Futemma, 2020, p. 179). Para além da notória circulação entre a casa da operária e a fábrica, o documentário constrói uma terceira experiência: o espaço das discussões protagonizadas pelo grupo das mulheres. O incômodo do sindicato diante das imagens captadas nessas rodas de debate revela-se sintomático, refletindo a resistência da instituição à criação de um Departamento Feminino²¹. Nesse sentido, o curta-metragem de Futemma e Tapajós acaba por materializar a imagem da

²¹ A criação do Departamento Feminino, uma das deliberações do Primeiro Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas, acabou não sendo concretizada. O sindicato temia que a mobilização das mulheres pudesse gerar divisões dentro da classe trabalhadora.

saída de casa das operárias, não exatamente pelo trabalho, mas sim pela via do encontro entre as profissionais e da luta de direitos comuns, mesmo (ou justamente) diante da pluralidade que as constitui. É nesse movimento coletivo, entre o íntimo e o político, que o filme evoca outras formas de pertencimento, retornando à fábrica, lembrando, com certa crueza, que o trabalho permanece como eixo inescapável da experiência feminina.

2.1 A casa do operário

Há pouco, mencionou-se que, em “A casa do operário”, Jean-Claude Bernardet destaca a relevância do ambiente doméstico na construção do documentário de Futemma e Tapajós. No entanto, uma primeira investigação do espaço íntimo do trabalhador já se encontra presente no célebre *Cineastas e Imagens do Povo*. Foi como um projeto acadêmico e depois de realizar a tradução de um livro sobre semiologia, de Christian Metz, que surgiu a ideia da obra. Em *Wet Mácula* (2023), o autor conta como se deu a conversa que guiou essa produção:

Anos depois, numa passagem por Paris, voltei a falar com ele [Christian Metz]. Pedi que fosse meu orientador para *Cineastas e imagens do povo*. Mas explico: “Olha, traduzi seu livro de semiologia, mas não me interessa mais aquilo. Quero escrever sobre o cinema documentário no Brasil, dos anos 60 e 70, outra abordagem, mais próxima das obras”. Ele responde: “Mas semiologia, imagine... Tô em outra. Tô trabalhando com psicanálise”. Enfim, ele topou me orientar. Havia um obstáculo: ele não conhecia nem conheceria os filmes que eu pretendia estudar. Não é uma dificuldade. Ele trabalharia sobre os conceitos e a coerência interna do texto. Essa conversa revelou a oposição entre Metz e mim: parto de obras, ele produz teoria em seguida aplicada a obras (Bernardet e Anzuategui, 2023, p. 97).

O livro de Jean-Claude Bernardet foi publicado pela primeira vez em 1985, pela Editora Brasiliense e relançado em 2003, pela Companhia das Letras. Além do conteúdo original, a reedição conta com apêndices: publicações dos anos 80 e 90 e ensaios mais recentes, redigidos em 2003²². A obra apresenta um conjunto de análises de filmes produzidos no Brasil entre 1960

²² Dentre os textos incluídos na reedição de *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), destaca-se o citado “A casa do operário”, que foi originalmente publicado em 1986 na edição 46 da revista *Filme Cultura*. Essa crítica foi incorporada à reedição do livro como subtópico do apêndice intitulado “Filmar operários”. A seção que reúne esse texto abrange mais cinco publicações, todas lançadas na década de 1980. Os três primeiros foram veiculados na revista *Filme Cultura* em abril de 1986: “Intervenção ou transparência”, “Portão de fábrica” e “A casa do operário”. O quarto texto, “O folheto dentro do filme”, também foi publicado pela *Filme Cultura*, entre agosto e novembro de 1981. Por fim, o quinto texto, “Chapeleiros, Beleza e Anomia”, apareceu no *Caderno de Crítica* em maio de 1989. Essa compilação evidencia a relevância dessas análises para o entendimento da representação dos operários no cinema

e 1980, a partir da observação da linguagem cinematográfica, com destaque especial para a relação entre os cineastas e os personagens nas cenas. Em síntese, o livro parte do princípio de que, em busca de uma construção de transparência na concepção dos documentários, os realizadores acabaram representando seus próprios desejos e aspirações ideológicas. Tais obras demarcam a crise do método cinematográfico nomeado pelo autor como “modelo sociológico”.

Já na primeira frase da introdução do livro, há um alerta para o que a obra não é: “nem uma história nem um panorama do cinema documentário de curta-metragem produzido no Brasil entre 1960 e 1980” (Bernardet, 2003, p. 11). Em seguida, o autor explica que o ponto de partida é o estudo do gênero cinematográfico nomeado por ele como “modelo sociológico, cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965” (Bernardet, 2003, p. 12). E destaca que o interesse da investigação diz respeito à crise desse mesmo formato na elaboração e produção de imagens.

Na orelha da reedição, Carlos Augusto Calil descreve o método empregado nos ensaios: “Jean-Claude Bernardet cuidadosamente define o corpo de análise, delimita-o, contextualiza-o e só então investe com as ferramentas do cirurgião para cortar em profundidade”. No que concerne à eleição das obras analisadas, o autor nota que “nem sempre [são] suficientemente ricas em linguagem, ainda que portadoras de modelos exemplares”, reiterando que a “visão histórica” construída no livro compensa a questão.

Numa direção oposta, Fernão Pessoa Ramos (2003) enxerga como problemático o próprio método utilizado pelo autor. Segundo o pesquisador, a metodologia adotada advém do pensamento estruturalista, que “teve uma profunda influência na academia: a análise fílmica”. Essa predileção sistemática pela observação das obras, princípio do formato, termina por não incluir aspectos fundamentais do contexto das produções: “parece faltar ar ao livro: o ar da história do documentário, dos movimentos cinematográficos, do Cinema Novo, dos autores e sua obra, da história do Brasil” (Ramos, 2003).

Partindo dessas considerações e reservas, é curioso notar como o próprio autor defende sua posição metodológica algumas vezes ao longo do livro. O crítico ressalta que o critério de análise surge da linguagem cinematográfica e que muitas das interpretações não nascem de apenas assistir aos filmes, mas “durante a produção do texto” (Bernardet, 2003, p. 208). Na conclusão da publicação, ele explica:

O que é analisar um filme, tal como fiz neste livro? É descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos. Não há dúvidas de que isso faz evoluir a

brasileiro, com “A casa do operário” adquirindo nova importância ao ser incluída na edição de 2003 da obra de Bernardet.

compreensão do filme e pode inclusive enriquecer a emoção que temos ao vê-lo, pois a análise aumenta os circuitos pelos quais podemos percorrê-lo. Há, no entanto, a questão em que esbarramos constantemente: não são esses mecanismos que fazem a qualidade de uma obra nem a sua força. [...] Se os métodos empregados permitem decompor a construção de um filme, eles permanecem mudos quanto à sua força, e então desponta no horizonte a tentativa impressionista: tenta dizer com uma linguagem aproximada, embebida de emoção, a força que se pensa reconhecer na obra. Esse problema não se coloca igualmente para todos os filmes da minha filmografia (Bernardet, 2003, p. 210-211).

Ainda em relação à metodologia, há um movimento interessante observado na estrutura da obra. O primeiro capítulo, intitulado “O modelo sociológico ou a voz do dono”, apresenta o estudo do filme *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. A importância do curta para a obra do autor fica evidente nas diversas vezes em que o filme é retomado, mesmo em meio a análises de outros documentários que não se aproximam da sua temática. O próprio autor sublinha esse aspecto quando comenta ter interferido na ordem cronológica do livro para que a obra viesse primeiro e atestasse alguns avanços na produção brasileira de documentários (Bernardet, 2003, p. 103). Então, é possível dizer que, além da crise do modelo sociológico ser ponto de partida da argumentação, a análise de *Viramundo* se situa como objeto de comparação primordial. Ou seja, a crise do modelo sociológico conforme visualizada no curta é um caso exemplar.

Retornando ao que interessa aqui, o estudo sobre *Viramundo* se baseia precisamente num debate sobre a casa do operário e ajuda a reforçar a intuição, expressa no texto de 1986, de que o ambiente doméstico tem uma relevância especial quando estão em cena as operárias. Isso fica evidente quando se observa o tratamento diferenciado que o crítico confere à relação entre os operários e os espaços privados. Se, no caso das mulheres, a centralidade do ambiente doméstico dá a ver a diversidade de experiências, no caso dos homens esses mesmos cenários ensejam o crítico a uma leitura baseada em categorias mais genéricas e abstrações conceituais que têm um papel decisivo em sua produção. Esse aspecto revela-se de forma particularmente clara na análise conduzida por Bernardet, sobretudo quando o autor identifica possibilidades analíticas que, embora pertinentes, não são aprofundadas por não se alinharem aos objetivos de sua investigação naquele contexto. Tal investigação merece uma reavaliação mais atenta, uma vez que se configura como um antecedente para a presente tese.

Viramundo narra a experiência de retirantes nordestinos que chegam em São Paulo em busca de trabalho e melhores condições de vida. A partir do modelo do cinema direto²³, o filme

²³ O cinema direto, estilo documental que ganhou força na década de 1960, buscava registrar os acontecimentos da maneira mais autêntica possível. Nele, a presença da equipe é mais discreta, sem intervenções, permitindo que os eventos ocorram espontaneamente, sem roteiros pré-definidos, dramatizações ou entrevistas convencionais.

é divido em blocos, construindo uma entrada e saída da história por meio de cenas na estação de trem. Segundo Geraldo Sarno (1966, p. 172), o formato é uma “vitória da técnica”, referindo-se à inovação na sincronização sonora e ao uso de equipamentos de gravação mais leves, que permitiam que as filmagens e a captação de sons ocorressem de forma instantânea e prática. Isso criava, assim, a “possibilidade de surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava” (Sarno, 1966, p. 172). É a partir dessa perspectiva que se articula a crítica central de Bernardet (2003).

O interesse do crítico se concentra em como ocorrem as falas do filme, “vozes múltiplas, falas diferenciadas”, e em como se opera uma separação importante entre as participações. Os entrevistados “são a voz da experiência. Falam de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões”. Já o locutor que surge no documentário “é uma voz única, [...]. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientais, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta” (Bernardet, 2003, p. 15). Além disso, o locutor nunca aparece nas imagens, “pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz off cujo dono não se identifica” (Bernardet, 2003, p. 16). O autor considera que há uma relação de “amostragem” construída entre os personagens, já que aqueles exemplificam “a fala do locutor e atesta[m] que seu discurso é baseado no real” (Bernardet, 2003, p. 18).

É justamente no momento em que o locutor é suspenso da narrativa, que dois operários são entrevistados em suas casas. Entre esses planos, outro homem fala, um dirigente de uma empresa (Figura 19). Na leitura de Bernardet, a inserção do empresário em meio aos dois trabalhadores, apresentados em paralelo na montagem, cria uma diferença de qualificação entre os profissionais, nomeando-os a partir disso como “operário qualificado” para o primeiro e operário “não-qualificado” para o segundo. Para ele, há uma função generalizante que se dá nas representações definida pela oposição entre os personagens no enquadramento e a partir da inserção do empresário, que define características gerais dos imigrantes e do trabalho que fazem. Tal presença normativa do personagem é designada pela expressão *locutor auxiliar*, cuja função seria “ajudar o locutor a expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos” (Bernardet, 2003, p. 25).

Figura 19 - Estudo de montagem da sequência de cenas dos operários e do dirigente da empresa

Duração	Sequência de cenas por variação de personagem									
10:04 - 11:00 56"										
11:00 - 11:33 33"										
11:33 - 12:03 30"										
12:03 - 12:30 27"										
12:30 - 13:01 31"										
13:01 - 13:36 35"										
13:36 - 14:02 24"										
14:02 - 14:22 20"										
14:22 - 14:45 23"										
14:45 - 15:11 26"										
15:11 - 15:51 40"										
15:51 - 16:34 43"										
16:34 - 17:02 28"										
17:02 - 17:39 37"										
17:39 - 18:35 56"										

Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno.

No esquema acima é notável como a duração das cenas entre personagens é equilibrada, seguindo um ritmo semelhante conforme a estratégia da montagem paralela²⁴. Bernardet (2003) argumenta que o operário qualificado surge em planos análogos aos do dirigente da empresa, inclusive sendo filmado também em seu local de trabalho. Ao ser entrevistado, o operário qualificado aparece com a esposa e os filhos na mesa de jantar da família (Figura 20). Na cena, somente o operário fala, mesmo quando menciona um trabalho que realizava junto à esposa. Durante o relato, as crianças direcionam o olhar inquieto para a figura do pai, para o fora de campo e para a câmera. A mãe mantém o olhar caído para a mesa, movimentando-o pouco, de forma quase que imperceptível. Há uma rigidez em sua postura que não se modifica durante a entrevista, além de a personagem parecer bastante desconfortável em cena. Em relação a isso, Bernardet (2003, p. 27) considera a imobilização dos integrantes como “fruto da autoridade do chefe de família”.

²⁴ A montagem paralela consiste em uma técnica que intercala cenas de diferentes ações, com o objetivo de construir a percepção de simultaneidade entre elas, ainda que ocorram em espaços distintos. Tal procedimento é amplamente empregado para intensificar a tensão dramática, dinamizar o ritmo narrativo ou estabelecer vínculos simbólicos e temáticos entre acontecimentos paralelos. Um dos marcos iniciais do uso dessa técnica é o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), dirigido por D.W. Griffith.

Figura 20 - Frame de cena na casa do “operário qualificado”



Fonte: Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno.

Já o operário não-qualificado é entrevistado em frente à porta, fora de sua residência. Os planos são mais espontâneos apesar de ainda haver encenação. Dentro da casa, a família é captada primeiro pela posição lateral da mesa de jantar (Figura 21). Após esse plano, há um corte para que, em seguida, um movimento de câmera em plano sequência mude o ângulo, acessando outras partes do local. A voz na cena surge por meio de um *off* do trabalhador, que, diferente do caso anterior, não fala diretamente com a câmera. Não há filhos na cena e o casal se movimenta com maior fluidez, ainda que não ocorra a participação da esposa pela voz, sequer em *off*.

Figura 21 - Frame de cena na casa do “operário não-qualificado”



Fonte: Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno

Bernardet (2003, p. 28) conclui o estudo dessa sequência explicando que “a montagem paralela com função generalizante pode se dar por oposição”. Neste caso, um dos efeitos criados pela montagem foi a construção de tipos para os operários. Mais à frente do mesmo capítulo, o autor retoma essa elaboração relacionando-a com outra construção de sentido do filme:

Há uma outra instância donde emana o sentido nesse filme. Uma instância vaga, difusa, que pode até conflitar com as outras: a simpatia. Comentários feitos sobre planos da sequência da indústria indicaram de que forma uma série de elementos e adjetivos era interpretada em função da comparação operário qualificado/operário não-qualificado. Esses mesmos elementos atuam ainda em outro nível, orientam nossa leitura e canalizam nossa simpatia: a dureza do tratamento do primeiro operário, suas declarações tidas como uma fala pequeno-burguesa nos tornam o homem antipático e até alvo de risos por parte de certas plateias, visto que se atinge quase o plano da caricatura. Ao passo que o outro, sua infelicidade, seu sorriso, sua soltura, a soltura maior da filmagem expressam a simpatia do diretor do filme e canalizam a do espectador. É o personagem dramático que orienta nossa simpatia, que pode ser capitalizada em favor do tipo, graças a elementos que evidentemente não são característicos de tipo nenhum. Não é característico de um operário qualificado, mesmo permeado por uma ideologia tida como pequeno-burguesa, ser tenso, nem a de um operário-não qualificado ficar mais

à vontade e sorrir. O sistema corporativo põe lado a lado os dois tipos, para que tomemos conhecimento das duas características de operários; mas por cima instala-se um outro sentido a simpatia e a antipatia (Bernardet, 2003, p. 36).

Todavia, a rede de simpatia/antipatia construída no documentário tem uma limitação. Conforme Bernardet (2003, p. 39), o efeito depende da “predisposição emocional e ideológica” do espectador. Ou seja, a contraposição construída pela narrativa e montagem entre o operário qualificado (antipatia) e o operário não qualificado (simpatia) só opera se dirigida a um público específico: “quem se encontrar num processo de ascensão social, ou sonhar com isso, ou estiver inquieto com a manutenção da família, só poderá projetar sua simpatia sobre o operário que conseguiu casa própria, estabilidade, e considerar o outro uma ameaça” (Bernardet, 2003, p. 39). De modo que, para o crítico, o filme se dirige a um público “progressista”. Nessa linha, surge a posição do interlocutor do filme, que, segundo o autor, “pretende canalizar nossas simpatias em favor dos mais explorados pelo sistema social, os que são usados como matéria-prima para que o filme possa funcionar como discurso do saber” (Bernardet, 2003, p. 39).

É interessante notar que, para a observação de cenas posteriores a essa sequência dos trabalhadores, como aquelas em torno de um culto religioso, o crítico opte por um método de análise oposto, que recai no tópico das “afinidades” e que se volta para “perceber a semelhança de elementos diversificados, deixando de lado o que os diferencia” (Bernardet, 2003, p. 28). Curiosamente, esse caminho alternativo, baseado na leitura da montagem paralela a partir da função generalizante das semelhanças, poderia também ser aplicado à sequência dos operários, ao contrário do que faz o autor. Se o fizesse, teria deixado mais explícito como, a despeito das diferenças apontadas, a casa tem uma conotação similar na representação desses homens que são chefes de família. Vale esboçar tal opção de leitura, a contrapelo da orientação de Bernardet (2003), de maneira a exemplificar a indicação e acentuar a discrepancia com o que se passa no caso das mulheres.

Retornando à cena do primeiro operário, são visíveis duas fotos de família emolduradas na parede, uma de um casal e outra com duas crianças. Como Bernardet (2003, p. 27) observa, o enquadramento limitado deixa os participantes “emprensados” no plano. Além da imobilidade dos personagens, a similaridade com o tema das fotos gera a impressão de que, na imagem, os participantes estão como que presos no espaço, de modo análogo ao que se verifica nos retratos. O próprio operário, quando é captado em planos mais fechados, por efeitos em zoom, também parece confinado, produzindo um enquadramento duplo, pois as molduras das fotografias da família também enquadram, como as bordas da tela, o personagem.

Figura 22 - Seleção de frames das cenas em que o “operário qualificado” aparece em sua casa



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno

O operário não-qualificado é entrevistado em pé em frente à porta da sua casa. Bernardet (2003) nota que o registro contém tanta espontaneidade em relação ao primeiro que até um gato salta no fundo da cena enquanto a entrevista ocorre (Figura 23). Apesar da maior fluidez, este operário também é filmado encenando na mesa de jantar da sua casa. Na sequência o casal toma café enquanto em off ouvimos a voz do trabalhador. Quando há um corte, uma parede composta com algumas fotografias fica visível em cena. Misturados com um calendário e imagens de santos, os registros surgem mais desorganizados e são filmados em plano sequência (Figura 20).

Figura 23 - Seleção de frames das cenas em que o “operário não-qualificado” aparece em sua casa



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno

Figura 24 - Seleção de frames da sequência de cenas da casa do “operário não-qualificado”



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno

Os retratos de família, marcantes nas duas casas, apresentam-se como elementos cênicos importantes para a construção dos personagens, manifestando outros sentidos a partir da análise de generalização por semelhanças. Afora as nítidas oposições sociais e raciais, a presença da família surge como denominador comum em ambas as situações, reforçando uma característica de sobriedade para a figura do trabalhador e pai de família. No primeiro caso, em que o grupo

é quase incorporado ao cenário, é possível afirmar que a objetificação dos personagens ocorre também pela composição e forma, além do discurso do “tipo” sociológico, tornando viável equiparar a ambientação da casa à função e participação desses personagens. Se o trabalhador representa a voz generalizante do operário qualificado, a família sem fala e praticamente sem movimentos corresponde ao plano cênico que estabiliza o protagonista.

A presença da família é decisiva, inclusive, na passagem do *locutor auxiliar*. Não há nenhuma afinidade dos operários com esse personagem, que surge em nível de superioridade. Mas um detalhe, também do cenário, chama atenção. Filmado durante toda a sequência em seu escritório, o empresário tem o perfil austero consolidado pelo espaço profissional, que em vários momentos certifica sua “competência”, como definiu Bernardet (2003, p. 25). Uma fotografia também fica visível no enquadramento feito em primeiro plano da mesa de trabalho. O retrato emoldurado do rosto surge acentuado pelo enquadramento e faz ecoar no ambiente o sorriso de uma criança.

Figura 25 – Frame de cena do escritório do dirigente da empresa (*locutor auxiliar*)



Fonte: Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno

Baseada nesses elementos, uma comparação oportuna pode ser estabelecida com outra interpretação do autor, aquela em torno da canção composta por Capinam²⁵, música que abre e encerra o filme. Bernardet (2003, p. 21) comenta que, apesar de a música se aproximar da experiência dos trabalhadores, paradoxalmente “conserva muitas afinidades com a locução: também é *off*, também é cantada por quem não se vê na tela nem se identifica [...], também é um som de estúdio, limpo de ruídos ambientais”. De forma análoga, a série de quadros *Os retirantes* (1944), de Cândido Portinari, é apresentada nos créditos do filme. De acordo com o crítico, as obras “representam o início do percurso dos migrantes”, embora o filme não se aprofunde nas imagens, que têm seu uso restrito como “elementos de introdução [...] e de apresentação dos letreiros” (Bernardet, 2003, p. 21). A importância dos quadros estaria ligada mais ao reconhecimento das obras que à participação visual, mesmo que tal reconhecimento fosse restrito a certo público, não o representado pelas imagens.

Os quadros funcionam pelo que mostram e também pelo símbolo cultural que identificamos neles: uma manifestação da cultura erudita que trata do tema da miséria camponesa, à qual Portinari, pelo vigor de seu expressionismo, deu uma dimensão de escândalo social e tragédia mítica. É esse símbolo que a presença dos quadros no início do filme me parece capitalizar (Bernardet, 2003, p. 21).

Não há pinturas na sequência de cenas que mostra as famílias dos dois operários. No entanto, o enquadramento da sala de jantar da família, os retratos na parede, a participação imobilizada dos integrantes e a forma como são inseridos parecem transformar ambos os grupos em uma categoria que transmite, como as obras, o “símbolo cultural que identificamos neles”. Ou seja, como os retirantes, a função dos familiares “não é tanto que os vejamos, mas sim que os reconheçamos” (Bernardet, 2003, p. 21), o que é potencializado pelo fato de que o registro documental se deve mais à encenação, como na composição fotográfica, do que ao discurso.

Bernardet não constrói essa analogia relativa à encenação pictórica na sequência dos dois operários, embora abra uma lacuna no texto explicitando que outra observação poderia ter sido realizada, focando na “gestualidade, intensidade de luz, um objeto” (Bernardet, 2003, p. 26-27). E curiosamente, no livro, a análise que envolve a música de Capinam e os quadros de Portinari ocorre um pouco antes. De modo que é plausível intuir que talvez haveria um interesse

²⁵ José Carlos Capinan, conhecido artisticamente como Capinam, é um letrista, poeta e intelectual brasileiro nascido em 19 de fevereiro de 1941, na cidade de Esplanada, no estado da Bahia. Ganhou destaque nas décadas de 1960 e 1970, atuando como uma das vozes mais expressivas dos movimentos da Tropicália e da Música Popular Brasileira (MPB). No projeto para *Viramundo*, Capinan faz uma parceria com Gilberto Gil, que é compositor da música principal.

nesse tipo de abordagem, mas o autor prefere a observação da oposição a partir da montagem paralela e das diferenças que brotam dessa generalização dos personagens.

A encenação pictórica da família, destacada no silêncio das esposas, também cria um contraste interessante com a figura do locutor em *off*. Se a imagem do locutor é preservada, tendo sua participação definida como voz do conhecimento, o que ocorre com o restante dos integrantes seria o oposto. Consolidando a definição da família operária, a imagem do grupo é exposta e a concessão de voz às mulheres e às crianças é anulada. No caso da primeira esposa, essa limitação é ainda mais sensível, pois absorvida pelo corpo que, de tão rígido, escancara a manifestação represada.

Figura 26 – Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno.

O registro documental não informa se as esposas dos personagens eram trabalhadoras de fábrica, exerciam atividades agrícolas, eram cuidadoras do lar, das crianças ou se assumiam ao mesmo tempo várias dessas ocupações. O primeiro operário chega a comentar que a mulher trabalhava com ele, mas sem definir claramente o que realizavam juntos. Logo, as personagens participam unicamente da construção das figuras principais, no intuito de representar a família do trabalhador. No entanto, no que concerne aos interesses desta tese, é possível perceber na análise de Bernardet um interesse pelo olhar e pelos gestos dos outros participantes, uma vez

que a representação “cenográfica” do grupo corresponde a desdobramentos bastante diferentes, sobretudo nos estudos relativos à voz do outro em oposição à da locução.

Diga-se de passagem, se o foco da análise recaísse nas crianças, as interpretações talvez chegassem a outros sentidos, alcançando até uma ruptura da imobilidade. Apesar de também exibirem uma rigidez corporal, há um desejo nítido no rosto de duas crianças em rir durante a filmagem, principalmente a criança mais nova, que não consegue esconder o sorriso. Assim, ao mesmo tempo que a família simboliza uma estabilidade e seriedade para o trabalhador em cena, a expressão de riso contido parece fragilizar a representação, ao mesmo passo que complexifica o protagonista. Isolar a representação das crianças permitiria rever, inclusive, o que Bernardet defende sobre a polarização *antipatia versus simpatia*. O operário qualificado, antes de qualquer coisa que defenda em cena que é, faz ou deseja para as crianças, é “apenas” o pai. Ao incluir a família na análise, o que fragiliza os sentidos, principalmente atenuando a polarização, é o riso frioso das crianças (Figuras 27 e 28). Conforme insinuado, as vias alternativas de leitura ficam como que sugeridas nesta conjectura de Bernardet (2003, p. 26-27):

Podemos subverter o filme, ignorar a comparação e nos interessar pelo olhar dos entrevistados: construiremos outro filme. Mas, aceitando a comparação, somos levados a guardar de cada termo aquilo que, de uma ou outra forma, se reflete no outro. Limpamos as singularidades de cada termo para nos determinos no generalizável. Evidentemente, essa seleção foi realizada pela própria montagem, foram eliminados os planos que não facilitariam ou que perturbariam a comparação. Mas, dentro dos planos selecionados, sobram elementos eventualmente perturbadores que poderiam fixar nossa atenção (gestualidade, intensidade de luz, um objeto, etc.) O nosso comportamento, guiado pelo filme, consistirá em interpretar quanto possível as singularidades em função da comparação, desprezar as outras, nem mesmo percebê-las até (Bernardet, 2003, p. 26-27).

Figura 27 – Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno.

Figura 28 - Seleção e ampliação de frames da sequência de cenas na casa do “operário qualificado”



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno.

Digressões à parte, fundamental a ser retido da reflexão desenvolvida nos parágrafos acima é como o espaço doméstico e a família adquirem um significado homogêneo e estável quando está em jogo a representação dos operários. O que a argumentação procurou demonstrar é que essa conotação pode ser depreendida de uma avaliação em que Bernardet (2003) destaca, não obstante, as diferenças entre os personagens no quesito da hierarquia e da qualificação no ambiente de trabalho. E que, se essa percepção estiver correta, o mesmo crítico implicitamente aponta para o fato de que as coisas ficam bem distintas quando se trata das operárias, para as quais a casa é o lugar em que se manifesta outro tipo de trabalho e em que surge uma variedade de vivências pessoais. A maneira como o autor sublinha o interesse de Olga Futemma de filmar, em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, a casa da trabalhadora é mais um indício dessas intuições que não são devidamente atacadas.

Ao longo deste capítulo, foi atestado também como a singularidade das experiências das mulheres inscritas no universo fabril é testemunhada por registros bastante diversificados. Um deles são as imagens das operárias da indústria têxtil produzidas pelo Ministério da Saúde e da Educação e distribuídas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Nelas, é notável como sobressaem as discrepâncias geracionais comunicadas pelas alterações nas vestimentas e a sensibilidade das mulheres explicitada em seus sorrisos e brincadeiras. Afora dessemelhanças de contexto e de projeto, nuances análogas se dão a ver no filme *Operários Saindo da Fábrica*, de Harun Farocki. Nele igualmente se verificam a variedade de comportamento e de estilo do vestuário das operárias. Aliás, as idiossincrasias que aparecem no trato com a roupa e com o corpo são explicitadas em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, quando o plano detalhe e a montagem evidenciam as provas da preocupação estética e visual de cada mulher em meio à multidão do congresso.

Até aqui, com o objetivo de falar sobre os antecedentes teóricos e cinematográficos do que será defendido e investigado à frente, foi abordado o Primeiro Congresso da Trabalhadora Metalúrgica, que ocorreu em 1978, bem como as condicionantes históricas decisivas para esse marco nas reivindicações das operárias. De agora em diante, como o objeto de estudo principal desta pesquisa são os filmes feitos nas últimas décadas, será útil examinar as circunstâncias em que aconteceu o segundo encontro do congresso, trinta e dois anos após o primeiro, em 2010. Convém, no próximo capítulo, entender as transformações que marcaram a participação das trabalhadoras na indústria nesse longo intervalo, no qual foi decisivo um intenso processo de desindustrialização.

3 DESINDUSTRIALIZAÇÃO E AS MULHERES

Além das conquistas que nós tivemos foi, sobretudo, a consciência que nós adquirimos sobre a situação das mulheres. Hoje no Brasil, nós somos 52% da população, mas a gente se pergunta e os outros 48%, o que que são? São nossos filhos. Então, as mulheres elas têm um papel pleno, muito pleno na história política do país, na vida em sociedade, no mundo do trabalho e na família (Garcia, 2010)²⁶.

O excerto anterior é parte do discurso proferido por Dilma Rousseff durante o Segundo Congresso das Mulheres Metalúrgicas, em março de 2010, em São Bernardo do Campo (SP). Na época, a ex-presidenta ocupava o cargo de ministra-chefe da Casa Civil e discorreu, em seu pronunciamento, sobre a campanha lançada no início do evento, cujo mote era: “Dá licença, queremos 180”. Essa iniciativa tinha como objetivo a ampliação da licença-maternidade de 120 para 180 dias.

Foi preciso esperar trinta e dois anos para que uma segunda edição do congresso ocorresse no sindicato dos metalúrgicos do ABC. Na ocasião, Luiz Inácio Lula da Silva, então presidente do país, participou como convidado de honra e expressou surpresa pela demora na realização de outro evento, sugerindo que “o que está por trás disso é o medo de perder o cargo para as mulheres” (Garcia, 2010). Simone Vieira, coordenadora do sindicato, explicou que, nos anos 80, a prioridade era lutar pela democratização, e, na década de 90, o foco estava na luta contra o desemprego. Segundo ela, somente nos anos anteriores a 2010 o sindicato pôde se dedicar a essas questões, ressaltando que, durante esse período, foram realizados esforços, mas no momento se percebia uma “força maior”.

Na dissertação *As Mulheres Trabalhadoras em Luta pelos Espaços de Poder no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC*, Juliana Sousa (2011, p. 11) considera a participação de Dilma Rousseff “oportunamente propícia”, já que no ano seguinte ela se tornaria a primeira presidente da história do país²⁷. A pesquisadora defende, no entanto, que “a convergência de interesses políticos não obscureceu a proeminência do congresso como um fórum de discussão da participação das mulheres trabalhadoras no movimento sindical”.

²⁶ A transcrição deste discurso, como as demais falas abaixo, faz parte da reportagem “Lula abre o 2º Congresso da mulher metalúrgica do ABC” produzida pelo site UOL, escrita pela jornalista Carolina Garcia, publicada em 26 de março de 2010. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/videos/?id=lula-abre-o-2-congresso-da-mulher-metalurgica-do-abc-040219316ED0818326>. Acesso em: 13 mar. 2024.

²⁷ Dilma Vana Rousseff (PT) foi eleita primeira mulher Presidente da República do Brasil em 31 de outubro de 2010, vencendo José Serra por 56,05% a 43,95% dos votos, na disputa pelo segundo turno.

Apresentando o tema “Construindo a Igualdade entre Homens e Mulheres”, o Segundo Congresso contou com a participação de 435 mulheres e 67 homens. Sousa (2011), que teve a oportunidade de participar do evento como observadora, desenvolve algumas interpretações interessantes acerca da edição tardia do congresso, realizada em ano eleitoral. As observações foram baseadas especialmente em comentários de Sérgio Nobre, presidente do sindicato dos trabalhadores na ocasião.

No primeiro desses comentários, veiculado no jornal *A Tribuna*, Nobre justifica a realização do evento argumentando que somente “a partir de 2003, com o presidente Lula, foram criadas as condições e, a partir daí, o movimento sindical pôde ter outras pautas” (Nobre apud Sousa, 2011, p. 68). Sousa relaciona essa fala a outra exposição do presidente do sindicato, feita no encerramento do evento: “Mas se fosse reivindicação das mulheres, se vocês exigissem a realização do 2º Congresso, do 3º, do 4º e do 5º, ele teria acontecido”. O líder sindical ainda afirma considerar “errado esperar os homens proporem o Congresso” (Nobre apud Sousa, 2011, p. 69). Na opinião dele, esse gesto precisaria vir das mulheres, que devem participar e impor as demandas ao grupo. A autora então analisa:

A proposta para a realização desse congresso foi uma iniciativa da diretoria do sindicato, que incumbiu a Comissão de Gênero de organizar o evento. No discurso que proferiu no encerramento do congresso, o presidente do sindicato – a despeito de logo em seguida ter salientado a responsabilidade do sindicato pelo incentivo à atuação das mulheres trabalhadoras – condenou o fato de que elas tenham esperado que os homens propusessem o congresso, atribuindo às mulheres o dever de propô-lo e de comparecer ao sindicato levando suas demandas. Houve, de certo modo, a culpabilização das mulheres pela demora de 32 anos de intervalo desde a realização do 1º Congresso. A direção sindical (em diversas gestões) isentou-se, até esse momento, do compromisso efetivo com o estímulo à participação sindical da parcela feminina dos metalúrgicos, eximindo-se de adequar-se ao recebimento das mulheres trabalhadoras, o que requer não apenas a inclusão na agenda sindical de cláusulas que visem equacionar necessidades e problemas vivenciados no cotidiano pelas mulheres trabalhadoras, mas o compromisso em tornar essas medidas, de fato, concretas e em proporcionar um ambiente sindical favorável à participação das mulheres trabalhadoras, isto é, um ambiente que não seja representado como um espaço masculino (Sousa, 2011, p. 71).

A respeito das discussões do Segundo Congresso, Sousa (2011) relata que, apesar de a campanha ter como objetivo o aumento da licença-maternidade, “não se discutiu, contudo, a licença-paternidade”²⁸ – benefício equivalente a cinco dias de afastamento do trabalho. Ela

²⁸ Desde a Constituição de 1988, a licença-paternidade prevê o afastamento de apenas cinco dias para os trabalhadores. No entanto, há uma liminar em andamento, expedida em dezembro de 2023, que visa aumentar o benefício e o Poder Legislativo tem 18 meses para a regulamentação da lei. As empresas

explica que, ao lançar a proposta, não foi levado em consideração “o maior envolvimento dos homens com o cuidado dos filhos” (Sousa, 2011, p. 71). Além disso, a autora destaca outro motivo que justificaria o pouco envolvimento das mulheres nas atividades sindicais: a jornada de trabalho doméstico após o expediente assumida, na maior parte das vezes, exclusivamente pelas mulheres da casa, mães e filhas.

Ao fim do Segundo Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas, foi emitida uma Carta Compromisso com algumas resoluções importantes:

[...] sistematizaram as reivindicações de políticas específicas para as mulheres trabalhadoras, que se referem não apenas à maternidade mas também às condições de trabalho – como a defesa da igualdade de condições de trabalho e salários entre mulheres e homens, a ampliação do número de mulheres nas empresas da categoria; à conquista de direitos estendidos às mulheres da sociedade – como a defesa de políticas públicas voltadas às mulheres nas três esferas de governo e a ampliação da participação das mulheres na vida política –; além das reivindicações que se referem ao próprio espaço sindical – como a organização de atividades de ação formativa que incluem as questões de gênero, ou ainda o indicativo de organização de congressos das mulheres metalúrgicas a cada três anos, acompanhados de encontros anuais das trabalhadoras. Falou-se da ampliação das cotas de participação das mulheres trabalhadoras em todas as instâncias do sindicato, contudo, sem deixar explícito qual o percentual dessa cota. O sindicato irá adotar a recomendação da política de cota mínima de 30% estabelecida pela CUT ou reservará um percentual proporcional ao equivalente de 14% da composição de mulheres na base da categoria? O documento de resolução do congresso deixou essa definição em aberto. Podemos, entretanto, afirmar, neste momento, que, dada a reserva de uma vaga, de um total de onze integrantes, para a ocupação de uma mulher na próxima diretoria executiva do sindicato (deliberação do VI Congresso da categoria ocorrido em 2009), essa cota é inferior a 10% (Sousa, 2011, p. 72).

Apesar das problemáticas apontadas e da demora na realização de outro congresso – focado nas condições de trabalho das mulheres metalúrgicas –, Sousa (2011, p. 72) ressalta a importância do encontro, sobretudo ao estimular que as trabalhadoras “exerçam a ação sindical, debatam as temáticas envolvidas nas diversas dimensões de suas existências, questionando os papéis sociais, a divisão sexual do trabalho²⁹ e a sobrecarga que engessa seu engajamento

cadastradas no Programa Empresa Cidadã podem ter um aumento de até 15 dias de afastamento, além dos 5 já garantidos. Disponível em: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2023/12/15/licenca-paternidade-entenda-o-que-diz-a-lei-e-por-que-o-assunto-voltou-a-tona.ghtml#julgado>. Acesso em: 23 de jan. 2024.

²⁹ O conceito de divisão sexual do trabalho teve influência das Ciências Sociais Francesas, emergindo durante o movimento feminista nos primeiros anos da década de 1970. Essa ideia visa incorporar as questões de gênero como um elemento central na compreensão do mundo do trabalho. Autoras cruciais, como Helena Hirata e Danièle Kergoat (2007), foram pioneiras na exploração dessas teorias. Conforme esclarecem: “A divisão sexual do trabalho é a forma de divisão do trabalho social decorrente das relações

político”. E, no caso dos homens, ao incentivar e incluir a participação “de modo a sensibilizá-los para que se comprometam a colaborar e aliarem-se como parceiros dessa transformação”.

Após três anos, em 2014, aconteceu o Terceiro Congresso das Mulheres Metalúrgicas com o tema “Mulheres, Participação e Conquistas”. De acordo com Patrícia de Paula (2014), assessora de imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, a proposta da edição era discutir “o papel da trabalhadora como protagonista das mudanças no seu dia a dia, seja nas fábricas, na sociedade, e na construção de políticas públicas para o país”³⁰. Dilma Rousseff, que na época já era presidenta, não consta como convidada da terceira edição do evento. Como representante do governo federal, há apenas o nome de Lourdes Bandeira, secretária executiva da secretaria de política para as mulheres da Presidência da República.

Citada por Patrícia de Paula (2014), a diretora executiva e coordenadora da Comissão das Metalúrgicas do ABC Ana Lice Martins de Carvalho fala sobre a relevância do encontro ao criar espaços para debater políticas destinadas às mulheres tanto no ambiente profissional como “na busca pela igualdade entre homens e mulheres”. Ela relembra os benefícios obtidos a partir do Segundo Congresso, o que fica evidenciado pelo aumento da licença-maternidade. A luta em questão seria para garantir que esse direito alcançasse todas as trabalhadoras³¹.

sociais entre os sexos; mais do que isso, é um fator prioritário para a sobrevivência da relação social entre os sexos. Essa forma é modulada histórica e socialmente. Tem como características a designação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a apropriação pelos homens das funções com maior valor social adicionado (políticos, religiosos, militares etc.)”. As autoras consideram que essa divisão contém “dois princípios organizadores: o princípio de separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio hierárquico (um trabalho de homem ‘vale’ mais que um trabalho de mulher)” (Hirata e Kergoat, 2007, p. 599).

³⁰ Entrevista disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/metalurgicas-do-abc-abrem-nesta-quinta-3-em-sao-bernardo-seu-3-congresso-9fd5>. Acesso em: 30 jan. 2024.

³¹ A Licença Maternidade foi instituída no Brasil em 1943, juntamente com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Inicialmente, o período de afastamento era de 84 dias, e as próprias trabalhadoras eram responsáveis por arcar com os custos da ausência temporária ao trabalho. Somente em 1973, após recomendações da Organização Internacional do Trabalho (OIT), a licença foi transformada em um benefício remunerado. Com a Constituição de 1988 a medida passa a ser um direito que garante o afastamento de 120 dias, sem prejuízo ao emprego e ao salário. Débora Chaves Meireles (2018) esclarece que em 2008 o “Congresso Nacional aprovou a alteração da Lei nº 8.121/91 para a Lei nº 11.770/08 e criou o Programa Empresa Cidadã. Este programa fixou a prorrogação por 60 (sessenta) dias da licença-maternidade mediante concessão de incentivo fiscal. A partir de 2008, com a sanção dessa lei, foi instituído um benefício às servidoras do funcionalismo federal, concedendo a estas uma ampliação de 120 para 180 dias de licença-maternidade. Em 2010, o programa passou a beneficiar as trabalhadoras da iniciativa privada, tratando-se, porém, de uma característica opcional de cada empresa” (Meireles, 2018, p. 13). Existe um projeto de lei sendo desenvolvido que propõe ampliar a licença maternidade para 180 dias e permitir o compartilhamento de até 60 dias com o cônjuge. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/01/22/projeto-aumenta-licenca-maternidade-para-180-dias>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Não há informações sobre outras edições do Congresso das Mulheres Metalúrgicas do ABC³². No entanto, vale destacar uma pesquisa recente conduzida por Beatriz Gonçalves dos Santos (2020), que explora a notável repercussão do evento logo após sua edição inaugural. A dissertação, intitulada *O eco das fábricas: mobilizações femininas no ciclo operário paulista (1975-1978)*, evidencia o impacto do congresso no sindicato. De acordo com artigo do jornal *Nós Mulheres*³³, no mês seguinte ao evento, observou-se uma mudança inédita na composição da chapa de oposição do Sindicato dos Metalúrgicos: “duas operárias, que além de serem representativas, também defendiam a criação do Departamento Feminino (DF) dentro do Sindicato”. Santos (2020, p. 77) esclarece que essas trabalhadoras concebiam o departamento atuando “não como uma política assistencialista, que colocava a mulher como parte passiva do processo de participação sindical, mas sim entendendo o DF ‘como forma de incorporar a mulher à luta dos trabalhadores’”. A pesquisadora também apresenta um poema escrito por uma operária chamada Tereza, composto logo após o encontro, que testemunha a importância crucial do evento para a história de luta das mulheres operárias:

Foi exaustivo o dia, mas de grande alegria. Mulheres unidas se encontrando num diálogo primeiro. Mão calosas, é verdade esta é a nossa realidade. Muita atenção e emoção a todas envolvia. Foi com espanto e interesse que ouvimos: não eram só.. Momento de União abaixo a exploração! Juntas viam surgir, entre as asperezas de nosso tempo, o brilho da confraternização pelos mesmos ideais. As partículas e os átimos locomoveram-se em grande movimentação num contínuo movimento universal; Mesmo com as explosões, o Sol oferece-nos vitaminas em suas partículas solares. O calor estufante, suor nos rostos, de mulheres falantes num diálogo primeiro, demonstrando maturidade, capacidades, dizendo duras verdades, reivindicando! As denúncias foram muitas, de coisas absurdas, todas sofrendo caladas, mudas, numa era de tecnologia avançada, os séculos idos ficando no passado, e ela fala de reivindicações sentidas pela dura lida do nosso cotidiano. Não há creches!

³² Há uma reportagem de 2018, também assinada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, que relembra a “história de luta” engendrada pelo Congresso das Mulheres Metalúrgicas. O texto informa que “para fazer jus a essa trajetória de grandes desafios e conquistas, o 9º Congresso dos Metalúrgicos do ABC [...] relembrará a data”. Além do editorial, o presidente do sindicato, na época Wagner Santana (2018), destaca a possibilidade de o encontro reunir os trabalhadores em equidade: “Não se trata de uma homenagem, o mês de março e a abertura do Congresso têm que marcar a luta das mulheres pela igualdade. Homens e mulheres na luta por uma sociedade igual e justa, assim vamos ter um país decente”. Michelle Marques (2018), diretora executiva, já refletiu no texto acerca da relevância histórica do evento, embora sem mencionar outras edições do Congresso além da inaugural de 1978. Disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/historia-de-luta-1-congresso-das-metalurgicas-completa-40-anos-a95f>. Acesso em: 30 jan. 2024.

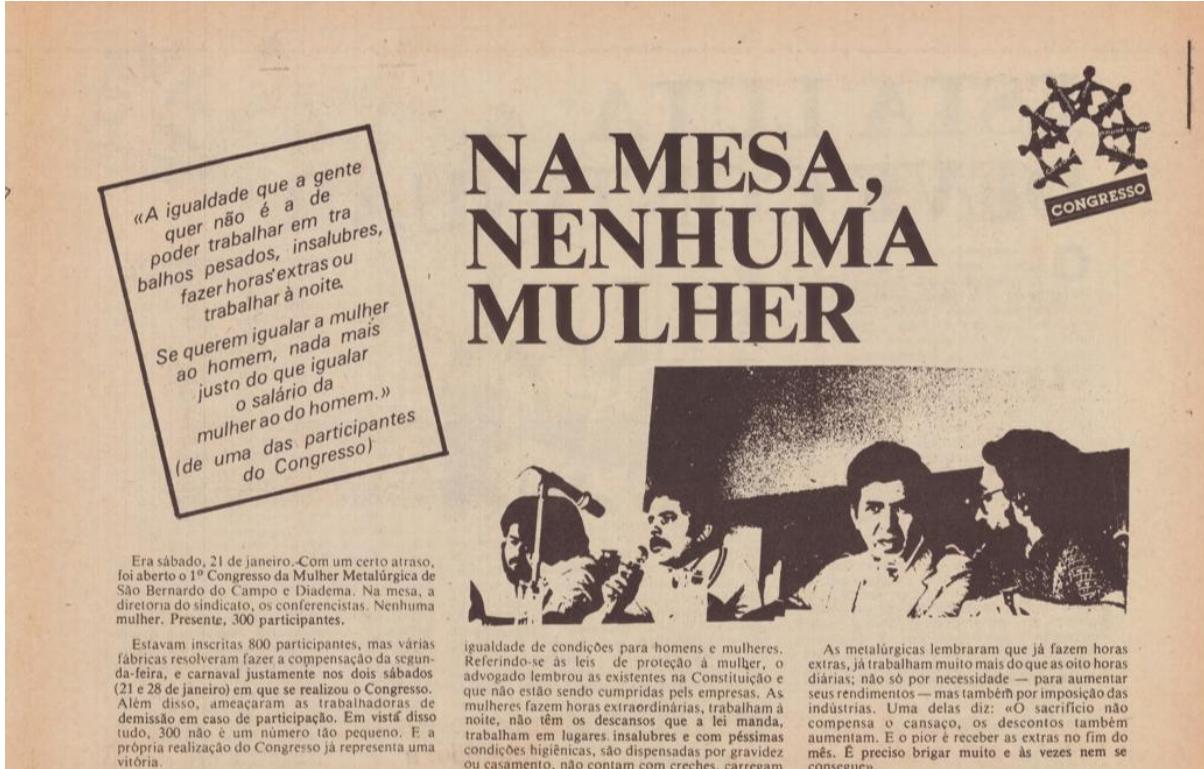
³³ O jornal *Nós Mulheres*, fundado pela Associação de Mulheres, funcionou ativamente no período entre 1976 e 1978. Muitos editoriais não eram assinados, porém a maior parte da produção foi coordenada pelas jornalistas Marisa Correa, Laís Antônio do Nascimento e Anamárcia Vainsencher. A edição 7, publicada em março de 1978, enfoca a repercussão do Congresso das Mulheres Metalúrgicas do ABC, dentre outros assuntos.

Condições de segurança e higiene! Queremos redução da jornada de trabalho! Não aceitamos horário noturno! E as reivindicações se estendem ao longo das nossas necessidades. Nestes últimos dez anos, a mulher foi a quem mais sofreu mudanças em toda a sociedade. Hoje começa o amadurecimento, de verdade. Se opondo contra pressões de empresas que usam dos mais diversos subterfúgios para impedir a sua participação, disseram elas, não! Participamos da sociedade, queremos igualdade, somos contra toda discriminação. Não queremos igualdade dos machos, mulheres endurecidas pelas máquinas, pela vida mas mulheres que, em sua total intuição sensibilidade e amor, lutem pelo bem comum, com trabalho dedicado, e quando num mundo conturbado se fizer necessário, derrame lágrimas sobre este chão e que neste gesto, inda que de resto, diga tudo (Santos, 2020, p. 75).

Celso Rocha de Barros (2022, p. 22) lembra que o jornal *Nós mulheres* era “organizado sobretudo por mulheres que voltavam do exílio, que haviam sido influenciadas pelo feminismo francês e que, embora também fossem de esquerda, não queriam uma proximidade tão grande com as organizações marxistas”. Segundo Juliana Segato Tamião (2009, p. 34), no grupo havia participantes do “Partido Comunista Brasileiro (PCB), Vanguarda Popular Revolucionária (VRP) e Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares)”. Por outro lado, *Brasil Mulher* – apresentado na introdução desta tese – já iniciou suas atividades em estreita relação com os movimentos marxistas. Segundo Barros (2022), “o jornal começou como um veículo dedicado à defesa da anistia [...]. O PCdoB, fortemente representado na redação (e fortemente atingido pela repressão), apoiava essa luta” (Barros, 2022, p. 22).

Marina Solon Fernandes Torres Martins e Márcia Vidal Nunes (2019, p. 9) destacam outra distinção fundamental entre os jornais ao citar um editorial de *Nós mulheres*, a propósito da busca por equidade: “Buscamos ao lado dos homens uma forma de relacionamento entre os sexos, que desperte uma nova identidade social – feminina e masculina – não mais baseada na opressão de um sexo pelo outro, mas onde sejam respeitadas as diferenças [...]. As oposições são patentes nas chamadas que cobrem o congresso. A primeira, em *Brasil Mulher*, ressalta a ausência de representatividade feminina ao registrar que na mesa do evento não havia mulheres. A segunda, em *Nós mulheres*, manifesta a celebração do momento de união entre a classe dos trabalhadores.

Figura 29 - Cópia digitalizada da cobertura feita pelo jornal *Brasil Mulher* destacando a ausência de representantes mulheres à frente do evento



Fonte: Jornal *Brasil Mulher*, edição 11, março de 1978.

Figura 30 - Cópia digitalizada da cobertura do jornal *Nós mulheres* com repercussão positiva do evento



Fonte: Jornal *Nós Mulheres*, edição 7, março de 1978.

Apesar das mudanças ocorridas e do significativo impacto do encontro em relação às trabalhadoras, convém sublinhar o que Juliana Sousa (2011, p. 27) ratifica em sua pesquisa: “o discurso sindical da época prosseguiu enfatizando a ideia da destinação primordial das mulheres ao lar e da divisão sexual do trabalho – o trabalho produtivo masculino e o trabalho reprodutivo feminino”. A persistência dessa ênfase no limitado envolvimento das mulheres na categoria permaneceu sem uma resolução expressiva no Segundo Congresso, realizado 32 anos depois, em 2010, e ressurgiu como assunto ainda nada solucionado na terceira edição, em 2014. A fim de compreender melhor as complexidades que circunscrevem o evento, vale construir um breve panorama acerca da indústria brasileira no período, com destaque à participação das mulheres trabalhadoras.

3.1 Personagens extintos e outras configurações do trabalho

Um aspecto marcante do final do século XX, apresentado pela pesquisadora Hildete Pereira de Melo (2000, p. 30-31), diz respeito a como as mulheres sobreviveram ao período de “violenta reestruturação produtiva da indústria de transformação”. A partir dos dados coletados na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a autora sublinha: “em 1985, a taxa de participação feminina na indústria de transformação era de 26,35% e em 1997 atingiu 28,13%”. Contrariando o que era esperado, “essa reestruturação industrial não produziu uma volta ao lar das trabalhadoras industriais e elas ainda ampliaram um pouco sua participação no mercado de trabalho industrial”.

É importante salientar que tal reestruturação coincide, conforme muitos pesquisadores, com um processo de desindustrialização precoce³⁴, iniciado por volta de 1986. Barros (2022, p. 165) reflete sobre o caso específico da indústria automobilística, “em que o setor sindical era mais forte, [que] representava uma fração cada vez menor da economia do país”. Para o autor, o processo de industrialização, que fez surgir o Novo Sindicalismo e o próprio Partido dos Trabalhadores, ao fim dos anos 70, estava estagnado: “No começo dos anos 1990, já estava claro que o Brasil não se tornaria um ‘Grande ABC’ – ABCS se tornariam raros fora da Ásia”. Segundo ele, quando São Bernardo do Campo “foi à social-democracia, ela já não estava mais lá. O empresariado não temia mais uma classe operária forte, organizada e combativa”.

Nos anos seguintes, apesar de haver um nítido deslocamento de trabalhadores da indústria de transformação para o setor de serviços³⁵, o trabalho feminino industrial se manteve estável. Entre 2014 e 2017, as mulheres mantiveram uma taxa de 35%, e sua participação tem um índice de aumento de 36% entre 2018 e 2019. Inclusive, esses dados refletem a “tendência de feminização da contratação no período da crise”, segundo Iriana Lima Cadó, Luciana de

³⁴ Conforme esclarecem José Oreiro e Carmem Feijó (2010, p. 231), há um consenso na literatura brasileira ao observar que a economia nacional tenha passado por um processo de desindustrialização no período de 1986 a 1998. Segundo os pesquisadores, há “evidências conclusivas a respeito da ocorrência de desindustrialização na economia brasileira para o período 1986-1998. Para o período posterior à mudança do regime cambial, a continuidade do processo de desindustrialização não pode ser estabelecida de forma tão conclusiva, em função da mudança na metodologia de apuração das Contas Nacionais pelo IBGE em 2007. Contudo, os dados a respeito da taxa de crescimento da indústria de transformação apontam para a continuidade da perda de importância relativa da indústria brasileira nos últimos 15 anos”.

³⁵ A indústria de transformação remete ao processo de converter matérias-primas em produtos finais ou intermediários. Alguns exemplos concernem à fabricação de automóveis, alimentos, bebidas, celulose e produtos têxteis. Por outro lado, o setor de serviços engloba atividades relacionadas à prestação de serviços, tais como comércio, educação, saúde, transporte e serviços bancários. É importante ressaltar que o setor de serviços é reconhecido como uma das dimensões econômicas que mais apresentou ocupações em trabalhos precarizados nas últimas duas décadas. Em relação a isso, ver Ricardo Antunes (2011, 2018).

Oliveira Silva e Ana Paula Ribeiro Moreira (2019, p. 14). Abaixo as autoras discutem como esses processos de retração impactam diretamente as mulheres.

De acordo com Karamessini e Rubery (2014), o uso da mão de obra feminina muitas vezes é usado como artimanha no processo de redução dos custos do trabalho, estudos apontam que há um comportamento cíclico na incorporação de mão de obra feminina, sobretudo na indústria. Isto porque, se olharmos de perto a mão de obra feminina se concentra em setores denominados “labour-intensive”, ou seja, setores de menor tecnologia, pouco valor agregado e com menor remuneração, como a indústria têxtil. Em momento de crise, a autora aponta que há a tendência da incorporação da mão de obra feminina para os demais setores, justamente visando a redução dos custos com a deterioração dos termos de contratação, termos de trabalho ocupados historicamente pelas mulheres (Cadó, Silva e Moreira, 2019, p. 11).

Na entrada do século XXI, os mesmos órgãos de pesquisa identificaram outro aspecto relevante ligado à evolução do nível educacional das mulheres. Camila Cabral de Matos, Débora Chaves Meireles e Andressa Lemes Proque (2021, p. 11) notam que, em 2005, “28% das mulheres possuíam nível superior e apenas 16,5% dos homens apresentaram esse mesmo nível educacional. Já no ano de 2015, 38,6% das mulheres desfrutavam de um grau de escolaridade superior, percentual maior do que os homens (24,8%)”.

Apesar disso, Flávia Biroli (2018, p. 22) ratifica que esses avanços não garantem que a profissionalização das ocupações ofereça acesso igualitário a diferentes postos de serviço. Para a autora, ao abordar a divisão sexual do trabalho, é imprescindível levar em conta as dimensões de gênero, classe e raça para que as posições sejam definidas de forma efetiva: “O gênero não se configura de maneira independente em relação à raça e classe social nem é acessório relativamente a essas variáveis”. Enquanto nas Ciências Sociais houve avanços no debate sobre a divisão sexual do trabalho, ainda que seja considerada apenas como uma questão isolada, na Ciência Política a temática ainda não alcançou esse reconhecimento. A pesquisadora constata como tais debates, ainda pouco explorados, se concentram em nichos, não incorporando outras variáveis igualmente importantes.

As pesquisas sobre gênero e trabalho compartilham o entendimento de que a divisão sexual do trabalho permeia as relações sociais e é fundamental na sua organização. Sua problematização permite questionar “categorias e métodos que aprendemos a considerar neutros”, como constatou, ainda nos anos 1980, Elizabeth Souza-Lobo. Isso não significa, no entanto, que a questão tenha sido incorporada como problema, seja nos estudos sobre trabalho – que podem padecer, ainda citando Souza-Lobo, de categorias “sexualmente cegas” –, seja nos estudos sobre gênero, nos quais a conexão com a divisão sexual do

trabalho nem sempre avança para além da menção desta como enquadramento teórico adotado de partida (Biroli, 2018, p. 25).

No caso da indústria, a pesquisadora chama a atenção para algo crucial: “o fato de a industrialização ter transferido parte da produção realizada no espaço doméstico para as fábricas não restringiu a casa a espaço *reprodutivo*” (Biroli, 2018, p. 28). As mulheres continuaram responsáveis pelas atividades do lar no formato de um trabalho não remunerado, enquanto os homens engajaram-se fora deste ambiente em uma ocupação rentável. Segundo a autora, essa ideologia de gênero existe antes mesmo do surgimento do capitalismo, sendo assimilada pelos trabalhadores organizados: “fez parte da luta sindical, manifestando-se na aposta em salários que possibilitassem aos homens sustentar a família. A separação entre a casa e o trabalho serviu assim para justificar hierarquias dentro e fora do espaço doméstico familiar, ultrapassando o universo burguês” (Biroli, 2018, p. 28).

Biroli (2018) também enfatiza que a ideia consolidada de que “o trabalho remunerado libertaria as mulheres” é baseada em experiências de mulheres brancas. Feministas negras da classe trabalhadora, como bell hooks (1984) e Patrícia Hill Collins (2009, 2015), influenciadas por Angela Davis, rompem com essa idealização objetando que “o trabalho assalariado ‘para as mulheres da classe trabalhadora que ganham muitas vezes menos do que o salário mínimo e recebem poucos benefícios, quando os recebem, significa a continuidade da exploração de classe’” (hooks apud Biroli, 2018, p. 38). Todavia, ainda que a saída das mulheres da casa para o trabalho seja marcada pela experiência profissional precarizada, desigual e exploratória, para as trabalhadoras, “tomar parte da esfera pública por meio da inserção no mundo do trabalho, em vez de permanecer na rotina de isolamento e trabalho doméstico repetitivo, é considerado um bem por muitas delas” (Biroli, 2018, p. 39)³⁶.

³⁶ Na tese de doutorado *Tempos de trabalho, tempos de não trabalho: vivências cotidianas de trabalhadores*, da pesquisadora Ana Claudia Moreira Cardoso (2007), há um capítulo dedicado a uma pesquisa realizada em 2005, na empresa Volkswagen, unidade de produção do ABC. A abordagem intitulada “Tempos de trabalho e de não trabalho: vivências a partir de uma perspectiva de gênero” entrevistou um grupo de mulheres operárias na tentativa de identificar como as trabalhadoras usufruíam o seu tempo. Cardoso (2007, p. 289) sugere que “apesar das transformações ao longo do tempo, ainda estamos, predominantemente, diante de relações de gênero muito desiguais, hierárquicas, assimétricas, antagônicas e discriminatórias. Isso tanto no que se refere aos tempos na família, como na escola ou na fábrica”. Entretanto, o fator que singulariza a experiência feminina se revelou na “importância que o tempo dedicado ao trabalho, fora de casa, tem para as mulheres. Tanto as mais jovens como as mais velhas dizem gostar do trabalho, sentimento que fica representado pela fala de Joana: ‘Uma coisa que eu gosto e faço com prazer é o meu trabalho, adoro trabalhar’. Assim, apesar de toda desigualdade existente, de toda discriminação, desde a entrada no Senai até a ocupação dos espaços na Empresa, os tempos dedicados ao trabalho e também ao estudo são vivenciados como algo que possibilita a independência, não apenas financeira. Portanto, um tempo de trabalho que possibilita criar os filhos, manter a casa e, mais do que isso, que possibilita o prazer, as amizades e a satisfação” (Cardoso, 2007, p. 291). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032008-101721/pt-br.php>. Acesso em: 26 jun. 2025.

A pesquisadora cita dados bastante reveladores para o debate acerca da divisão sexual do trabalho, apresentados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). “Em 1995, 22,9% das famílias brasileiras tinham mulheres como chefes; em 2013, esse percentual havia subido para 38,8%”. Entre essas famílias que são chefiadas por mulheres, “42,6% são formadas por mulheres com seus filhos (contra 22,9% de formadas por casais com seus filhos)”. Por outro lado, em relação “às famílias chefiadas por homens, apenas 3,6% são formadas por homens com seus filhos (contra 57,3% formadas por casais com seus filhos)”. Somado a isso, “mais da metade dos domicílios chefiados por mulheres tem à frente mulheres negras” (Biroli, 2018, p. 39-40).

Em paralelo, a amostragem sobre as creches se constitui de índices notáveis. Segundo o Relatório Anual Socioeconômico da Mulher, no ano de 2012, “somente 20,3% das mulheres com filhos de até 3 anos de idade tinham todos os filhos em creche”. Dentre as com todos os filhos na creche, “72,9% estavam ocupadas; esse índice cai para 42,6% quando se consideram as mulheres que não tinham nenhum dos filhos em creche” (Biroli, 2018, p. 45). Abaixo a pesquisadora analisa o conjunto de dados:

Para *elas*, que, como vimos, dedicam ao trabalho doméstico mais que o dobro do tempo que *eles* dedicam e são responsabilizadas prioritariamente pelas crianças, a disponibilidade de creches é uma questão fundamental. Mas não o é para *eles*, que, no entanto, têm maior acesso aos espaços decisórios. A agenda política pode, assim, ser profundamente unilateral quando as mulheres não têm acesso igualitário à definição coletiva e à expressão pública de suas necessidades e seus interesses, sobretudo nos espaços em que necessidades e interesses podem desdobrar-se em agenda e exercício de influência (Biroli, 2018, p. 45-46).

Biroli (2018, p. 47) ressalta ainda que a divisão sexual do trabalho não é o único fator responsável por produzir entraves no acesso ao sistema político, mas certamente “é um dos seus ‘gargalos’”. Motivos determinantes disso seriam a dificuldade em conciliar a vida familiar e participação política, a disponibilidade de tempo – tendo em vista que as tarefas domésticas são amplamente direcionadas às mulheres –, a disparidade salarial e pouco acesso à renda, e, como consequência de todas as variantes anteriores, a dificuldade de estabelecer redes de contato em organizações coletivas. Em poucas palavras: “A dimensão ideológica e a dimensão material/de recursos se complementam” (Biroli, 2018, p. 48).

Por último, considerando os últimos dados, é evidente como essas problemáticas de representação estão correlacionadas com os desafios que as mulheres enfrentam ao tentarem se sindicalizar e vivenciar a amplitude política para além do espaço de trabalho. Como já apontado

anteriormente, essa foi uma questão central que se destacou em todas as edições do Congresso das Mulheres Metalúrgicas do ABC. No entanto, Juliana Souza (2011, p. 59) identifica que a implementação de políticas públicas, como a instauração de cotas para as trabalhadoras na representação do sindicato dos metalúrgicos do ABC, ainda gerava muitas controvérsias dentro do grupo de mulheres. Enquanto algumas trabalhadoras reconheciam a importância da pauta – uma questão já adotada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo diretório nacional do Partido dos Trabalhadores (PT) –, outras viam a medida como algo que não advinha do mérito ou competência política, mas sim como concessão ou favor. De acordo com a autora, essa questão seria ainda revisitada e discutida em outra edição do Congresso das Mulheres Metalúrgicas, embora não tenha sido encontrada evidência de que o assunto foi retomado na última realização do evento.

3.2 As operárias em dois momentos do cinema brasileiro contemporâneo

Com base nas reflexões anteriores, pode-se afirmar que a trajetória do Congresso das Mulheres Metalúrgicas, desde a primeira edição em 1978, paradoxalmente evidencia uma crise na representação das mulheres no sindicato dos trabalhadores do ABC paulista. Isto é, o evento, inicialmente concebido para integrar as mulheres na tomada de decisões da classe trabalhadora, acaba por destacar a lacuna da representação feminina presente no próprio grupo, especialmente considerando a demora na realização da segunda edição e o perceptível enfraquecimento do encontro. O impacto desses conflitos torna-se patente nos interesses políticos que permeavam a organização das duas primeiras edições. Conforme Santos (2020, p. 64), a escolha das datas para o Primeiro Congresso levou em conta fatores como férias coletivas, eleições sindicais e mudanças na legislação relativa à mulher, visando maior aderência das operárias. A autora também salienta a importância o congresso ter se realizado próximo às eleições sindicais, pois o sucesso do evento resultaria em um apoio político ampliado à diretoria vigente do Sindicato dos Metalúrgicos. No que concerne à segunda edição, conforme indicado, o evento foi realizado novamente próximo a uma votação histórica, que resultou na eleição de Dilma Rousseff como a primeira presidente do país.

Direcionando o olhar para a produção cinematográfica do período, que é o foco desta tese, é curioso notar como os dois últimos congressos ocorrem em meio a um período em que a questão da figuração das mulheres trabalhadoras também está colocada em várias narrativas. O primeiro momento desse recorte engloba três obras: o documentário *Peões* (2004, 85 min), de Eduardo Coutinho, e dois filmes de ficção de Carlos Reichenbach, *Garotas do ABC* (2003,

130 min) e *Falsa Loura* (2007, 103 min). O segundo momento reúne o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019, 85 min), de Marcelo Gomes, e os filmes de ficção *Pela Janela* (2017, 87 min), de Caroline Leone, *Vitória* (2020, 14 min), de Ricardo Alves Júnior, *A Máquina Infernal* (2021, 30 min), de Francis Vogner dos Reis, e *Chão de Fábrica* (2021, 24 min), de Nina Kopko.

Os filmes concentram-se primordialmente na representação de trabalhadores de fábrica, abrangendo as cadeias produtivas da indústria metalúrgica e têxtil como áreas proeminentes. No quesito da representação feminina, trata-se de narrativas que explicitam as problemáticas ligadas às questões de gênero, abordando temas como o trabalho reprodutivo e não remunerado, a maternidade, o aborto, o abandono, a sobrecarga de jornadas, o amor e o enclausuramento das personagens dentro do ambiente laboral, em contraposição à liberdade que se vislumbra em função do fim do trabalho.

Figura 31 - Recorte temporal com dois momentos da representação das trabalhadoras da indústria no cinema brasileiro recente

Direção	Protagonismo	2003	2004	2005	2006	2007	2017	2018	2019	2020	2021
Carlos Reichenbach	Operárias					Falsa Loura					
Edurado Coutinho	Operárias e operários		Peões								
Marcelo Gomes	Operárias e operários								Estou me guardando para quando o carnaval chegar		
Carolina Leone	Operária						Pela Janela				
Ricardo Alves Júnior	Operária									Vitória	
Francis Vogner dos Reis	Operária										A Máquina Infernal
Nina Kopko	Operária										Chão de Fábrica

Fonte: Tabela produzida pela autora.

Em síntese, a característica principal do primeiro momento reside na representação das trabalhadoras como grupo e protagonistas das histórias, ainda que a centralidade ganhe nuances incontornáveis. No caso de *Peões* (2004), o protagonismo é compartilhado com os homens, que compõem a maioria dos entrevistados. A ideia de grupo segue incorporada na memória das lutas sindicais vivenciadas pelas personagens entre os anos 1970 e 1980. Além disso, é possível observar como o sentido coletivo se estabelece pela linguagem cinematográfica, especialmente na montagem e fotografia, como será desenvolvido adiante.

No caso dos filmes de ficção, em *Garotas do ABC* (2003), a história inicialmente enfoca as trabalhadoras de fábrica, mas o destaque é gradualmente dissolvido em outros personagens e dimensões da narrativa. Algo similar ocorre em *Falsa Loura* (2007), em que o protagonismo

recai sobre uma figura específica, que é operária de fábrica, embora essa representação seja marcada por controvérsias e escolhas peculiares. A dimensão de grupo visualizada nas histórias também decorre em parte dos efeitos de linguagem, como no documentário de Coutinho, mas se torna mais expressiva ainda nas relações interpessoais. Afora rivalidades e divergências, cena comum dos filmes é o compartilhamento de desafios e o apoio mútuo entre as mulheres.

Em número maior que no conjunto anterior, as obras que emergem a partir da segunda década dos anos 2000 apresentam oposições e continuidades em relação aos filmes precedentes. Dentro do conjunto de seis filmes, três são protagonizados por mulheres operárias (apenas um deles é em formato de longa-metragem). Duas características principais desse contexto são como a figura da mulher surge mais confinada à esfera do trabalho – inclusive em alguns títulos em que são protagonistas – e como as opções que transcendem o âmbito profissional derivam necessariamente do fim do trabalho.

Iniciando pelo documentário, que como no contexto anterior, é o único do período, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), registra-se uma nova configuração do mundo do trabalho. As mulheres compartilham o protagonismo com os homens, isso até o momento em que um trabalhador ocupa maior destaque na narrativa. Uma imagem recorrente no filme é o registro das mulheres atrás dos equipamentos de trabalho enquanto conversam com o documentarista.

Já nas ficções, *Pela Janela* (2017) apresenta uma trabalhadora de fábrica como figura central. No entanto, é somente após sua demissão que o filme aprofunda sua representação, já afastada do ambiente profissional. No curta-metragem *Victoria* (2020), a narrativa acompanha uma operária do setor têxtil, com toda a ação situada no espaço de trabalho, mesmo diante da irrupção de uma mobilização coletiva. Já em *A Máquina Infernal*, o gênero do horror emerge a partir da vivência de uma funcionária encarregada da manutenção de máquinas. O desfecho é marcado pelo confinamento da personagem no ambiente fabril, agora sob o controle das próprias máquinas. Por fim, *Chão de Fábrica* (2021) concentra-se em um grupo de operárias durante o intervalo do almoço. O enredo se desenrola inteiramente no espaço restrito do vestiário da fábrica, reinscrevendo as personagens no universo laboral.

Nos capítulos seguintes, será realizada uma análise contextual mais detida dos períodos em questão e da produção cinematográfica correspondente: o primeiro, de 2003 a 2007, e o segundo, de 2017 a 2021. O propósito central é discernir ambos os contextos enfatizando as características narrativas que surgem, subsistem, se perdem ou ganham intensidade. Após isso, o trabalho se volta para a análise dos filmes com o objetivo central de investigar a inserção das operárias.

4 ENTRE 2003 E 2007: TESTEMUNHAS E PASSEIOS DRAMÁTICOS

Lançada no final de 1979, a coletânea *Anos 70: ainda sob a tempestade*, organizada por Adauto Novaes, foi reeditada como livro em 2005, preservando a maior parte dos textos em seu formato original. Segundo os editores, essa decisão foi tomada com o objetivo de priorizar o "valor histórico e documental" da obra, que testemunha "uma época ainda não completamente entendida e analisada". Novaes (2005, p. 13-14) explica que, para a nova edição, os autores foram convidados à escrita de um "comentário conceitual – e às vezes pessoal – de seus textos, confrontando o tempo do pensamento original e o tempo da história cultural contemporânea". Para o autor, o confronto resultou em "um diálogo silencioso do pensamento com o pensamento, uma retomada daquilo que estava apenas esboçado".

Há três textos de Jean-Claude Bernardet na reedição. Em seu comentário, o autor enfatiza a posição de não realizar modificações, alegando que os textos seriam "documentos de época, produção de um momento histórico" (Bernardet, 2005, p. 292). Na página seguinte, ele adensa o argumento ao afirmar que "os textos dos Anos 70" procuram delinejar a produção documentária brasileira, destacando filmes específicos e as posturas dos cineastas como pontos de referência. E expressa uma apreensão de que a organização seja erroneamente interpretada como a própria realidade, já que a realidade é sempre mais intrincada e menos organizada do que os discursos que a descrevem. Em suas palavras, "os discursos sobre a realidade não a substituem, fazem parte dela" (Bernardet, 2005, p. 293).

Um dos textos, intitulado "Operário, personagem emergente", apresenta um panorama da figuração do trabalhador de fábrica, identificando algumas de suas aparições na história do cinema brasileiro contemporâneo. O autor tem como ponto de partida os anos 70, embora seja pela volta no tempo que constate as ausências relativas à representação do trabalhador.

Fora desse cinema institucional, o operário não tem vez. Talvez apareça esporadicamente numa ou noutra chanchada, como este *O caçula do barulho*, realizado em 1949 pelo italiano Ricardo Freda. Mesmo nos filmes que cantam a pujança de São Paulo, no fim dos anos 20, mesmo quando os cineastas reconhecem que esta pujança se ergue em cima de muito sofrimento (*Fragmentos da vida*, José Medina, 1929), operários não aparecem. Faz as vezes de proletário vagabundo, o "baixo mundo" preenche a ausência de classe operária. Ou então o sambista de morro espoliado pela gravadora. Ou então o "malandro carioca", que sempre dá um jeito. Ao não identificar operários ou camponeses no conjunto social, e ao ver a burguesia antes como café-society (a importância do colunista social no cinema popularesco dos anos 50) que como burguesia, o cineasta evita apresentar uma sociedade estruturada em classes sociais e pode projetar seu próprio marginalismo (ou impressão de) sobre os vagabundos e malandros (Bernardet, 2005, p. 311).

O Cinema Novo, ao buscar a “representação do popular oprimido”, como em *Vidas secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), utiliza como referência os personagens do camponês e do nordestino. Isso marca, nos primeiros anos da década de 1960, a construção do que seria a imagem dos “oprimidos”, deixando ainda ausente a representação do trabalhador de fábrica (Bernardet, 2005, p. 311). Em 1965, *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person, se diferenciam do contexto ao finalmente integrar os operários nas cenas. Bernardet (2005, p. 312) destaca que, em ambos os filmes, “o ponto de vista sobre os operários é claramente o dos personagens das classes altas”. E percebe, a partir das narrativas, um “indício de um elemento novo, talvez mais acentuado em *O desafio*: com o golpe de 1964, esvai-se a ideia de uma burguesia nacionalista a que o povo deveria se unir para enfrentar o imperialismo”. No ano seguinte, *Viramundo*, filme comentado anteriormente, seria lançado por Geraldo Sarno.

O operário voltaria a desaparecer das telas até a década de 70. O crítico identifica dois fatores responsáveis pelo fenômeno: a censura imposta pela ditadura e o “nível de consciência dos cineastas e sua inserção na sociedade” (Bernardet, 2005, p. 312). Esse segundo fator seria decisivo na medida em que se relaciona diretamente com uma hipótese elaborada pelo autor ao tentar explicar a proliferação, da década de 70 em diante, de filmes com a temática do trabalho.

De acordo com o crítico, nesse momento, observa-se uma transformação nas trajetórias profissionais dos cineastas, resultando em uma diminuição do prestígio social, o que os coloca em uma posição mais próxima da classe assalariada. Ou seja, a perda de renda e status também os aproxima da realidade da classe operária. De forma que essa premissa rompe com a ideia de que as greves influenciaram diretamente na produção cinematográfica da época, explicação que o autor considera “senão errônea, simplista demais” (Bernardet, 2005, p. 313).

A tese que estou sugerindo é que a visão que os cineastas elaboram da sociedade e a temática que elegem não são fruto da situação do setor da sociedade para o qual se voltam tematicamente, mas fruto de uma articulação entre o setor a que profissionalmente pertencem e o setor para que se voltam, que a situação de seu setor serve de instrumental de apreensão e compreensão da sociedade global (Bernardet, 2005, 315).

Bernardet (2005) especula, então, como as condições da classe dos cineastas podem ter desencadeado uma mudança temática inédita e a profusão de filmes em torno do trabalho na cinematografia brasileira. Eis uma tese interessante se levado em conta como o personagem do operário é revisitado a partir de um estado de emergência ligado a setores laborais que envolvem a categoria dos realizadores.

A hipótese, contudo, parece atrelada ao contexto de produção analisado pelo autor, uma vez que, em décadas posteriores, a representação do operário de fábrica se dissolve novamente. Em momentos seguintes, esses personagens surgem pontualmente a partir de um protagonismo das operárias no início dos anos 2000 – período que será abordado adiante. Quando resgatados nesses estágios mais recentes³⁷, manifestam-se sob a influência de processos mais difusos.

Vale recordar, em consonância com tal perspectiva, o pensamento de Paulo Emílio Sales Gomes (2021), que constata como o cinema brasileiro carece de autonomia suficiente para se libertar do cenário de subdesenvolvimento, especialmente devido ao estado não industrializado. O argumento veio a ser reiterado depois por Ismail Xavier (2009, p. 267) ao dizer que, mesmo com os avanços propiciados pelas tecnologias digitais, o impasse permanecia irresolvido. Algo similar se encontra ainda em Lúcia Nagib, que lembra o que diz Alberto Salvá sobre o cineasta brasileiro: “o cinema ainda não se configura como uma profissão, mas sim como uma paixão não correspondida” (Salvá apud Nagib, 2002, p. 18).

Discorrendo sobre o período da Retomada³⁸, Nagib (2002, p. 17) nota uma preferência pela abordagem pessoal, verificando que, inclusive ao retratar “o sertão ou a favela”, os filmes tendem a se concentrar mais nos dramas individuais do que nas questões sociais. Além disso, muitos dos cineastas se inspiram em gerações anteriores, como as “do Cinema Novo, do Cinema Marginal, do Cinema da Boca, mesmo da chanchada e da pornochanchada”. Nesse contexto, Nelson Pereira dos Santos surge como maior influência do cinema brasileiro contemporâneo, seguido por Carlos Reichenbach. A autora destaca ainda o aumento da participação de diretoras mulheres, o que se tornou mais evidente na segunda metade da década, embora representassem apenas cerca de 20% do total de realizadores. Juntamente à diversificação geográfica e etária dos diretores, a crescente presença das cineastas proporcionou a representação de “uma imagem mais acurada do país” (Nagib, 2002, p. 14-15).

Ismail Xavier (2001) observa um esgotamento do paradigma das produções a partir de 1990. Os filmes, anteriormente definidos pela habilidade de “capturar o tempo” e pela tentativa de responder “às inquietações das gerações que nele se engajaram”, no contexto em questão, estariam vinculados a certa heterogeneidade e influenciados por incentivos fomentados a partir

³⁷ A respeito do reaparecimento do personagem do operário ver Vera Follain de Figueiredo, Eduardo Miranda e Tatiana Sciliano (2019). Esse contexto será aprofundado no tópico seguinte.

³⁸ O termo “Cinema da Retomada”, segundo Lúcia Nagib, refere-se ao período entre 1994 e 1998, durante o qual o cinema brasileiro experimentou uma revitalização, impulsionada por transformações políticas que tiveram um impacto de produção no cenário cultural e, por conseguinte, no cinematográfico do país (Nagib, 2002, p. 14). É importante destacar que, embora outros autores também definam o período pela noção de Retomada, os momentos de início e fim desse período não são um consenso nos estudos de cinema brasileiro.

da retomada. O autor observa que a nova configuração tem, como característica crucial, um amplo espectro temático, comparável a “um guarda-chuva generoso que abriga a variedade”, além da “ausência de debates [...] para a relação estética com o passado” (Xavier, 2001, p. 44-45). No fragmento abaixo, ele revela detalhes dessas novas dinâmicas e como isso se refletiu nos cineastas do período:

Certos núcleos temáticos se recompuseram, como a questão da identidade nacional, e permaneceu o recurso a esquemas alegóricos na representação do poder. Mas há agora nítidas diferenças na forma de se entender o papel da fotografia, do cinema e da televisão na formação do sujeito, e na maneira de se conceber o jogo de poder no qual os produtores de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu à heroização do cineasta independente como revelador de um Brasil verdade para os brasileiros, tal como vimos nos anos 60 e 70. O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da própria experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade. Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais convicto da legitimidade “natural” de seu encontro com o homem comum, com o oprimido (Xavier, 2001, p. 45-46).

Percepção análoga, relativa ao encontro do cineasta com o “outro”, foi aprofundada no texto “Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento”, no qual Xavier (2006, p. 139-140) observa a predileção pela “voz” como centro das narrativas no cinema contemporâneo, seja em documentários ou ficções: “Há a voz que expõe a memória, o diário de campo do cineasta, a biografia”. De acordo com o crítico, esse fator singularizaria as produções se não fossem “um procedimento que vem dos anos 1940 e ganhou impulso especial nos anos 1960-70”. Outra nuance notada concerne à participação da voz como articulação pedagógica: “a voz over facilita a fluência do processo e cria uma descontração própria à conversa na intimidade, quase sempre conduzida por atores carismáticos” (Xavier, 2006, p. 140). Este último comentário valeria mais para o cinema popular de mercado.

Acerca da produção documentária do período posterior, Carlos Alberto Mattos (2018, p. 486, 491) esclarece que, entre os anos de 2003 e 2008, o documentário contemporâneo “viveu sua melhor fase”, com filmes “diversificados e marcantes, maior domínio dos processos digitais na produção, surgimento de novas fontes de patrocínio, crescimento de circulação, valorização crítica [...] e atenção redobrada por parte dos meios acadêmicos e editorial”. O autor faz questão de lembrar que o lançamento de *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, se deu justamente no início do ciclo, em 2003.

A propósito do ano de 2004, Mattos (2018, p. 491) descreve o cenário cinematográfico como o ápice do documentário no país, ocasionado principalmente pela abertura do mercado em decorrência dos lançamentos internacionais de grande sucesso. No período, “foram lançados comercialmente 17 longas documentais brasileiros, equivalendo a um terço do total de estreias nacionais”. Entre essas obras estava *Peões*, de Eduardo Coutinho.

Nesse mesmo contexto, o autor observa uma tendência em comum nos filmes de ficção, que “apoiam-se fortemente em pesquisas e tratamentos documentais para conferir uma espécie de voz legítima a seus personagens” (Mattos, 2018, p. 499). Um caso exemplar seria o célebre *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles e Kátia Lund. Reflexo de todas essas mudanças, o Festival de Brasília de 2008 foi “amplamente dominado por documentários e filmes híbridos” (Mattos, 2018, p. 500).

A partir de 2006, segundo o pesquisador, três obras – *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho – rompem com a “era de relativa inocência quanto à captação da realidade, à construção da verdade através do filme documental e à separação entre documentário e ficção” (Mattos, 2018, p. 497). Há, então, um destaque nas obras de “interações mais sofisticadas”, que desestabilizam as compreensões mais tradicionais acerca do documentário e da ficção. Ocorre, logo, algo diverso do momento anterior, em que “a conveniência de procedimentos documentais e ficcionais apenas justapostos era comum” (Mattos, 2018, p. 498).

Em 2009, encerra-se o período designado como os “anos dourados” do documentário brasileiro. Conforme o autor, “a proporção de documentários no total de lançamentos nacionais chegou a 46%, ou, mais especificamente, 39 documentários dentre 84 lançamentos, a maior desde a retomada” (Mattos, 2018, p. 501). Ele menciona o surgimento de uma nova geração de cineastas pernambucanos cujo enfoque se volta para as problemáticas de classe, como o diretor Gabriel Mascaro, responsável por *Um lugar ao sol* (2009) e, alguns anos depois, pelo notável *Doméstica* (2012)³⁹.

³⁹ Max Milliano Tolentino Melo (2016, p. 94) considera o ano de 2012 como “excepcional no que diz respeito às empregadas domésticas no audiovisual brasileiro”. Além do filme de Mascaro, “pela primeira vez na história, as quatro telenovelas transmitidas, simultaneamente, pela Rede Globo [...], eram protagonizadas por empregadas domésticas”. Nesse período, o audiovisual se volta às questões de classe pela via do trabalho doméstico, com destaque especial às domésticas como protagonistas das histórias. O autor chama atenção para o contexto político, quando é promulgada a PEC das Domésticas (Proposta de Emenda à Constituição, nº 66/2012). A emenda constitucional, de abril de 2013, igualou a ocupação da atividade doméstica a outras categorias profissionais do país, incluindo os direitos ao Fundo de Garantia por tempo de Serviço (FGTS) e Seguro Desemprego. A PEC das Domésticas é considerada um marco na história de luta da categoria no Brasil.

Além das nuances já elencadas, há nos anos 2000 um fato histórico equiparável aos que permeavam as primeiras produções filmicas tratadas aqui. Em 2002, após três tentativas, o ex-líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva foi finalmente eleito presidente da república do Brasil⁴⁰. Naquela ocasião, João Moreira Salles filmava *Entreatos* (2004), documentário que registrou de perto a campanha do então candidato, enquanto, simultaneamente, Eduardo Coutinho produzia *Peões* (2004), filme no qual entrevista uma série de trabalhadores que testemunharam a luta sindical e as greves do ABC paulista, entre os anos de 1970 e 1980. Ambas as produções foram realizadas pela VideoFilmes, produtora audiovisual criada pelos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles, em 1987.

Salles (2018) comenta, em uma das aulas do minicurso “O que é um documentário?”, realizado no Porto Iracema das Artes, que a ideia inicial do projeto era outra. A proposta era que ele filmasse a campanha presidencial de Lula e que Coutinho registrasse a do adversário do petista, o tucano José Serra: “o filme ia ser um vai e vem entre uma campanha e outra” (Salles, 2018, 139’47” - 139’54”). A proposta, porém, não foi levada a José Serra pois, para Salles, provavelmente o político não a aceitaria, sobretudo por causa do interesse num registro mais próximo dos bastidores das campanhas. Aliás, esse fato é reforçado em *Entreatos*, quando se diz que Lula não fez nenhuma intervenção durante as filmagens.

Em mais de uma oportunidade, Coutinho (2003, 2013) explicou que a idealização de *Peões* refletia “um velho sonho” pessoal em descobrir o que havia acontecido com os operários do ABC paulista que desempenharam um papel crucial na luta sindical e na política do país: “Tentei evitar todos os que tivessem ascendido na escala burocrática ou política. [...] Eu não estava fazendo um filme sobre a história das greves. [...] Minha atenção estava voltada para os trabalhadores menos conhecidos” (Coutinho, 2013, p. 298).

Carlos Reichenbach revela que se orientou, em *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007), por um interesse semelhante, pois, desde *Anjos do Arrabalde* (1987), teve uma obsessão pelo universo das trabalhadoras. Os longas de ficção faziam parte de um projeto mais antigo do diretor, fruto da Bolsa Vitae⁴¹, inscrito em 1993, que fora incentivado pelo amigo, crítico e cineasta Jairo Ferreira. Conforme conta Marcelo Lyra (2007, p. 244), a ideia inicial era composta de dois roteiros “sobre o universo da mulher operária da indústria têxtil”. Entretanto, o entusiasmo de Reichenbach com as personagens foi tão grande que precisou desmembrar as

⁴⁰ Luiz Inácio Lula da Silva (PT) foi eleito Presidente da República do Brasil em 27 de outubro de 2002, vencendo José Serra (PSDB) por 61,3% a 38,7% dos votos, na disputa do segundo turno.

⁴¹ O projeto Bolsa Vitae, em funcionamento de 1987 a 2004, foi uma iniciativa da Fundação Vitae que concedia bolsas para projetos de criação e pesquisa em diversas áreas culturais. A entidade anunciou o fim do projeto, em 2006, devido a restrições financeiras.

histórias: “Quando o projeto foi inscrito na Bolsa Vitae, em 1993, já tinha crescido para seis longas metragens, tendo como protagonista cada uma das operárias principais” (Lyra, 2007, p. 246).

No caso de *Garotas do ABC*, o desenvolvimento final do roteiro ocorreu após uma pesquisa de campo que o cineasta fez na região do grande ABC. No local, ele notou a frequência ativa de “grupos neonazistas”, fato que o fez optar por incluí-los no filme. Um ano após as filmagens do longa, “um desses grupos fez um atentado contra dois rapazes no interior de um trem na região, causando a morte de um deles e a amputação do braço de outro. O incidente acabou por dar grande atualidade ao filme, gerando grande discussão sobre o assunto” (Lyra, 2007, p. 246-247). A obra foi filmada em setembro de 2002, justamente em contexto eleitoral, na cidade de São Bernardo do Campo.

Em relação às trajetórias cinematográficas⁴², é importante distinguir os dois cineastas. Eduardo Coutinho, apesar de já produzir um tipo de cinema documentário bastante estabelecido nesse momento, em 2007, ao lançar *Jogo de Cena*, forja uma alteração metodológica relevante em cinematografia, o que, para Consuelo Lins (2013, p. 376), obrigou “os comentaristas de seus filmes a considerar o espectador e colocá-lo no centro de suas reflexões”. Com forte influência da tradição do cinema-verdade francês, de Jean Rouch, o filme de Coutinho é marcado pelo “acontecimento especificamente filmico” (Lins, 2013, p. 380). Trata-se de filmar o momento presente com interesse especial pelo que ocorre com os personagens quando reagem à presença da câmera.

Nesse encontro, em que há uma predileção pelos anônimos – mesmo em filmes com temáticas históricas, como o caso de *Peões* (2004) e *Cabra marcado para morrer*⁴³ (1984) –, Cláudia Mesquita (2016, p. 56) constata uma “reabertura do passado: a variante histórica que se cristalizou não é a única possível; os acontecimentos foram vividos e sofridos de inúmeras perspectivas, irredutíveis à narrativa histórica sintética e corrente”. Embora o cerne de tudo sejam as tramas do diálogo, que é a fonte central do registro, a autora destaca a importância “de imagens de arquivo (fotografias e trechos de filmes) e o consequente reforço da montagem como prática significante”.

⁴² No próximo capítulo, a análise das obras cinematográficas será apresentada a partir de uma observação minuciosa dos filmes, permitindo uma elaboração mais aprofundada sobre a trajetória dos cineastas e os processos estilísticos engendrados.

⁴³ O golpe militar de 1964 interrompe as filmagens de um filme de Eduardo Coutinho sobre a história do assassinato de João Pedro Teixeira, líder camponês de Sapé, na Paraíba. Em 1981, dezessete anos depois, Coutinho retoma o projeto do filme *Cabra marcado para morrer* como documentário, com a presença central de Elizabeth Teixeira, esposa do líder camponês, em uma nova abordagem, lançando a obra em 1984.

Lins (2013) também menciona o importante impacto gerado no documentarista pelo contato com as personagens femininas, inaugurado em *Cabra marcado para morrer*, com a figura notável de Dona Elizabeth⁴⁴. Tal contato se revelaria fundamental na cinematografia do diretor, sendo inclusive revisitado em outras obras nas quais as personagens passam por uma transformação durante o registro: “o cineasta descobre de vez as potências do encontro e da narração e inicia um processo de depuração lenta e gradual dos elementos estéticos com os quais trabalhava [...]: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens diante de uma câmera” (Lins, 2013, p. 81). A respeito desse tipo de relação, em uma entrevista publicada recentemente, feita pelos pesquisadores Anita Leonardo e Marc-Henri Piault, Coutinho (2023) aborda o encontro com as ex-trabalhadoras entrevistadas em *Peões* e o peso que a inserção das mulheres teve no filme:

Nem todos são metalúrgicos. Têm duas mulheres. Uma delas foi casada com metalúrgico e administrou uma lanchonete do sindicato durante anos. E uma outra foi servente do sindicato e se orgulha muito, porque ela entrou no mesmo ano em que o Lula foi presidente. Ela contou muito da vida, mas eu cortei porque tive que tirar muita coisa da biografia pessoal, o que eu lamento muito, porque afinal tem um núcleo, tem uma coisa pública da greve. Mas, enfim, ela se emociona quando fala do Lula. Diz ela que o seu sonho era vê-lo presidente e servir o café para ele. O engraçado é o seguinte: o filme não está pronto, eu vou mexer ainda, mas tenho uns 16 personagens, cinco são mulheres. O que já é uma porcentagem absurda. Parece que estou fazendo um filme sobre a creche na Volkswagen. A presença de mulheres na força de trabalho era de 10%. Na greve eram 2%. Hoje não, naquele tempo era assim. E aí tem aquela velha coisa que eu digo sempre, quando você entrevista dez mulheres e dez homens, ficam sete mulheres e três homens no filme. Eu tenho esse dilema de que vai ficar um filme com presença feminina muito mais forte, elas são muito melhores, não é? É espantoso. Eu acredito que no mundo todo seja assim, no Brasil para mim é evidente. Por mil razões, pelo fato de que uma mulher pode se emocionar e chorar. Um homem não demonstra emoção, entende? Uma mulher diz tranquilamente que foi corneada. Esse tipo de coisa. Aliás, essa mulher servente, ela tem uma coisa que não está no filme, porque isso é biografia dela, mas ela conta do primeiro marido que raptou a filha dela, brigaram e separaram e tal, enfim, ela diz que naquela época não aceitava que ele tivesse outra mulher, mas que hoje aceitaria [...]. Isso não entrou porque seria outro filme. Esse tipo de coisa, a possibilidade de chegar e se emocionar está ligada ao histórico da mulher (Coutinho, 2023, p. 2).

⁴⁴ Há uma entrevista recente conduzida por Kamila Medeiros (2023) com Juliana Teixeira, filha de Elizabeth Teixeira e João Pedro Teixeira, incluída no catálogo *Cabra marcado para morrer* organizado pelos pesquisadores Rogério de Almeida (USP), Christiane Pereira de Souza (USP) e Kamila Medeiros (UFRJ). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1006>. Acesso realizado em: 15 fev. 2024.

De sua parte, Carlos Reichenbach tem sua trajetória marcada pelo Cinema Marginal, pelas produções da Boca do Lixo e pelo ciclo da Pornochanchada⁴⁵. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 179), as obras marginais paulistas apresentam “uma linha de contato direto com o mercado e ruptura maior com o que chamam de linguagem ‘europeia e elitista’ do Cinema Novo”. Os filmes do grupo demonstravam forte influência das narrativas clássicas hollywoodianas, evidenciando uma preocupação maior em atingir o gosto do público.

Conforme esclarecem José Mário Ortiz e Arthur Autran (2018, p. 219), *Lilian M: relatório confidencial*, lançado em 1975, é considerado uma “alteração de rota” na carreira do cineasta, “mantendo traços do movimento, mas pensando na sobrevivência artística dentro de um cinema de transição”. O diretor teria realizado, nesse momento, “um filme paradoxalmente terminal” em relação à sua carreira anterior, propiciando uma abertura para a nova fase que surge nas décadas de 1970 e 80. A respeito do período, os autores sintetizam:

Reichenbach despeja nas telas um vasto repertório, acumulando sua paixão cinematográfica e com inúmeros influxos literários, políticos, filosóficos. Tudo é tingido com as cores vivas de uma ideologia libertária radical, resultante da sua atração pelo anarquismo. São filmes que possuem amplo referencial da cultura moderna: histórias em quadrinhos, filmes classe B de puro divertimento, cinema “erudito” (Godard, principalmente) e japonês, melodrama, surrealismo e poesia, geração *beat*, músicas marcantes, da clássica ao *rock*, passando surpreendentemente pelo regionalismo de Almir Sater, podendo essa lista continuar até a exaustão. O cineasta é um autor-símbolo da modernização avassaladora, que deglute e retrabalha uma avalanche de cacos culturais, sempre ligado no processo estético e político mais amplo (Ortiz e Autran, 2018, p. 236-237).

Lyra (2007, p. 207) conta que, ao lançar *Anjos do Arrabalde* no Festival de Rotterdam, em 1987, o cineasta ganhou a alcunha de “*Heterossexual de alma feminina*”. A abordagem da

⁴⁵ Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo (2018, p. 323) esclarecem que “A Boca do Lixo de Cinema – ou Boca de Cinema ou, ainda, Boca do Lixo – foi uma área na região central da cidade de São Paulo na qual diversas distribuidoras estrangeiras de filmes (Fox, Paramount, RKO) se instalaram nas primeiras décadas do século XX, devido à proximidade com as estações de trem Luz e Sorocabana, que facilitavam o envio das latas de filmes para o interior paulista”. De acordo com os autores, entre 1967 e 1968, “alguns jovens que pretendiam se aventurar como cineastas também foram buscar em distribuidoras e produtoras da Boca potenciais investidores para seus projetos” (Gamo e Melo, 2018, p. 325). Um desses jovens cineastas era Carlos Reichenbach. Os pesquisadores também observam que no salto para os anos de 1970 houve uma ascensão de um gênero cinematográfico baseado na comédia erótica, conhecido de forma pejorativa como pornochanchada. Entre os títulos relevantes, destacam-se alguns da obra de Reichenbach, descrita como “inquieta e bela, sem perder seus elementos eróticos” (Gamo e Melo, 2018, p. 331) e que inclui filmes como *A ilha dos prazeres proibidos* (1977), *O império do desejo* (1978), *Amor, palavra prostituta* (1979) e *Paraíso proibido* (1980). Além disso, são mencionadas outras produções do período em que o cineasta atuou como roteirista, diretor de fotografia e ator.

sensualidade e do erotismo e a preponderância do protagonismo de personagens femininas são tópicas do seu trabalho, embora ainda pouco discutidas e questionadas, como sinalizam Fábio Raddi Uchoa e Margarida Maria Adamatti (2024, p. 2): “Potentes personagens femininas acompanham o cinema de Carlão, com certa atenção aos dilemas afetivos e trabalhistas da mulher”.

Ainda a propósito de *Anjos do Arrabalde*, Lyra (2007) menciona como alguns críticos avaliam o filme como uma obra diferenciada na cinematografia do cineasta. Para ele, porém, “esse estilo hiper-realista” já era desenvolvido em outros curtas anteriores e iria se consolidar justamente em *Garotas do ABC* (2003). Reichenbach (2013, p. 249), que diz concordar com a proximidade entre os filmes, argumenta que a similaridade está visível “na solidariedade entre as mulheres, no carinho com que são mostradas as pessoas da periferia”. Contudo, o diretor considera que o filme sobre as operárias estaria mais ligado a *Lilian M: relatório confidencial* (1975) e *Império do Desejo* (1978) por apresentar “uma estrutura narrativa e dramática” mais elaborada. Em contraponto, Ramos (2018, p. 414) flagra na obra sobre as operárias o abandono do “referencial da Boca no qual havia permanecido”, o que, na avaliação do autor, faz com que o filme perca “um pouco seu charme”.

No entanto, são precisamente os filmes de Reichenbach produzidos nesse contexto que introduzem algo inédito na cinematografia brasileira no que toca o protagonismo das mulheres operárias. Sobretudo pela abordagem de temas pouco discutidos no universo das trabalhadoras, como a possibilidade do amor além da estrutura tradicional da família e da maternidade, a experiência da sexualidade, do desejo e do prazer, e a consideração da possibilidade de realizar um aborto. Essas dimensões extrapolam as questões restritas ao âmbito profissional, trazendo uma profundidade narrativa às personagens. A despeito das novidades, *Falsa Loura* (2007) e *Garotas do ABC* (2003) tiveram baixa repercussão, configurando mais uma decepção para um diretor que, como registra Bruno Lotelli (2018, p. 50), “já havia atraído multidões às salas de cinema”.

Após a breve contextualização, o foco do trabalho se direciona para as análises filmicas das obras selecionadas. Considerando a perspectiva histórica que orientou o recorte dos objetos de pesquisa, a ordenação seguirá a cronologia de lançamento. A análise será conduzida de forma isolada, já que os formatos e contextos das obras são definidos por características distintas.

4.2 Depois da greve, a cozinha, a sala de estar e o sindicato (*Peões*)

Peões, nas palavras de Eduardo Coutinho (2013, p. 302), é seu “filme mais falado”, um juízo interessante, tendo em vista que a obra se baseia na análise de imagens como metodologia. Produzido durante as eleições presidenciais de 2002 e lançado em 2004, o documentário reúne depoimentos de trabalhadores que atuaram nas mobilizações sindicais ocorridas nas décadas de 1970 e 1980, na região do ABC paulista. Para possibilitar esse encontro com os metalúrgicos, o filme opta por uma estratégia de construção chamada pelo diretor de “as regras do jogo”: aos onze minutos de filme um grupo de ex-operários analisa vídeos e imagens de arquivo à procura de colegas que poderiam participar do longa. A seleção das pessoas, entretanto, era guiada pelas recomendações do próprio diretor, interessado nos trabalhadores que não tivessem feito parte das lideranças sindicais, aqueles definidos como “anônimos”. Algo notável é que todo processo é filmado e incorporado ao documentário. Consuelo Lins (2004) explica a estratégia empregada no longa:

“Ei metalúrgico, você está nessa foto?”, dizia uma pequena reportagem do jornal do sindicato de São Bernardo do Campo na edição de setembro de 2002, convidando os operários para uma reunião com a equipe de pesquisa de Eduardo Coutinho. O objetivo do primeiro encontro era mostrar às lideranças do movimento grevista, sindicalistas e pessoas envolvidas nas mobilizações uma seleção de fotografias e imagens de cinco documentários realizados na época das grandes greves, de modo a tentar identificar personagens para o filme. A tarefa era, desde o início, sabidamente dura, levando em conta a “diáspora” que ocorreu na região. “De 1979 para cá, sumiram aproximadamente 90 mil postos de trabalho. E muitos operários que foram demitidos nas greves não são mais metalúrgicos”, diz Coutinho. Com isso, a produção ficou bem mais complicada e dispendiosa, além de exigir um trabalho intenso dos pesquisadores, que só foi possível em função da ajuda do sindicato, fundamental para a realização do documentário. Ao longo de três semanas a equipe realizou mais duas projeções para reconhecimentos e conversou com cerca de 60 pessoas, na grande maioria mineiros e nordestinos, alguns poucos do interior de São Paulo e do Sul do Brasil (Lins, 2004, p. 133-134).

Em outro comentário sobre a obra, o diretor menciona cenas que foram descartadas na etapa de montagem: “Filmei os robôs da Volkswagen atual, mas deixei de lado porque criavam uma relação de causa e efeito que eu não desejava” (Coutinho, 2006, p. 302). Ainda que essa relação não seja explicitada diretamente, ela se faz presente na estrutura narrativa, que propõe uma comparação entre dois momentos distintos: como eram e como estão os ex-metalúrgicos do ABC. Essa dimensão adquire contornos ainda mais complexos quando se observa a forma como o filme representa as personagens femininas – aspecto central desta investigação.

Dona Socorro, Nice, Tê, Conceição e Elza são as ex-metalúrgicas entrevistadas no documentário, além de Luíza e Zélia, que, apesar de não terem trabalhado diretamente na

indústria, ocuparam respectivamente as funções de gerenciamento da cozinha e do café do sindicato dos trabalhadores, presenciando o contexto das greves, bem como a socialização dos operários que se reuniam no espaço. Com exceção de Zélia, as demais trabalhadoras fazem referência à maternidade em seus relatos, seja pelo orgulho, pela culpa, pela difícil decisão de não amamentar em nome da estabilidade no emprego, ou ainda pelo rompimento com a vida profissional e a luta política em consequência da gravidez. É interessante notar que, mesmo no caso de Zélia, cujo relato enfatiza o trabalho e a militância sindical, a referência à maternidade se manifesta na imagem: a trabalhadora veste uma camiseta estampada com o rosto de uma criança.

Figura 32 – Agrupamento de frames das ex-trabalhadoras da indústria entrevistadas



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

No filme há uma delimitação temporal interessante, tanto pela temática que se volta para o contexto específico das greves do ABC, como pelo momento em que as cenas foram filmadas, a eleição de 2002, em que Lula conquista a presidência pela primeira vez. Além disso, é curioso como tal movimento incorpora a forma como se organizam os depoimentos na montagem. Em comentário a respeito do filme numa entrevista cedida em 2002 à jornalista Marília Gabriela, o diretor revelou sua insegurança em relação ao resultado da obra antes de iniciar o processo de montagem, que se estendeu por dois anos. Ele destacou que, durante as filmagens, se sentiu “meio solto”, mencionando sua preferência por produções com delimitações geográficas mais precisas. Nesse relato, ele associa a sua sensação de dispersão ao movimento migratório dos trabalhadores vindos de estados como o Nordeste e Minas Gerais em direção ao ABC paulista. Em muitos casos, os trabalhadores retornaram às suas cidades de origem, ampliando o recorte geográfico explorado pelo filme.

Apesar dessa dispersão inicial, a montagem do documentário parece tentar equilibrar essas instabilidades. Do ponto de vista espacial, o filme percorre um arco narrativo que começa no “fora” (Vista Alegre, no Ceará) e termina no “dentro” (São Bernardo do Campo, em São Paulo). Esse movimento é simbolicamente marcado pelas primeiras e últimas cenas da obra. No início, o documentarista introduz Dona Socorro como “a primeira da cidade”, enquanto, no desfecho, Geraldo é apresentado como “o último entrevistado”. Esse gesto ganha uma camada adicional de significado quando associado ao contexto das eleições, evento que circunscreve o filme. Geraldo, por exemplo, concede seu depoimento logo após votar, no dia emblemático da vitória de Lula. Todavia, é possível notar como a instabilidade ainda emerge de maneira sutil, como no encontro entre o diretor e Dona Socorro. Inicialmente, Coutinho afirma que ela seria “a primeira”. Em seguida, retifica a informação ao especificar que é “a primeira da cidade”. Posteriormente, a montagem organiza essa cena como a primeira entrevista do filme, reforçando a ambiguidade presente no processo narrativo, assim como o esforço da edição em equilibrar a dispersão geográfica dos depoimentos.

Conforme constatam Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 586), as ““regras do jogo” também foram burladas algumas vezes”. Os pesquisadores comentam que na verdade as cenas de Várzea Alegre foram feitas depois das de São Bernardo do Campo: os trabalhadores não participaram da estratégia de reconhecimento, mas foram “encontrados a partir de uma associação de várzea-alegrenses com 10 mil membros, em São Bernardo do Campo”. Trata-se de um dado que reforça o entendimento de que a estratégia de montagem adota a ordenação dos personagens a partir da participação em cena.

Figura 33 - Estudo de montagem cinematográfica

Sequência de cenas / local	Imagen				Descrição	Som	
	Frame	Inicio	Fim	Duração		Inicio	Fim
Casa da ex-operária (Portão)		00:33	00:40	00:07	[Dona Socorro?] Isso... sou eu mesma [É a primeira...] E a primeira? [É a primeira da cidade] É...	00:33:00	00:49:00
		00:41	00:49	00:08			

Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

A entrevista com Socorro parte de um assunto tangenciado previamente nos bastidores da filmagem. Na passagem, Coutinho solicita: “A senhora falou ali que tinha o sonho de ser metalúrgica, explica isso pra mim...”. A resposta emerge da emoção ao lembrar de escutar, pelo rádio, os sons das lutas grevistas, o que alimentava o desejo de integrar as mobilizações dos trabalhadores, culminando na decisão de se mudar para São Paulo. A ex-operária relata que trabalhou como metalúrgica por nove anos e, no último ano, ao descobrir que estava grávida, decidiu retornar para Várzea Alegre, Ceará. Ela enfatiza que a criança precisava de cuidados especiais devido a problemas de saúde e que a falta de creche na indústria, aliada à dificuldade do filho na adaptação à escola, fez com que ela deixasse o trabalho, justamente no período em que fazia parte da direção do Sindicato dos Metalúrgicos. Ao questionar como a ex-trabalhadora fazia para se sustentar, Socorro menciona a pensão alimentícia⁴⁶ que recebe do ex-marido para os gastos da criança, destacando que não trabalha porque a cidade não oferece oportunidades.

Algo notável nas primeiras cenas do filme é como as entrevistas sucedem a chegada na casa dos trabalhadores, ilustrando a procura e o encontro com os personagens que deixaram a Grande São Paulo. Assim como Dona Socorro, os entrevistados do início são apresentados em meio deslocamentos pela cidade, saídas do carro e chegadas aos portões das residências. Como em outros casos, a entrevista com a ex-trabalhadora ocorre inteiramente na cozinha de sua casa. No entanto, no plano de fundo, os utensílios domésticos e uma mesa coberta pela toalha xadrez

⁴⁶ Prevista em lei no Brasil desde 1968, a pensão alimentícia obrigatória, regulamentada pelo Código Civil Brasileiro (art. 1.694), é destinada a menores de idade e financiada pela parte que não detém a guarda integral dos filhos. Na maioria dos casos, a responsabilidade de prover o fomento financeiro recai sobre o pai, uma vez que é a mãe quem costuma ficar responsável pela guarda das crianças. Recentemente, pesquisas nos campos do Direito de Família e do Serviço Social têm se dedicado a incluir, no cálculo da pensão alimentícia, o reconhecimento do trabalho invisível realizado pelas mães. Esse esforço busca incorporar o cuidado com os filhos e a manutenção do lar como dimensão de trabalho e fator fundamental para estabelecer valores mais justos e adequados. Ver Ruffing e Coelho (2024). Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/6444/4358>. Acesso em: 16 out. 2024.

desfocados em profundidade preenchem o espaço vazio e encarecem a vivência doméstica da mulher. Quando ela diz que atualmente “era simplesmente uma dona de casa”, o cenário acaba assumindo uma função na construção da figura e na compreensão da guinada em sua vida após o abandono da profissão e da atuação política. Somado a isso, quando a personagem menciona a pensão que recebe para criar o filho, desviando o olhar para fora de campo, é como se o gesto sutil indicasse a presença da criança, mesmo que simbolicamente, enraizando sobremaneira a entrevistada no espaço da casa e na manutenção do lar.

Figura 34 - Frame de Dona Socorro em sua cozinha



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Figura 35 – Seleção de frames da sequência de cena em que Dona Socorro desvia o olhar para o fora de campo



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Após essa sequência inicial de onze minutos, o filme apresenta as “regras do jogo” e, depois, retoma as entrevistas, agora as realizadas em São Paulo. A segunda mulher entrevistada é Nice. No trecho, sua imagem é enquadrada em ângulo mais fechado e não há profundidade de campo significativa. Durante o relato, a câmera faz movimentos discretos no mesmo plano e, quando ocorrem os cortes, o enquadramento não é alterado. Além da trabalhadora, é possível apenas ver um detalhe lateral da cadeira de madeira onde ela está sentada. O plano fechado ao longo da conversa oferece maior destaque para o rosto da ex-metalúrgica, que surge maquiada com sombras azuis nos olhos, batom marrom e brincos de pérolas. Com a fala e os movimentos do rosto, os brincos têm sua forma circular corrompida, pois seu brilho ora se esconde, ora se projeta entre as mexas do cabelo.

Os detalhes acima fazem ecoar as reflexões de Olga Futemma suscitadas por sua atuação como codiretora e montadora do documentário *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978). A cineasta relatou, como debatido anteriormente, que o fato de ver as operárias bem produzidas durante o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica a fez querer filmar planos detalhes que ressaltassem a vaidade das trabalhadoras. Quando posicionado ao lado de uma das personagens entrevistada em 1978 por Futemma e Tapajós, o registro de Nice a partir do enquadramento fechado revela proximidades consideráveis. São imagens guiadas por interesse similar e carregadas de sentidos convergentes: a participação das mulheres operárias nas greves metalúrgicas do ABC. No caso de *Peões*, o recorte persistente durante a entrevista destaca o rosto da ex-operária, bem como seus acessórios e expressões. Diferente de outras entrevistas do filme, não ocorre aqui variação entre *zoom in/out*. Se, em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, as mulheres surgem por causa da sua participação no Primeiro Congresso das Mulheres Metalúrgicas, evento exclusivamente criado para o debate das pautas femininas, em *Peões* a vaidade contribui para singularizar a elaboração da memória profissional, das recordações relativas à luta política e às renúncias em função do trabalho.

Figura 36 – Seleção e agrupamento de frames de uma comparação entre o enquadramento de Nice, no filme *Peões*, e o de uma operária entrevistada em *Trabalhadoras Metalúrgicas*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filmes: *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho; *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma e Renato Tapajós.

Na entrevista, Nice conta que tinha um sonho não realizado de fazer uma faculdade de Jornalismo e havia encerrado pouco tempo antes o curso de Pedagogia. Ela relata que, devido à dedicação ao movimento sindical e à diretoria do setor, não pôde acompanhar o crescimento dos filhos e vivenciar apropriadamente a maternidade, confessando até que não os amamentou. A respeito disso, a trabalhadora, embora não se arrependa, assume sentir uma mágoa. O trecho termina quando ela menciona as contribuições da luta política e diz acreditar que, com o tempo, os filhos entenderiam o passado ligado ao sindicato, já que seus embates garantiram que eles tivessem direito a se manifestar, inclusive contra o candidato que a mãe fosse apoiar.

Ao contrário de Nice, Tê sente frustração por não ter se mantido como metalúrgica, nem integrar algum posto no setor sindical. A ex-operária inicia seu relato contando como vivenciou a greve de 1980, comparando a experiência com um parto. A analogia ocorre somente após uma interrupção de Coutinho, na qual solicita à entrevistada que conte como viveu a greve. Apesar de a operária já estar relatando essas experiências antes da intervenção do cineasta, a pergunta provoca uma retomada. Na conversa ela explica: “Aí a greve de 80 acho que foi a melhor coisa que aconteceu, sabe, para mim acho que foi um marco, acho que [...]”. Neste momento Coutinho questiona: “Como é que você viveu essa greve... fazia piquete?”. Tê então retoma: “Eu vivi essa

greve intensamente. Eu vivi essa greve, primeiro, a greve foi que nem um parto. Porque você preparou desde, desde junho, a gente já tava preparando, né! Fazendo reunião...”.

As expressões “marco” e “parto”, embora sonoramente próximas, não parecem ter sido articuladas pela personagem de forma consciente como parte de um encadeamento lógico. Tê recorre à metáfora do parto para nomear a eclosão de um processo longo e cuidadosamente gestado, a greve, que vinha sendo preparada. Porém, é peremptória a intervenção de Coutinho na cena: ao interromper a fala da personagem com a pergunta “como você viveu essa greve?”, o cineasta provoca uma suspensão no discurso, um breve intervalo em que Tê parece mergulhar na memória. A pausa a conduz a uma reorganização do passado, perceptível quando ela afirma “eu vivi essa greve, primeiro”, indicando uma tentativa de ordenar a lembrança e posicionar-se como sujeito da experiência.

Curiosamente, a expressão “parto” ressoa a sonoridade de “marco” e ao mesmo tempo amplia sua carga metafórica. Se inicialmente a greve era nomeada como ponto de inflexão na trajetória da personagem, agora é reelaborada pela evocação da ideia de ruptura dolorosa e de emergência de algo novo, após longo processo de gestação. A transição semântica não apenas preserva, mas também intensifica o significado da experiência narrada. Entretanto, se o parto inaugura o relato, como metáfora para o início da ação coletiva, é a maternidade que o encerra, ao ser apresentada como o fator que impede a continuidade do engajamento político. Em um plano detalhe que foca o olhar da personagem, escuta-se o relato comovido sobre a dificuldade de permanecer na luta sindical: a responsabilidade de sustentar duas filhas e o desejo de manter a própria independência. “Eu com essa mania de ser independente, de querer, não querer... de querer me manter por mim mesma, sabe... acho que eu não tive estrutura. Foi uma pena.” Nesse ponto, a narrativa assume uma tonalidade introspectiva, e a tensão entre o engajamento coletivo e as demandas da vida pessoal emerge como um aspecto estruturante da memória compartilhada diante da câmera.

Figura 37 - Frame do plano detalhe de Tê em sua sala



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

É interessante notar que a maternidade não encerra apenas o relato de Tê. Quase todas as trabalhadoras, e também alguns operários, finalizam os diálogos mencionando seus filhos, efeito ocasionado pela montagem, que se apropria desse ponto dramático da fala para efetuar o corte. O gesto, dessa forma, acaba se tornando um recurso de intercalação de muitas entrevistas. No caso das mulheres, não obstante, a figura dos filhos amplia o sentido de interrupção para além da construção cinematográfica: a maternidade significa o fechamento da vida profissional ligada à indústria e da participação política nas mobilizações sindicais, já que muitas vão se dedicar exclusivamente ao trabalho de criação dos filhos e às demais demandas da maternidade. Tê, ao declarar o fim da sua participação devido a sua “mania de ser independente”, acaba por denunciar, paradoxalmente, uma solidão que parece acompanhar outras personagens femininas do filme.

Se os filhos até o momento participam de forma indireta dos relatos, nos próximos casos eles estarão em cena. Na participação de Conceição, é o som da ligação entre mãe e filho que abre a entrevista. O enquadramento é posicionado com a imagem da cozinha da ex-operária enquanto a escutamos no fora de campo. Na ligação, Conceição pede que Léo volte para casa. Já em cena, ela explica que o filho queria dinheiro para ir ao cinema ver um filme de desenho. Durante a entrevista, Léo, que estaria para chegar, não aparece, embora sua inserção seja feita pela mãe quando menciona a possibilidade atual de criação do filho, o que gera algum conforto em meio às memórias difíceis relativas às condições de trabalho na indústria.

Essa cena, assim como outras do filme, provavelmente seria descartada em produções mais convencionais, devido a questões técnicas, como a presença do boom, a ausência de foco e o enquadramento ainda instável, resultado dos ajustes de câmera em andamento. No entanto, para Coutinho, a relevância da sequência reside justamente na valorização do instante filmico⁴⁷, no registro bruto do acontecimento. Apesar das limitações, a cena é preservada, possivelmente em razão da participação do filho da ex-operária, que rompe a linearidade do depoimento e introduz nova camada de sentido. No caso dos homens, a presença de filhos é mais recorrente e, em geral, mais participativa: além de aparecerem visualmente no quadro, alguns chegam a oferecer seus próprios relatos, mesclando memórias pessoais e experiências profissionais.

Enquanto esposas e filhos dos ex-metalúrgicos são mencionados com frequência, essa mesma parceria não se estende às mulheres. Os pais dessas crianças permanecem como figuras ausentes, mesmo quando mencionados verbalmente, o que evidencia uma persistente assimetria de gênero tanto na organização familiar quanto na construção filmica. Essa ausência masculina não é apenas uma lacuna narrativa, mas um sintoma da baixa ou nula participação masculina nas responsabilidades domésticas. A solidão das mulheres em cena torna-se, assim, um indício da desigualdade que se expressa visual e discursivamente, configurando a experiência feminina sem necessidade de uma explicitação direta.

É interessante constatar que, tornando mais intrincados essa problemática, a maioria dos homens aparece como mais dependente do cuidado feminino, sobretudo aqueles que surgem sozinhos, viúvos, ou sob os cuidados dos próprios filhos e filhas. Essa dinâmica evidencia uma interdependência que, apesar das desigualdades, desafia a rigidez de papéis tradicionais e revela as complexidades das relações de cuidado no contexto familiar representado. Embora apareçam quase sempre sozinhas, as mulheres revelam mais autonomia e vitalidade, em vários momentos ressaltando que o apoio ou não dos filhos em nada compromete sua independência e liberdade.

⁴⁷ A propósito do acontecimento filmico, Consuelo Lins (2013, p. 380) explica “[...] que não preexiste ao filme e que deve sofrer uma nova transformação depois dele. Para o cinema de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança, deixando claras a interação entre os dois lados da câmera e as condições de produção do filme”.

Figura 38 – Seleção de frames de Conceição após receber a ligação de seu filho, Léo



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Após a introdução, Conceição descreve sua chegada ao complexo industrial com a ajuda do irmão, que trabalhava na Volkswagen. Ela lista uma série de ocupações que teve na indústria. Quando discorre sobre o serviço sobre a linha de montagem pegando chicote, há um corte. O enquadramento abre e o relato se volta para uma simulação do serviço na montagem de chicotes. A ex-operária passa, então, a reproduzir os gestos do trabalho, movimentando as mãos de modo que o corpo acompanhe seus movimentos. A câmera desliza suavemente para capturar a figura,

que às vezes se estende para o exterior do quadro enquanto manuseia peças invisíveis. Há uma delicadeza em seus movimentos, por exemplo, ao ajustar a toalha vermelha sobre a mesa, como se acariciasse o tecido, numa interação íntima entre memória e matéria. Conceição conta que, devido à repetição dos movimentos, ela acabava sonhando e simulando-os mesmo enquanto dormia. Ela também explica que, pela falta de leitura, acabou sendo designada para funções que exigiam maior força física, em condições de trabalho ainda mais insalubres.

Apesar de todas as dificuldades, a ex-operária encerra a entrevista expressando gratidão à empresa, a despeito dos problemas de saúde que ainda a acometiam. Sua fala sugere que ela se aposentou por invalidez em decorrência do longo período exposta em postos de trabalho mais desgastantes. Além disso, ela enfatiza sua condição atual, de mulher divorciada, refletindo que, apesar dos desafios, consegue sustentar o filho e manter a casa. Sem entrar em muitos detalhes, comenta que enfrentou diversos problemas ao longo da vida e, com certa resignação, afirma: “mas a vida da gente é assim mesmo”. Coutinho pergunta: “Assim mesmo como?”. Ela então observa que muitos enfrentaram situações semelhantes à dela, mas não conseguiram alcançar nem o que ela conquistou.

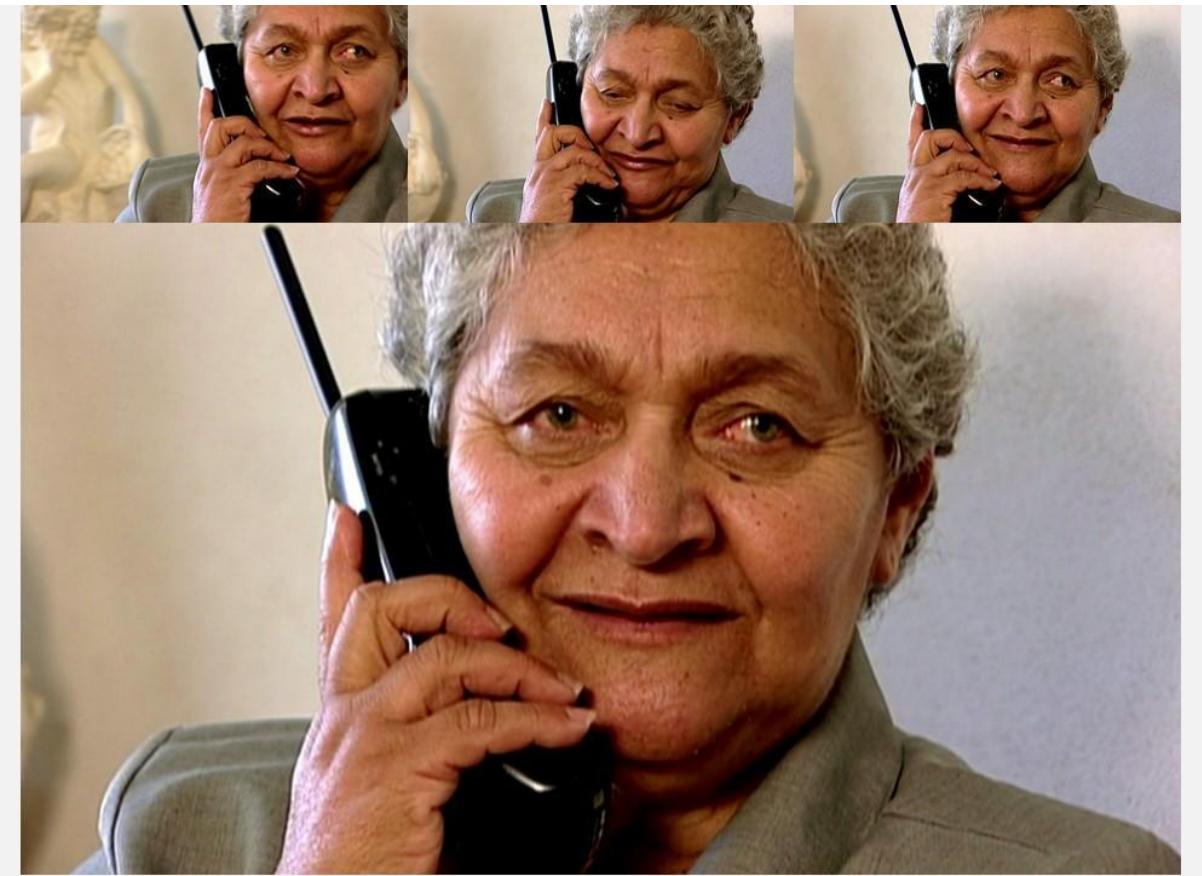
Comparado às outras entrevistas, o registro de Luiza é o mais longo. Ela inicia contando sobre a fazenda Capoeira (Monteiro, PA), onde nasceu, e narra suas recordações dos pais e da infância humilde. O enquadramento, antes mais aberto, muda para primeiro plano quando o assunto é a mudança para São Bernardo do Campo, a moradia em um barraco e a separação do marido devido à sua espontaneidade e desejo de ser livre. A câmera se aproxima ainda mais quando Luiza começa a falar de Zito, seu segundo companheiro. A relação com o ex-marido é narrada de forma honesta, a ponto de Luiza revelar o dia em que atirou uma pedra em Zito, destacando as constantes brigas como a principal causa da separação. O convívio com os filhos também é mencionado, além do trabalho por mais de vinte anos no gerenciamento da cozinha e lanchonete do sindicato.

É nesse enquadramento mais fechado que Luiza atende a chamada do filho. Durante a ligação, seus olhos percorrem o antecampo enquanto fala da presença dos amigos da imprensa, a equipe do filme. Nesse momento, há um efeito de *zoom out* que abre o ângulo aos poucos. O gesto acompanha o semblante da ex-trabalhadora, que muda drasticamente para uma aparência mais tranquila. No final da conversa, olhando para o telefone ao desligar a ligação, Luiza lança o sorriso mais sereno da cena, como se visse alguém que estivesse prestes a aparecer nas bordas da tela. Há um corte e a personagem explica que aquele é o filho que ela xingava de “filho da puta”. Ela conta que, quando ele se mudou, conheceu uma mulher que também xingava os filhos e isso o fazia lembrar da mãe. Nessa passagem, Luiza fica séria e, com o ângulo novamente

fechado acompanhando a mudança de fisionomia, afirma: “por isso que eu falo, a gente... eu amo meus filho tudo!”. A fala enfática efetua mais um corte que encerra o bloco.

Durante a conversa com o filho e entre o efeito de *zoom in/out*, Luiza acaba percorrendo com os olhos a equipe do filme, entre as laterais do quadro, e também olha rapidamente para a câmera. A presença do filho não só altera a postura da personagem e, como consequência, o enquadramento, mas deixa mais nítida a presença das pessoas no antecampo, além da figura do documentarista a quem ela se dirige mais vezes durante o diálogo. E o movimento dos olhos também denuncia a consciência do dispositivo, especialmente no instante em que a mãe escuta a voz do filho na ligação. Esse gesto, quase como uma confirmação silenciosa, parece atestar que sua história está sendo narrada. O encontro com uma testemunha – o filho que vivenciou os eventos previamente narrados – direciona o olhar para a própria operação que constrói sua imagem e memória na tela.

Figura 39 - Seleção de frames de Luiza falando com seu filho no telefone



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Conforme apontado, embora Luiza não tenha sido operária, ela é a única mulher incluída no processo de identificação das pessoas, “as regras do jogo”. Ao contrário da maior parte dos homens envolvidos no processo, que assistem às imagens num mesmo local, Luiza examina as

fotografias diante de uma mesa farta, aparentemente em sua casa e preparada para a equipe do filme. Ao lado, a figura de Coutinho se infiltra por meio da armação preta dos óculos, enquanto o diretor mostra as fotografias das greves impressas em um livro. Não deixa de ser curioso que a montagem tenha integrado essas cenas de Luiza, já que sua entrevista ocorra posteriormente, em torno de cinquenta minutos de filme. Em casos semelhantes, em que outros entrevistados são apresentados às imagens em suas casas, a entrevista é intercalada logo em seguida.

Figura 40 - Frame de Luiza participando do processo de reconhecimento dos ex-trabalhadores



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Independentemente das motivações, essa escolha torna oportuno um cotejo com outras imagens da personagem. Nos arquivos sindicais do Centro Sérgio Buarque de Holanda⁴⁸, no material produzido por Vera Jursys, sobre o “1º Congresso Estadual da CUT-SP”, realizado em São Bernardo do Campo entre os dias 10 e 12 de maio de 1985, há registros da ex-trabalhadora em circunstâncias equiparáveis ao efeito criado pelo documentário. Embora as fotos não a identifiquem nominalmente, a disposição da cozinha do sindicato e a aparência marcante de Luiza levam a crer que seja a mesma pessoa.

Na primeira fotografia, Luiza está posicionada atrás do balcão, junto a uma mesa com porções de alimentos. Ela estabelece uma interação curiosa com outra pessoa, ocasionando uma

⁴⁸ Criado pelo Partido dos Trabalhadores em 1996, O Centro Sérgio Buarque de Holanda reúne a documentação e memória política de um dos projetos da Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <https://acervo.fpabramo.org.br/> Acesso em: 31 jul. 2024.

tensão no retrato: o gesto, não explícito, sugere que essa segunda figura está talvez retirando algo de seus cabelos ou pescoço, uma ação tão íntima quanto intrusiva. Um instante que parece evocar uma cumplicidade ambígua, num contexto que une as relações de trabalho e cuidado.

Figura 41 - Fotografia de Luiza no restaurante do Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985



Fonte: Acervo Fundação Perseu Abramo.

Já na segunda imagem, o posicionamento de Luiza se dá no plano de fundo, deslocado do centro. O registro capta um grupo de homens em pose descontraída: os corpos relaxados parecem estar num momento de diversão com integrantes fora do quadro, sugerindo a interação com outros participantes por trás da câmera. Apenas dois, do grupo de cinco homens, dirigem o olhar para o fotógrafo. É nesse cenário que o rosto de Luiza emerge ao fundo: sua expressão marcante contrasta com a leveza da cena principal, revelando-a como espectadora mesmo sem participar da dinâmica da foto.

Figura 42 - Fotografia de Luiza no Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985



Fonte: Acervo Fundação Perseu Abramo.

A terceira fotografia, por sua vez, devolve a centralidade a Luiza. Ela está sentada em um balcão que se assemelha a um caixa, com postura descontraída e marcada por um sorriso, e conversa com um trabalhador uniformizado com um macacão. Contudo, o que mais chama a atenção é a linha invisível que separa os dois personagens. É como se essa divisão – implícita, mas tangível – simbolizasse as hierarquias que balizam o espaço. Na imagem, ainda é possível ver a perna de Luiza, que ultrapassa o limite que dividiria os trabalhadores. Há, portanto, uma complexidade sensível: se as posições são distintas, ambos compartilham o mesmo ambiente e, mais profundamente, a trabalhadora consegue romper as tácitas divisões. A fotografia demarca a dualidade, o convívio entre os afetos cotidianos e as estruturas de poder que permeiam a cena.

Figura 43 - Fotografia de Luiza no balcão do restaurante do Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985



Fonte: Acervo Fundação Perseu Abramo.

Tal dinâmica remonta à importância dessas mulheres no contexto como o apresentado. Se as operárias enfrentavam os desafios do trabalho fabril, aquelas que realizavam tarefas mais vinculadas ao trabalho doméstico ocupavam espaços centrais no cotidiano da indústria e nos espaços de convivência, como os sindicatos. Estas não eram apenas figuras integradas a esses ambientes, mas agentes da transformação e testemunhas diretas dos processos vivenciados. São personagens como Luiza e Zélia, que ampliavam sua presença para além das funções habituais, adentrando espaços de poder, como as salas de reunião, onde as pautas eram discutidas e as decisões, tomadas. Nessas fotografias, à imagem do que realiza a montagem no documentário, Luiza é deslocada e aproximada dos metalúrgicos, sem nunca ficar integralmente unida a eles, representando um ponto de vista peculiar dos acontecimentos históricos que se verificavam no setor, bem como de seus bastidores.

Semelhante a Luiza, Zélia é responsável pelo café do sindicato dos trabalhadores na sede em Diadema, São Paulo. A entrevista ocorre em uma sala de reunião da instituição. Ela relata que entrou no serviço como faxineira no mesmo ano em que Lula iniciou como presidente do setor, em 1978. Ela conta ainda que atuava na limpeza do sindicato como servente, mas que

lhe “deram o privilégio” de ser promovida para fazer somente o café. Com orgulho patente, ela compartilha o sonho de um dia servir um café a Lula, como presidente do Brasil. Além disso, recorda a aventura que viveu quando salvou o filme *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós, ao escondê-lo em uma sacola de ráfia, uma ação que atesta seu envolvimento político – embora seja uma obra a que ela não assistiu.

O fato de a entrevista ser realizada dentro de uma sala de reunião da instituição parece reduzir a dimensão pessoal da personagem, deslocando o foco de seu relato para as memórias políticas e profissionais. Se Luiza é inserida no momento das “regras do jogo” do documentário, Zélia, por outro lado, aparece já integrada ao ambiente político explorado no contexto. Filmada na sala bege do sindicato, sua presença absorve a impessoalidade do local. As paredes de PVC em tons de areia parecem anular qualquer possibilidade de subjetividade, tornando o rosto de uma criança estampado na camiseta branca da trabalhadora ainda mais discrepante. Isto é, a austeridade do ambiente acaba por destacar a estampa, que pode representar uma conexão com algo externo ao cenário ou até mesmo fazendo alusão a uma campanha política. Conforme já adiantado, Zélia é a única trabalhadora que não menciona a maternidade ao longo do filme, mas a veste de forma simbólica.

Figura 44 - Frame de Zélia no Sindicato dos metalúrgicos de Diadema



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

A última mulher entrevistada por Coutinho é Elza, uma das trabalhadoras reconhecidas por um colega durante as “regras do jogo”. Há um *close* na fotografia que exibe Elza no canto

direito, próxima a outros operários na greve metalúrgica. Ao reconhecer a colega na imagem, um dos participantes exclama: “Essa daqui é Elza, da Polimatique. Essa daqui é fácil de achar, ela mora aqui ... eu tenho o telefone, lá na ... no Jordanópolis”.

Figura 45 - Frame do enquadramento que destaca Elza em uma fotografia das greves no ABC



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

A entrevista de Elza, no entanto, só ocorre muito depois, aos setenta minutos de filme. A trabalhadora inicia o relato discorrendo sobre as condições de trabalho à época, que, segundo ela, não eram tão ruins se comparadas às ocupações que envolviam o carregamento de cargas pesadas. Elza trabalhava como soldadora e era exposta ao calor, faíscas de fogo e fibras de vidro advindas dos insumos de materiais. Na filmagem, a personagem é enquadrada próxima à lateral de uma cadeira de madeira. No fundo uma TV reflete, aparentemente, a figura de Coutinho no antecampo, que, durante o diálogo, faz com os braços movimentos sutis que acompanham a entrevista. Com sorriso no rosto, Elza mostra sua foto na revista *Visão*, publicação do sindicato, de abril de 1980. O documento estava guardado para que pudesse ser apresentado aos filhos. Como a ex-trabalhadora não se tornou mãe, ela pretende mostrar o registro aos sobrinhos de modo a pedir para que eles “não fujam à luta”, como em seu trecho favorito do hino nacional.

Figura 46 - Frame de Elza em sua sala e a mão do documentarista ao fundo, refletida na televisão



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Se antes Elza aparece no filme a partir da fotografia, sendo reconhecida pelos colegas e atuando como exemplo para as “regras do jogo”, agora o *close* em sua imagem terá a finalidade de encerrar a entrevista pela exposição do assunto que transita entre este plano e o seguinte. Ou seja, o foco na foto produzida no comício do 1º de maio finaliza a fala de Elza e transporta o filme para um trecho do documentário *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, no qual se vê justamente a cobertura do evento em que ela foi fotografada.

Figura 47 - Frame da cena que destaca uma fotografia de Elza publicada em reportagem do jornal do sindicato



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

Em outra entrevista sobre o filme, Eduardo Coutinho comenta que “jamais usaria material de arquivo para ‘cobrir’ depoimentos, para preencher ‘lacunas’ ou fazer comprovações visuais” (Coutinho, 2013, p. 301), ao contrário do que se passa com a personagem que guarda as páginas do folheto para dar o exemplo de luta aos familiares e comprovar seu testemunho. Contudo, é notório como a utilização das imagens de arquivo no documentário articula-se no processo de montagem, fazendo valer o sentido histórico dos documentos. Ao incorporar o reconhecimento das imagens no filme, o diretor implicitamente se distancia da categoria dos trabalhadores, acentuando a ponto de vista deles como agentes do passado investigado. Quando Elza é reconhecida pela primeira vez, sua imagem não transporta a narrativa diretamente para a entrevista. Ali o enquadramento em *close* destaca o processo, a procura feita em grupo, os participantes mais ativos como pesquisadores do filme. Muito depois, Elza é apresentada e não há nenhuma menção, além do seu nome, àquela foto anterior. Quem incorpora outra fotografia ao filme nesse momento é a própria personagem. Sua imagem no folheto do primeiro de maio é aproveitada, não como comprovação visual, mas como chave de transição para o comício histórico, filmado por Renato Tapajós. Chega-se, assim, a outra entrevista, na qual o filme de Tapajós é exibido para um ex-operário, que não se reconhece quando seu rosto surge no meio da multidão. Veem-se também, nessa cena, as mãos do diretor, que comandam o vídeo voltando e estabilizando as imagens.

Figura 48 - Frame da cena em que operário assiste a trechos do filme *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós



Fonte: Filme *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho.

As imagens de arquivo mencionadas anteriormente desempenham um papel central no processo de construção narrativa. O significado histórico veiculado pelas fotografias, contudo, parece estar mais firmemente ancorado na reconstrução do passado dos personagens, ou ao menos na dimensão enunciativa das entrevistas, nas quais a vida pessoal é predominante. Dessa perspectiva, a figura do documentarista assume papel fundamental. Primeiramente, por se tratar de uma escolha deliberada a de privilegiar a abordagem calcada na experiência pessoal. Em segundo lugar, por sua presença destacada como mediador nas entrevistas e na interlocução com as imagens de arquivo. Assim, ainda que o filme não se debruce diretamente sobre o tema dos arquivos, são estes que sustentam o método do documentário, viabilizando a potência das transições cinematográficas e permitindo que os personagens se constituam como testemunhas do movimento grevista.

No grupo das trabalhadoras, apenas Zélia permanece atuando no sindicato. Por outro lado, Dona Socorro e Tê interromperam suas trajetórias profissionais e políticas em decorrência da maternidade. Nice e Elza não especificam os motivos para a saída do mercado de trabalho, embora Nice mencione sua recente formação em Pedagogia e uma provável transição para outra área de atuação. Diferença significativa em relação aos homens entrevistados reside no fato de que, entre as ex-trabalhadoras, apenas Conceição faz referência à aposentadoria, aparentemente

em função de invalidez. Entre os operários, predominam relatos de gratidão pelo emprego, tanto pelo que ele proporcionou no passado quanto pelo que ainda oferece, como no caso daqueles que obtiveram benefícios por tempo de serviço ou afastamento. Alguns metalúrgicos continuam exercendo atividades no chão de fábrica, porém em condições informais, sem as garantias inerentes à estabilidade do emprego formal. Ademais, há relatos de trabalhadores que migraram para funções vinculadas ao setor sindical. Esse aspecto, inclusive, é mencionado por algumas ex-operárias, que expressam o desejo, interrompido pela maternidade, de integrar esses espaços de representação.

Outra comparação significativa refere-se à forma como as mulheres aparecem mais solitárias nos registros. Conforme observado, a participação dos familiares nas entrevistas dos operários é recorrente. No caso das mulheres, a presença se restringe, em geral, à participação dos filhos por telefone, sendo que muitas relatam estar divorciadas. Em ambas as formas de inserção dos filhos, o cuidado emerge como o elemento central na dinâmica familiar. Conceição ilustra essa dimensão ao atender o pedido do filho Léo, que solicita dinheiro para assistir a um filme de animação; ela assegura o recurso, mas enfatiza a importância de seu retorno ao lar. De modo semelhante, Luiza manifesta a questão do cuidado ao tranquilizar o filho sobre sua saúde, assegurando que está bem do coração e informando que já realizou os exames necessários.

Retomando a reflexão de Coutinho, que declarou não ter a intenção de estabelecer uma relação direta de causa e efeito no filme, motivo pelo qual optou, inclusive, por excluir as cenas dos robôs da Volkswagen, observa-se, no entanto, que, no caso das ex-operárias entrevistadas, os efeitos da vivência profissional estão profundamente entrelaçados à história de desigualdades de gênero. Não obstante, é também o diretor que reconhece que *Peões* parecia “um filme sobre a creche na Volkswagen” (Coutinho, 2023, p. 2), revelando como a questão da maternidade irrompia nos relatos de forma espontânea e incontornável. Esse contraste entre a intenção inicial do diretor e a força das experiências narradas, principalmente pelas mulheres, comprova como a maternidade atua como eixo estruturante das trajetórias, ainda que muitas vezes invisibilizado nas representações do mundo do trabalho. Essas evidências ultrapassam os limites das relações laborais: trata-se de uma experiência que simultaneamente impõe restrições, abre ou encerra variadas possibilidades e, sobretudo, intensifica a sobrecarga socialmente atribuída a elas⁴⁹.

⁴⁹ Reconhecendo a urgência de valorizar a experiência materna como objeto de reflexão crítica, teorias feministas mais recentes têm buscado incorporar a experiência da maternidade aos debates acadêmicos, preenchendo lacunas deixadas por abordagens anteriores que frequentemente negligenciavam essa dimensão central da vida das mulheres. Autoras como Adrienne Rich, Andrea O'Reilly, Julie Stephens, Silvia Federici, Patricia Hill Collins, entre outras, têm contribuído para esse movimento ao tratar a maternidade não apenas como uma vivência individual, mas como um fenômeno social, político e

4.3 O sonho da mulher proletária

Os dois filmes de ficção que compõem este primeiro recorte da pesquisa são de Carlos Reichenbach e, como mencionado, integram um projeto maior do diretor, viabilizado com os recursos da Bolsa Vitae. A ideia inicial era desenvolver dois roteiros: *Sonhos de Vida*, focado no trabalho em si, com ênfase em uma fábrica de tecelagens, e *Vida de Sonhos*, voltado para o tempo livre. Em ambos, o objetivo principal era retratar o cotidiano das operárias. Conforme conta Marcelo Lyra (2004, p. 246), a proposta era que as obras refletissem o estilo libertário do cineasta, priorizando o “tempo livre como o verdadeiro espaço de liberdade das operárias”. No entanto, ao ser inscrito em 1993, o projeto já havia sido ampliado para contemplar seis longas-metragens. Sob o novo título de *ABC Clube Democrático*, havia a previsão de que cada filme fosse protagonizado por uma trabalhadora. Desses, apenas quatro chegaram a ser roteirizados: *Aurélia Schwarzenega*, *Anjo Frágil Antuérpia*, *Lucineide Falsa Loura* e *A Fiel Operária Lady Di*. Ainda faltariam dois outros, intitulados *Mistério Paula Nélson* e *Arlete Doce Porralouca*.

Garotas do ABC (2003) foi o primeiro filme lançado como parte da proposta. De acordo com Lyra (2004, p. 246), foi “uma ousada tentativa de fazer um filme sem protagonistas, no qual a maioria das operárias tem papel de importância”. A narrativa retrata a rotina de um grupo de operárias em uma tecelagem em São Bernardo do Campo. Inicialmente a história foca em Aurélia como protagonista, mas ao longo do filme há uma distribuição dessa participação entre as demais trabalhadoras, ampliando o sentido coletivo do grupo. Reichenbach comenta que a decisão acabou se tornando um problema no processo de pós-produção do filme. Cristina Amaral, a montadora do longa, havia enfrentado uma montagem complexa em *Alma Corsária* (1993), mas o cineasta considerou que o “quebra-cabeças” de *Garotas do ABC* “foi quase um desafio” (Reichenbach apud Lyra, 2007, p. 249-250). O filme, que somaria mais de 3 horas, foi reduzido para os 128 minutos da versão oficial. Segundo o diretor, a montagem precisou “sacrificar muita coisa boa, optando por reforçar os personagens femininos”.

econômico. Muitas dessas pensadoras propõem uma reconceitualização da maternidade como forma de trabalho – especialmente no que diz respeito ao trabalho reprodutivo e ao cuidado – e impulsionam o uso do termo *maternagem*, cunhado por Adrienne Rich, para dar conta das dimensões afetivas, éticas e materiais do cuidar. Esse corpo teórico vem sendo fundamental para ampliar o escopo do feminismo contemporâneo, incorporando experiências frequentemente invisibilizadas na teoria crítica tradicional. No artigo “Maternidade e maternagem: os assuntos pendentes do feminismo”, a pesquisadora brasileira Maria Collier de Mendonça (2021) apresenta conceitos desenvolvidos por Andrea O'Reilly no campo dos Estudos Maternos e do Feminismo Matricêntrico, temas centrais de sua pesquisa de doutorado realizada nos contextos brasileiro e canadense. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/54296/33750>. Acesso em: 01 jun. 2025.

Diante desses dados, dois aspectos merecem destaque: o desafio relativo à montagem do longa-metragem, decorrente das múltiplas versões do roteiro e do extenso material gravado; e a inclusão dos mencionados grupos neonazistas na narrativa, que ocupam espaço significativo na obra. A tentativa de priorizar as operárias e seu ambiente de trabalho nem sempre se sustenta de forma consistente ao longo da trama. As cenas que retratam a rotina das trabalhadoras na fábrica e em seu tempo livre se entrelaçam com discussões de outros núcleos, o que dilui o desenvolvimento das personagens. Ainda assim, não deixa de ser um impasse interessante, uma vez que a inserção dos neonazistas, bem como a relação desses grupos com os proletários do ABC, revela-se não apenas pertinente para o contexto narrativo, mas também extremamente atual⁵⁰.

Em 2007, Carlos Reichenbach daria continuidade ao projeto iniciado com *Garotas do ABC* ao lançar *Falsa Loura*, longa-metragem que reconta a trajetória de Lucineide – agora como Silmara, interpretada por Rosanne Mulholland. A nova abordagem impõe uma reconstrução significativa: abandona-se a proposta de protagonismo coletivo em favor da narrativa centrada na experiência individual de uma única personagem. Embora o grupo de operárias ainda esteja presente, a história se volta para a figura da trabalhadora como eixo principal. É interessante observar o recente resgate da obra de Reichenbach, em especial de *Falsa Loura*, que, à época do lançamento, não recebeu boa acolhida crítica. Na mostra “Vim e Irei como uma Profecia”, realizada entre maio e junho de 2024, no Cinusp, após a exibição do filme, o crítico Filipe Furtado destacou o movimento de redescoberta do longa, sobretudo por parte do público jovem, impulsionado por circuitos cinéfilos mais alternativos, como plataformas digitais (a exemplo do *Letterboxd*) e mostras audiovisuais universitárias⁵¹.

Após essa breve introdução, a análise abaixo terá como objetivo estudar a representação das operárias em *Garotas do ABC*, direcionando a discussão para a forma como as personagens são inseridas e desenvolvidas na história. Embora outras figuras também sejam mencionadas e, em alguns casos, desempenhem um papel fundamental nesse desenvolvimento, o foco principal do estudo recairá sobre o universo das trabalhadoras, os desafios que enfrentam, seu cotidiano,

⁵⁰ A associação dos grupos neonazistas retratados no filme com o contexto atual remete à ascensão da extrema-direita no Brasil, especialmente ao longo da última década. Esse período tem sido caracterizado pela intensificação de discursos radicais que resgatam elementos historicamente vinculados ao fascismo, como o nacionalismo radical, a aversão a grupos políticos associados à esquerda e os discursos de ódio racistas e xenofóbicos – aspectos também evidenciados no longa-metragem.

⁵¹ Debate na íntegra da mostra “Vim e Irei como uma Profecia”, que esteve em cartaz no CINUSP, entre os dias 6 de maio e 2 de junho de 2024, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=shl_lllezcko. Acesso em: 29 mar. 2024.

as relações familiares, o amor, a sexualidade e a maneira como elas são incluídas e, por vezes, retiradas das cenas.

4.3.1 Do coletivo ao primeiro plano de horror (*Garotas do ABC*)

Aurélia, interpretada por Michele Valle, é uma jovem negra de 22 anos, trabalhadora de uma fábrica de tecidos na periferia de São Bernardo do Campo. Além de ser fã de Sam Rey (a personificação de Marvin Gaye, ícone da música soul americana), Aurélia também nutre uma paixão avassaladora por Arnold Schwarzenegger⁵². Ela também namora Fábio, a quem atribui sua preferência por homens fortes, influenciada pelo estilo do ator. Fábio, por sua vez, mantém uma repulsa racista em relação à namorada, justificando a continuidade do relacionamento por um sentimento de “danação” do qual não consegue se desvincilar.

A inserção da personagem Aurélia ocorre logo no início do filme, por meio de uma cena de dança em seu quarto. Carlos Reichenbach chamou essa sequência de “strip-tease invertido”, já que a atriz inicia a cena nua e, gradualmente, vai se vestindo. Para o diretor, o momento era fundamental para ilustrar “o ritual cotidiano da transformação da mulher em peça do tear, engrenagem da fábrica”, revelando a despersonalização da “sexualidade natural de Aurélia [...] pelo uniforme de trabalho”. Porém, durante a cena, Aurélia não veste o uniforme ou qualquer roupa que oculte seu corpo. Pelo contrário, a blusa que escolhe – curta, deixando a barriga à mostra – é justamente alvo de reprovação por parte do pai na sequência seguinte. A troca de roupa para o uniforme ocorre apenas adiante, em cenas ambientadas no vestiário da fábrica, indicando que o efeito buscado pelo cineasta se conclui depois, e não é mediado propriamente pela dança. O resultado da cena, guiada pela coreógrafa Luciana Brittes, não satisfez totalmente o diretor, que reconheceu que, embora a atriz tivesse uma sensualidade própria, “na hora de colocar isso na tela, a timidez atrapalhava, endurecia os seus movimentos” (Reichenbach apud Lyra, 2007, p. 250).

Ao longo da coreografia, as cartelas interferem diretamente na apreensão do corpo da personagem. Nos comentários incluídos no DVD, Reichenbach esclarece que os letreiros com faixas azuis, criados pela diretora de arte Débora Ivanov, tinham como propósito “incomodar mesmo a nudez da personagem, que não era, na nossa intenção, a única coisa importante da

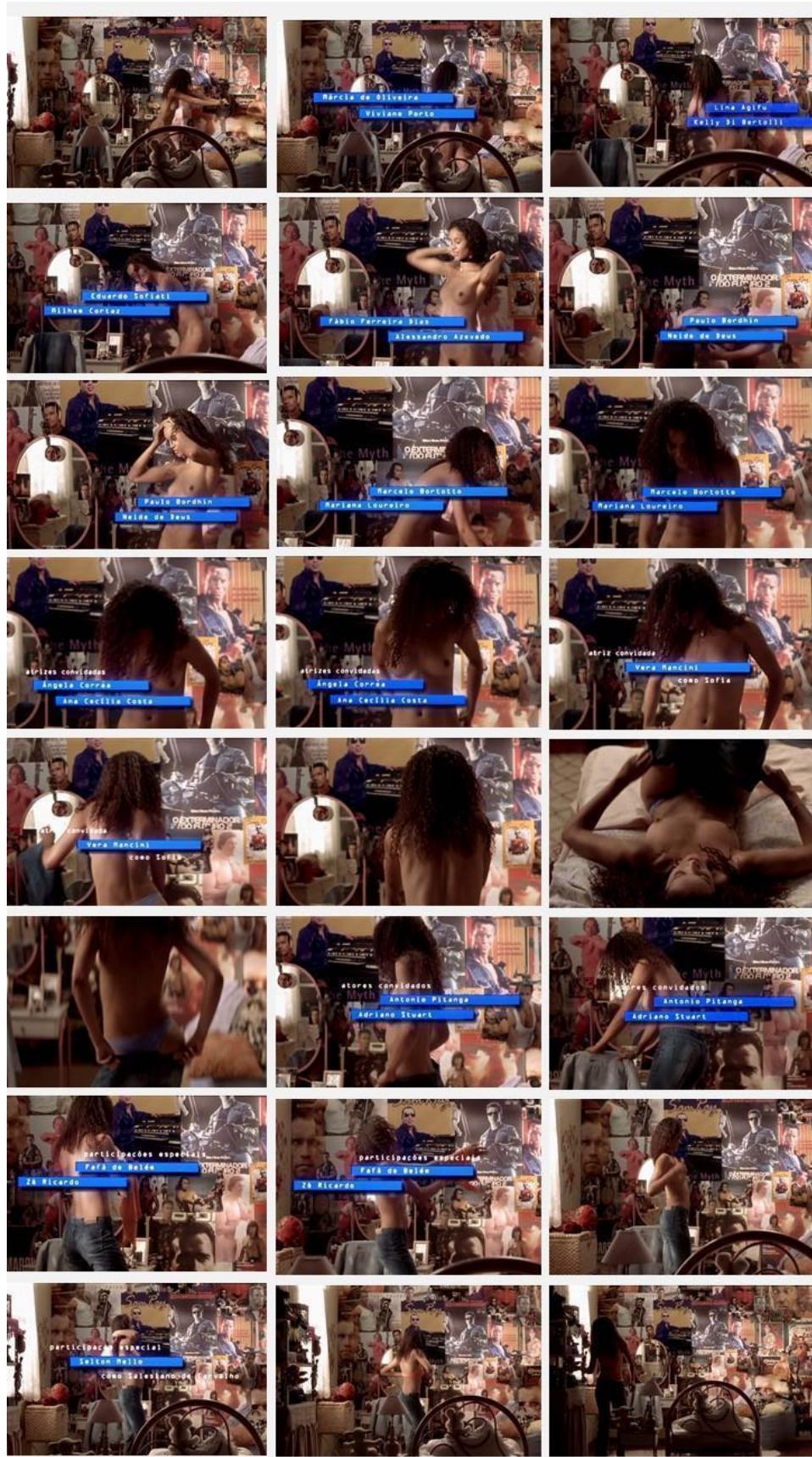
⁵² Na ocasião da gravação do filme *Garotas do ABC*, Arnold Schwarzenegger, ator hollywoodiano, mais conhecido por interpretar mocinhos durões em filmes de ação, havia acabado de se candidatar ao cargo de governador da Califórnia pelo Partido Republicano. O ator venceu as eleições e ocupou o cargo de 2004 a 2011, sendo reeleito em 2006.

sequência. Muito pelo contrário”. Logo, a intenção era desviar o olhar do espectador para outros elementos da cena, evitando que a nudez se tornasse o foco principal. A despeito da premissa, é possível interpretar o uso das tarjas também como um recurso que acentua a presença do corpo em cena, ao destacá-lo visualmente por meio da interação entre os textos e os movimentos da atriz.

É interessante observar que, anos depois, ao retomar o projeto das operárias, é por meio de um recurso muito semelhante que se insere a protagonista em *Falsa Loura*. O início do longa também apresenta Silmara em uma dança. No entanto, diferentemente da cena anterior, a dança envolve duas mulheres brancas, em um salão. Não há uso de faixas para a inserção dos letreiros, que, embora em amarelo, aparecem de forma mais tradicional nas laterais do quadro. Neste caso, é o corpo em movimento que, por vezes, acompanha a aparição das cartelas. Logo na cena seguinte, os nomes de Sara Silveira, produtora do filme, e do próprio Carlos Reichenbach são projetados sobre Silmara, atualizando a dinâmica de inscrição no corpo feminino.

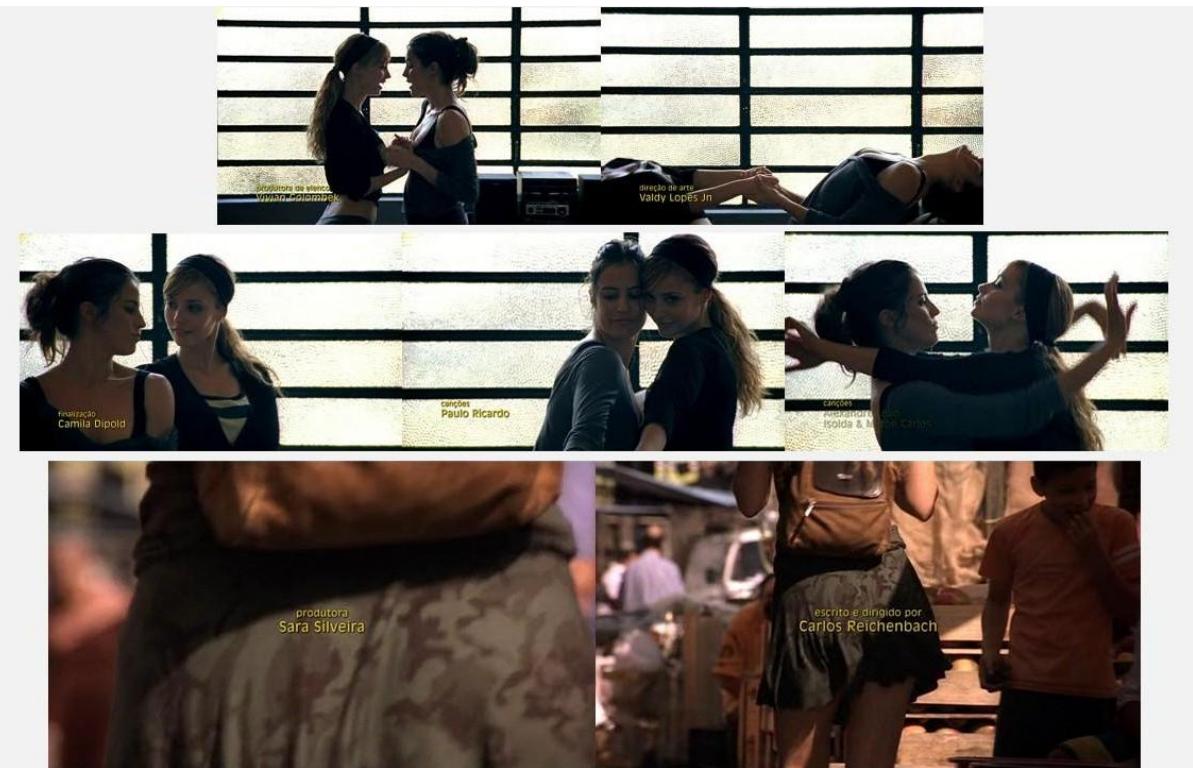
A comparação é oportuna porque evidencia as conexões entre os dois filmes, ambos concebidos dentro do mesmo projeto. Em *Garotas do ABC*, percebe-se um excesso de material filmado, o que se traduz no desafio evidente no momento da montagem, mudanças de direção quanto ao protagonismo de Aurélia e uma insatisfação do próprio Reichenbach com a atuação de Michele Valle – algo perceptível em algumas de suas entrevistas. Soma-se a isso a introdução do grupo de neonazistas, que desestabiliza a centralidade do núcleo das operárias, além de uma certa dispersão narrativa, marcada por múltiplas digressões que enfraquecem o eixo central da trama. Já em *Falsa Loura*, nota-se um esforço de concentração dramática: o foco recai em uma única personagem, e a narrativa se organiza em torno dos acontecimentos que se desdobram a partir dela, e não paralelamente a ela. Há, assim, uma tentativa de continuidade em relação ao projeto anterior, agora atualizado, com um retorno à proposta original esboçada nos roteiros iniciais: a de que cada filme fosse protagonizado por uma das operárias.

Figura 49 - Seleção de frames da sequência de abertura do filme *Garotas do ABC*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Figura 50 - Seleção de frames da sequência de abertura do filme *Falsa Loura*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Voltando à análise da introdução de *Garotas do ABC*, a composição visual elaborada pela direção de arte – assinada por Luís Rossi, com assistência de Mari Sugai, Helena Garcia e Letícia Frungillo – atua de maneira expressiva por meio dos objetos dispostos no quarto de Aurélia. Os elementos ganham destaque a partir da variação dos enquadramentos, entre planos-detalhe, primeiros planos e planos gerais, revelando pôsteres, CDs, ursos de pelúcia, imagens de santos, gatos e fotografias antigas. Tais objetos compõem uma atmosfera íntima e ambígua, que evoca tanto traços da mulher adulta, quanto traços de certa infantilidade. A movimentação da câmera também contribui para essa construção, especialmente quando se detém em closes das fotografias de Aurélia ainda criança. A escolha do enquadramento e a breve pausa sobre a imagem funcionam como moldura simbólica da memória, sugerindo de forma sutil aspectos da identidade racial e social da personagem. A infância, então, não apenas introduz nuances do passado da protagonista, como também serve de ponte narrativa para a cena seguinte, que se desenrola inteiramente ao redor da mesa de jantar de sua família. Na passagem, a composição familiar é revelada: além de Aurélia, estão presentes a mãe doente, o pai conservador, o irmão militar (apaixonado pela tia) e a própria tia divorciada, acompanhada da filha. A configuração

familiar, marcada pelas tensões afetivas e sociais, reforça o pano de fundo que sustentará os conflitos ao longo do filme.

Figura 51 - Frame da cena que destaca as fotografias da infância de Aurélia



Fonte: Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

A cena retrata o café da manhã em família. Todos abaixam a cabeça para orar, seguindo as ordens do pai, e apenas após sua autorização é permitido que comecem a comer e conversar. Durante a oração, quase no centro da imagem, destaca-se Iolandinha, a filha da tia Teresa, que mantém o olhar fixo na figura paterna com uma expressão de clara reprovação. Trata-se de uma interferência literal na imagem, gesto silencioso que tensiona a rigidez da cena e desestabiliza a autoridade ali imposta.

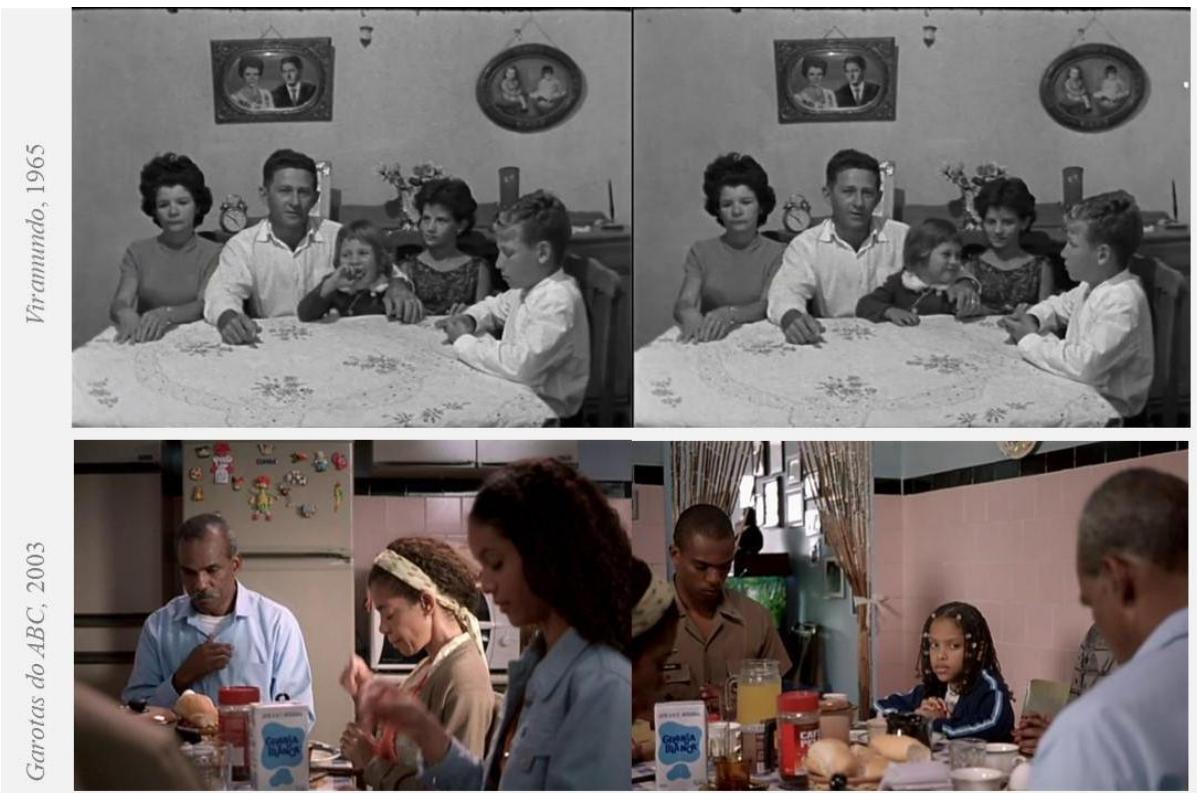
Figura 52 - Frame da cena do café da manhã da família de Aurélia, com destaque para personagem da criança



Fonte: Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Esse momento remete à mesa da família retratada no documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, analisado no primeiro capítulo desta tese. Sem a intenção de aprofundar aqui as distinções de linguagem e contexto entre as duas obras – uma ficcional, a outra documental –, chama a atenção o paralelo que se estabelece: em ambas, é uma criança quem interrompe, desafia ou tensiona a rigidez da figura paterna. No plano da ficção, como na realidade, são justamente as figuras infantis que operam uma suspensão da autoridade masculina que chefia a família. Neste caso, porém, é curioso como uma mesma infantilidade é construída na cena para a caracterização de Aurélia, que, ao chegar na mesa de jantar, é praticamente suprimida. Em certa medida, a presença da criança na cena do café da manhã, com olhar crítico e de repreensão, encontra eco na protagonista, cuja subjetividade transita entre a maturidade e um imaginário infantil.

Figura 53 - Seleção de frames comparando a mesa da família de Aurélia com a da família do “operário qualificado” no documentário *Viramundo* (1965)



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filmes: *Viramundo*, 1965, Geraldo Sarno; *Garotas do ABC*, 2003, Calos Reichenbach.

Não obstante, a inserção da família, assim como a do personagem Fábio, desempenha um papel crucial na construção contraditória de Aurélia. Oriunda de uma família conservadora, que espera vê-la casada com um empresário negro, Aurélia se apaixona, paradoxalmente, por um supremacista branco. Essa tensão é apenas uma das várias que atravessam sua subjetividade. Ao mesmo tempo em que cultiva admiração por heróis musculosos de Hollywood, ela mantém uma forte ligação com a música black e reafirma, em diversos momentos do filme, sua liberdade e autonomia nas decisões pessoais. Contudo, tais contradições não se limitam ao plano afetivo ou familiar. Aurélia expressa julgamentos em relação a algumas das suas colegas de trabalho, operárias que recorrem ao trabalho sexual como forma de complementar a renda ou que, em outros casos, rejeitam a vida romântica e sexual. Nesse contexto, torna-se relevante refletir sobre essas outras representações e as trajetórias que desafiam, de maneiras distintas, as normas sociais e morais que moldam a visão de mundo da protagonista.

A recém-chegada à fábrica é Antuérpia, introduzida na história por Paula, outra operária da tecelagem que atua como líder entre as colegas. No trecho, Paula conduz Antuérpia pelo portão da fábrica como quem apresenta uma criança ao mundo, no caso o mundo do trabalho

industrial. A cena é carregada de simbolismo, especialmente no abraço que se prolonga desde o portão da fábrica até os interiores, enfatizando um ritual de iniciação da novata. O gesto contínuo também parece revelar um cuidado quase maternal, como se Paula acolhesse a figura ingênua que surge no universo hostil.

Partindo dessa ideia, a apresentação de Antuérpia às demais colegas é bastante curiosa, ocorrendo logo após uma conversa sobre aborto no vestiário das operárias. Durante o diálogo, uma das mulheres demonstra o medo de estar grávida. Entre comentários debochados e risos das colegas, que colocam a responsabilidade nela por uma possível gravidez, Lucineide, uma das trabalhadoras, menciona o nome do Dr. Xavier, do Riacho Grande, médico recomendado por outra mulher ajudada por ele em situação semelhante. O trecho é breve e logo interrompido pela sirene da fábrica.

Na cena seguinte, Antuérpia está de novo no vestiário e é apresentada às novas parceiras de trabalho. Mais velha que todas ali, ela tem 38 anos e deixou sua profissão de manicure para trabalhar na tecelagem motivada por uma necessidade urgente: recuperar a guarda de seu filho, que foi tomado pela sogra devido à sua impossibilidade financeira em criá-lo. Essa informação, contudo, é revelada somente mais tarde, ainda que o desconforto e a diferença com as demais profissionais já sejam evidenciados no trecho de apresentação, ao conhecer as novas colegas de trabalho.

Antuérpia, apesar de a sua representação não ser aprofundada, destaca-se das outras operárias por carregar questões marcadas pela maternidade e pelo abandono do pai do seu filho. De forma notável, sua introdução na narrativa ocorre logo após o diálogo acerca do aborto, no qual o procedimento é introduzido como uma possibilidade entre as mulheres. A ordenação da montagem estabelece um paralelismo com base nos debates em torno da autonomia da mulher, mas evidencia também um paradoxo relevante. Se, de um lado, a história perde a oportunidade de explorar mais profundamente a personagem, especialmente no contexto do trabalho e das dificuldades enfrentadas por uma trabalhadora para sustentar a maternidade; de outro, não deixa de ser interessante que outras temáticas sejam mais comentadas, apontando para o fato de que a experiência feminina não se resume à gestação.

Figura 54 - Frame de cena da chegada da novata na fábrica



Fonte: Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Paula é uma das personagens mais marcantes do longa. Em quase todas as cenas em que aparece com as operárias, ela é filmada em posição superior, que reforça a atuação como figura de liderança entre as colegas. Além disso, há uma rivalidade nítida entre ela e a supervisora, outra figura feminina, Maria do Carmo, o que curiosamente não ocorre com o dono da empresa, Sr. Mazini. Paula vê o patrão como uma pessoa respeitável, alguém que se preocupa com a manutenção do emprego das funcionárias.

Outro elemento que enriquece a construção dessa personagem é sua relação com o professor André Oliveira, representante do sindicato. André tenta convencer Paula a integrar o movimento sindical, reconhecendo nela uma postura respeitosa e solidária em relação às demais operárias. Depois de várias investidas, que não se limitam apenas ao convite político, os dois acabam se aproximando. Paula, que rejeita o convite, justifica sua posição dizendo que deseja ser livre e não quer se comprometer com nenhum partido.

A recusa de Paula em se envolver com o sindicato se justifica em nome de uma aparente liberdade, mas expõe uma tensão significativa: por um lado, a resistência individual e a objeção à participação social; por outro, a figura do sindicalista, representado no filme como um homem

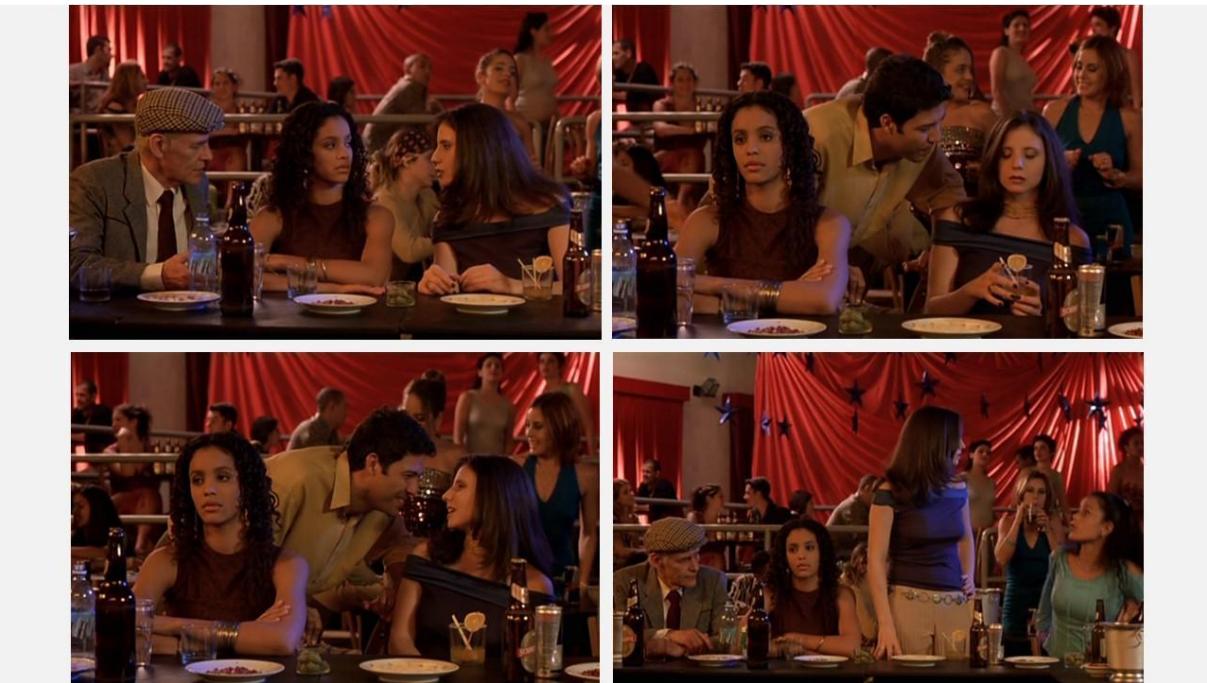
conquistador e oportunista, não apenas nas interações com Paula e outras trabalhadoras, mas também em sua relação com personagens que contestam ou deslegitimam sua autoridade⁵³.

No desfecho do filme, ao flagrar André se relacionando com outras mulheres no Clube Democrático, Paula fica visivelmente desapontada, a ponto de abandonar a festa e carregar com ela outras trabalhadoras. Esse episódio evidencia o quanto Paula estava envolvida na possível aproximação romântica entre eles. Afora esse detalhe, é decisivo como as outras operárias se referem ao personagem: enquanto Paula, em determinados momentos, o chama de “professor”, as demais colegas insistem em recorrer à expressão “o cara do sindicato”. O contraste sugere a posição de André no espaço desde a perspectiva das trabalhadoras e as dinâmicas de poder que influenciam as diferentes relações entre as figuras.

Além disso, é interessante perceber que, na mesma cena, o gesto de saída de Paula retira Aurélia da festa antes de uma grande briga causada pela gangue nazista, em função de Fábio que estava à procura da ex-namorada. Um pequeno ato que amarra o destino das personagens e enfatiza a relevância de Paula na construção narrativa, como no caso de Antuérpia, comentado anteriormente.

⁵³ É importante considerar o contexto histórico de 2003 ao analisar esse personagem, já que, apesar da visibilidade política alcançada pelos sindicatos com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, essas organizações já enfrentavam sinais de desgaste desde a década de 1990. A expansão da informalidade, o crescimento da terceirização e a alta rotatividade no mercado de trabalho comprometeram a capacidade de mobilização sindical e ajudaram a reduzir os índices de filiação. Segundo dados do IBGE, em 2014, apenas 16,2% dos trabalhadores brasileiros estavam vinculados a sindicatos, com percentuais ainda menores entre os empregados urbanos e informais. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/40445-em-2023-numero-de-sindicalizados-cai-para-8-4-milhoes-o-menor-desde-2012>. Acesso em: 22 mar. 2025.

Figura 55 – Seleção de frames de Paula e André, no Clube Democrático



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Entretanto, o desapontamento de Paula não decorre apenas da relação com André, mas se une à forma como a trabalhadora lida com seus desejos. Em uma de suas cenas, ao descobrir os vínculos de Fábio com o grupo nazista, Paula alerta Aurélia, preocupada com a segurança da colega. Ao defender seu relacionamento, Aurélia acaba atacando a amiga, insinuando que ela não conhecia seu próprio prazer, e, por essa via, reforçando a posição da personagem como reprimida. O que chama a atenção aqui, porém, é que, ao constranger a colega, Aurélia recorre a um argumento que julga o prazer por um parâmetro masculino, afirmando: “Com ele eu gozo mesmo, que nem homem! Sabe, Paula, acho que nem como mulher você gozou até hoje. Você nunca gozou como homem?”.

Na cena seguinte ao diálogo, Aurélia e Fábio se relacionam sexualmente pela segunda vez no filme, mas acabam rompendo o relacionamento. Tendo em vista o encadeamento desses acontecimentos, antes de avançar para a análise das demais personagens, vale debater as cenas íntimas dos dois personagens, que fornecem mais elementos para entender a complexidade da concepção de desejo e prazer no filme.

A primeira cena de sexo entre Aurélia e Fábio é um estupro. O trecho ocorre aos vinte e quatro minutos do filme, logo após o encerramento do primeiro dia de trabalho das operárias. Para representar o ato de violência, o filme constrói um cenário comparável aos de filmes de horror. A ação se passa à noite, há ratos e peixes mortos, um lago que se assemelha a um pântano

cercado por um matagal e espectadores distantes, cujas presenças produzem a sensação estranha de desolação espectral, além da figura violenta do namorado. Porém, a referência ainda mais literal ao gênero é incluída pela montagem do filme, que, na sequência seguinte, exibe em plano fechado a tela de uma TV com uma entrevista com José Mojica Marins⁵⁴, mais conhecido como Zé do Caixão, no programa *Roda Viva*⁵⁵. Ironicamente, quem se posiciona como espectador da cena é o pai de Aurélia, que assiste à entrevista enquanto espera a filha retornar para a casa.

Elementos característicos do gênero tornam-se ainda mais perceptíveis se analisados à luz da obra *A Filosofia do Horror*, de Noel Carroll. Segundo o autor, “o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante” (Carroll, 1999, p. 39). Carroll propõe dois modos principais de representação de um monstro: por fusão ou fissão. Na fusão, elementos categoricamente contraditórios, como humano e não humano, são combinados numa única identidade homogênea. Já na fissão, as contradições são separadas em identidades distintas, ainda que metafisicamente relacionadas. Exemplo clássico da segunda categoria é o lobisomem, que transita entre dois estados incompatíveis (humano e animal) que se manifestam em momentos distintos. O corpo permanece o mesmo, mas abriga identidades que se alternam com o tempo. Carroll observa que a identidade “não se funde”, mas se escalona: “o humano e o lobo são espacialmente contínuos, ocupam o mesmo corpo, mas a identidade muda ou se alterna ao longo do tempo” (Carroll, 1999, p. 67).

No plano em questão do filme, a lua cheia está presente, e Fábio toma um comprimido em um gesto que sugere uma espécie de transição. Logo em seguida, ele comete o estupro. Essa cena evoca a ideia da transformação monstruosa, remetendo ao modelo da fissão descrito por Carroll. No entanto, embora haja ruptura explícita no comportamento de Fábio, de namorado a estuprador, sua construção como personagem já apontava sinais de violência desde o início da narrativa. Assim, sua transformação não é propriamente uma surpresa, mas sim a intensificação de traços já latentes. Nesse sentido, Fábio pode ser compreendido como figura monstruosa cuja identidade não está claramente dividida entre opostos, mas sim condensada em uma fusão contínua de elementos contraditórios. A violência e o desejo coexistem de forma inseparável, tornando o horror menos questão de metamorfose que revelação do que sempre esteve presente.

⁵⁴ José Mojica Marins (1936–2020) foi um cineasta, roteirista e ator brasileiro, reconhecido como um dos precursores do cinema de horror no Brasil. Sua filmografia é marcada por uma estética autoral, uso de elementos grotescos e crítica às estruturas morais e sociais, tendo como figura central o personagem Zé do Caixão.

⁵⁵ Entrevista completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DElnDHCTCPU>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Portanto, ainda que a encenação, com sua ambientação noturna, a presença da lua e a fotografia carregada, contribua para a leitura do personagem como monstro, é a própria lógica narrativa que sustenta a monstruosidade. O horror, aqui, não se projeta apenas sobre o ambiente ou a aparência, mas emerge da própria estrutura do desejo e da dinâmica relacional entre os personagens. Em poucas palavras, o horror está inscrito na relação em si.

Figura 56 - Seleção de frames da sequência de cenas em que Fábio estupra Aurélia

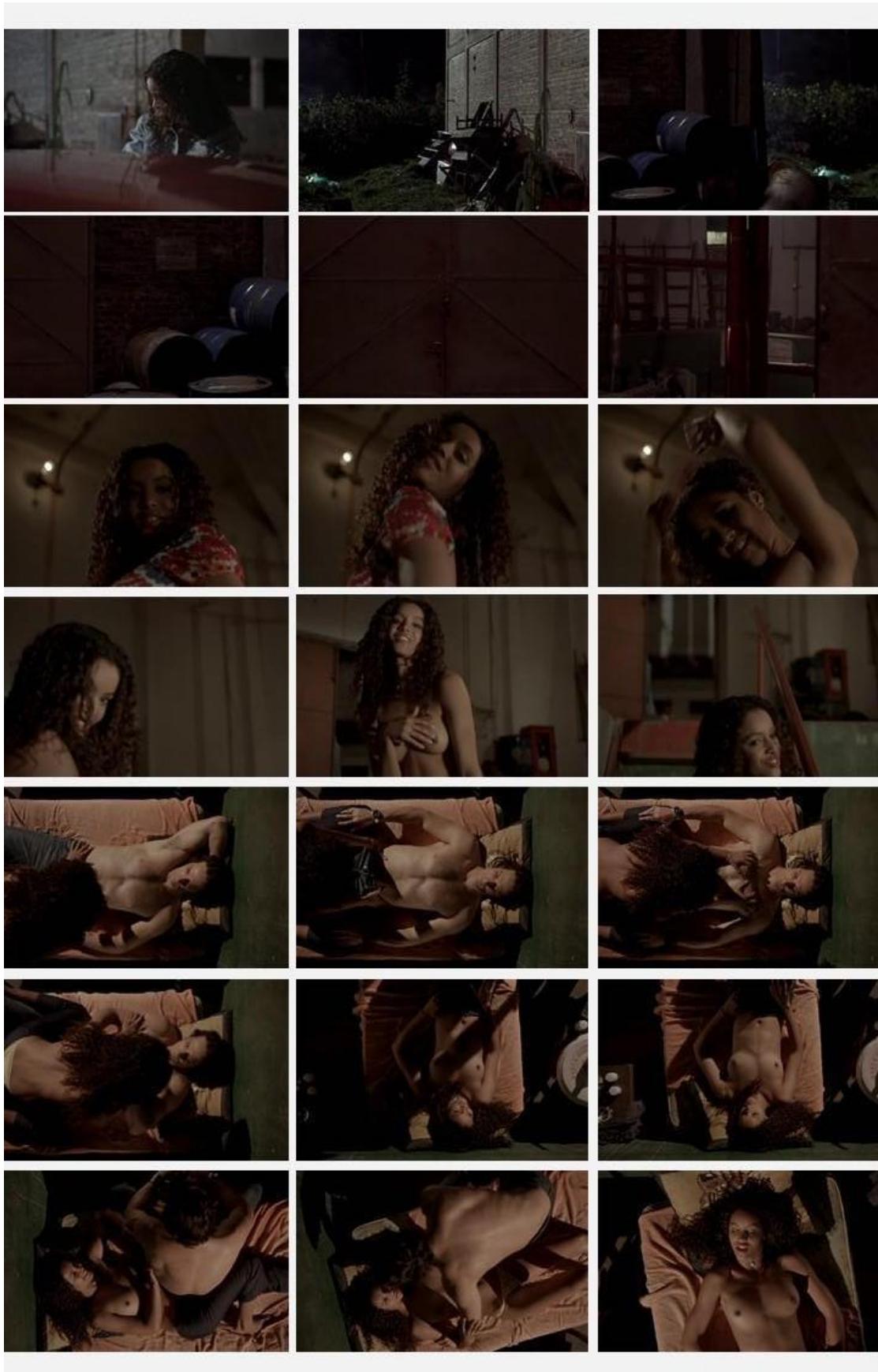


Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

A segunda cena de sexo ocorre logo após o diálogo com Paula no vestiário. Desta vez, o local se assemelha a um depósito abandonado, sendo o entorno bem semelhante ao da cena anterior. Não há estupro e a relação quase não se concretiza. Durante toda a sequência, Fábio demonstra seu desconforto e frieza e, por vezes, destrata Aurélia. Além disso, responsabiliza o cantor da música que estão ouvindo, escolhida pela namorada, pelo completo desinteresse no momento íntimo. Somente após a insistência de Aurélia, que ameaça só deixar o local depois de “trepar” com o namorado, o ato é finalmente consumado.

Na cena seguinte, que se passa em um carro, dá-se uma discussão entre os dois. Aurélia questiona Fábio sobre ele ser neonazista. Ele responde que, se fosse, não namoraria uma mulher negra como ela, e ainda inverte a situação ao propor que “nazista” seria o ídolo dela, Arnold Schwarzenegger. Aurélia rebate a provocação, dizendo que leu em uma revista que ele era um democrata. Aos poucos, Fábio começa a dizer frases desconexas, afirmando que queria descer à serra, ir à praia e recomeçar a vida, ameaçando levar junto a namorada. Visivelmente alterado, ele causa um acidente enquanto Aurélia consegue sair do automóvel, gritando: “Me esquece! Some da minha vida!”.

Figura 57 - Seleção de frames da sequência de cenas de sexo entre Fábio e Aurélia



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Na dissertação de mestrado dedicada à análise do filme *Garotas do ABC*, a pesquisadora Lorena Oliveira (2021) apresenta achados relevantes sobre ambas as cenas. Com base no estudo dos roteiros, a autora identificou que a personagem Aurélia, no material original, era descrita como uma figura mais “espirituosa e debochada” (Oliveira, 2021, p. 86), contrastando com sua atuação em cena. Além disso, a pesquisa revelou que o roteiro original não previa cenas de sexo da personagem, embora “no filme existam duas, de conotação bem abusiva” (Oliveira, 2021, p. 82-83). A mudança foi constatada a partir de uma matéria publicada no *Correio Braziliense*, na qual a própria atriz, Michelle Valle, revela que a inclusão das sequências foi decidida no momento da gravação. Em seu depoimento, ela comenta: “já estava preparada para a cena na abertura, mas a nudez na represa foi decidida na hora. Como fui pega de surpresa, gelei e não conseguia parar de tremer. Pelo menos, acho que nenhuma ficou vulgar” (Valle apud Oliveira, 2021, p. 85).

Oliveira (2021, p. 86) considera que Michelle Valle não possuía o preparo necessário para a cena de improviso, que exigia “a versatilidade de uma profissional com formação em artes cênicas, o que a modelo não tinha”, pois era estreante no cinema e com pouca experiência para participação em propostas mais desafiadoras. Contudo, para a autora, não seria necessário recorrer a informações externas para concluir que a atuação da atriz “não imprime muita energia no filme”. Segundo ela, “uma vontade de galhofa na dramaturgia de Aurélia” está presente, mas “não se concretiza na tela”. Em relação à cena com a operária Paula, Oliveira (2021, p. 86) compara: “o conteúdo da fala de Aurélia contém um teor extremamente erótico, mas a atuação é algo monótona. Paula, tentando forçosamente disfarçar as demonstrações de seu bloqueio sexual, está mais interessante do que a bem-resolvida protagonista.”. Ou seja, de acordo com a pesquisadora, o problema na atuação da personagem se manifesta em outros momentos do longa, não se limitando às cenas que envolvem nudez.

Não obstante esses comentários, a atuação da atriz também imprime na imagem outras nuances, como se sua falta de experiência contribuísse para a construção da história. Desde os primeiros momentos em que o relacionamento ganha centralidade, Aurélia não expressa muito incômodo ao parceiro. Pelo contrário, em diversas vezes ela é enfática ao defendê-lo e ressaltar as propriedades másculas de Fábio, a despeito da alerta do irmão e das colegas de trabalho em torno da ameaça que o personagem representava. Ao que parece, seu desejo é construído a partir da idealização da figura do ator, comparando-o diversas vezes com Arnold Schwarzenegger. Uma quebra efetiva do encantamento ocorre somente no ponto médio do filme, após a conversa com Paula, cuja influência é fundamental e antecipa o fim do relacionamento. No trecho, Paula

questiona a relação de Fábio com o grupo nazista, questionamento esse que é repetido depois por Aurélia, diretamente ao namorado. A desconstrução da idealização parece se concluir no momento em que Fábio acusa o ator Arnald Schwarzenegger de ser nazista.

Na cena em questão, em que Aurélia não é mais vítima e se posiciona como se movida pelo seu desejo, a atuação da atriz acaba contribuindo para a criação de uma certa artificialidade. O efeito é intensificado pela atmosfera estranha da captação das imagens, especialmente pelos enquadramentos e angulações variadas que capturam a dança para o namorado. Nesse caso, a sequência se aproxima mais do campo onírico e fantástico, como em um sonho, em que tanto a narrativa quanto os elementos cinematográficos surgem de forma dissonante. Diferente do caso anterior, aqui é Aurélia quem insiste para que a relação aconteça, mesmo sendo constantemente maltratada pelo namorado, que demonstra grande desinteresse pela relação. Inclusive, Fábio não apresenta grande transformação em cena, além da usual grosseria, quase não conseguindo concluir o ato, que é finalizado com sexo oral. Oliveira (2021) comenta que o roteiro previa que nesse momento o personagem havia brochado, apesar de em cena essa informação aparecer de maneira mais sutil.

Pensando na relação entre as duas sequências, observa-se que, na primeira, a relação mediada pela figura masculina é atravessada pela violência. A cena sugere que Fábio só é capaz de consumar o ato mediante a ingestão de um comprimido, o que indica a necessidade de algo externa para a ativação de seu desejo, que só se concretiza na forma de estupro. Já na segunda sequência, conduzida por Aurélia, não há exatamente violência física, ainda que a personagem insista na relação sexual. Diante do desejo feminino, Fábio se mostra hesitante. Ao contrário da cena anterior, agora não há inscrição do horror, mas sim um desvio para o universo do surreal. A artificialidade da encenação, combinada com tratamento visual, conduz o espectador a uma dimensão onírica, em que o desejo feminino adquire contornos ambíguos, desestabilizando as dinâmicas convencionais do prazer e do poder.

De acordo com o crítico Inácio Araújo, os deslocamentos no roteiro configuram-se como marcas do estilo de Carlos Reichenbach, evidenciadas pelos passeios dramáticos que interrompem a linearidade. Araújo ressalta que “a função dos gêneros no filme do Carlão é lembrar que estamos no cinema, antes de mais nada”⁵⁶. De modo análogo, o próprio diretor define o longa como “uma espécie de melodrama social com ação” (Reichenbach, 2004). Desse ponto de vista, ao longo desses passeios dramáticos, é possível observar certo distanciamento

⁵⁶ A fala de Inácio Araújo citado é parte de uma edição do programa Sala de Cinema, da SescTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=10RJuEhl-hY>. Acesso em: 27 jun. 2025.

entre o espectador e a violência retratada na cena do abuso, sem o recurso de uma estética realista.

Conforme relata Fernando Bonassi, colaborador do roteiro em entrevista à pesquisadora Lorena Oliveira, o diretor buscava criar imagens que “afirmassem o valor da experiência sexual na libertação/tomada de consciência daquelas mulheres” (Bonassi apud Oliveira, 2021, p. 83). Não é impossível supor que, à época, a primeira cena de sexo do casal foi interpretada como um abuso, sobretudo diante da dificuldade de compreensão das violências em relacionamentos afetivos. Ademais, em análises e comentários sobre o filme, essa conotação frequentemente não é mencionada. Tal aspecto, entretanto, não exime a direção da responsabilidade por insistir na participação de uma atriz inexperiente em sequências desafiadoras, muitas delas baseadas no improviso.

No contexto das filmagens, em que pautas de gênero não eram amplamente debatidas, a inserção da personagem feminina, negra e periférica, que enfrenta esse tipo de adversidades e violências dentro de uma relação amorosa adquire um valor significativo, sobretudo levando em conta o perfil contraditório da construção dos dois personagens que enriquece a narrativa. No que concerne ao que comenta Bonassi, porém, percebe-se que o cerne das sequências era a representação da tomada de consciência, que, com efeito, ocorre no confronto que culmina no término do relacionamento e só é possível por causa da colaboração feminina.

No encerramento do longa, ainda há uma tentativa de construção de desfecho romântico otimista para a personagem. Em uma cena curta, Aurélia conversa com o irmão de uma colega de trabalho, ambos oriundos de uma família de origem japonesa. O rapaz, caracterizado pela personagem como tímido e travado, é surpreendido por um beijo de Aurélia, que revela que tudo o que ela precisava naquele momento era de um homem como ele. O trecho encerra com ele sendo chamado por Aurélia de “meu Bruce Lee”.

O interessante dessas sequências está no deslocamento abrupto da personagem, definido pela saída da cidade em direção à colônia japonesa. Trata-se de uma ambientação que evoca imagens arquetípicas de um paraíso, um lugar cercado de verde, com alimentos frescos e vivos, em contraste marcante com os cenários urbanos e mórbidos. A alteração também se manifesta nos figurinos, que assumem tonalidades neutras e florais, e na presença da família japonesa, cuja inserção na trama adiciona certo exotismo cultural.

Caso a narrativa não esclarecesse que os personagens foram introduzidos por meio de outra trabalhadora, seria possível imaginar que Aurélia agora estava em um delírio. Ou, de uma forma ainda mais inusitada e acompanhando a construção anterior, que ela tivesse morrido e acordado em um paraíso, onde finalmente encontraria o “amor ideal”. Seu desejo, no entanto,

continuaria a ser moldado pela representação idealizada do personagem, cuja figura agora seria inspirada no ator Bruce Lee. Ou seja, apesar da transformação abrupta do contexto, elementos basilares do desejo da figura feminina permanecem inalterados, deixando explícito mais uma vez a construção contraditória da protagonista.

Figura 58 - Seleção de frames das cenas de encerramento do filme *Garotas do ABC*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Dando continuidade à apresentação das trabalhadoras, outra que surge no grupo das operárias é Suzy Di. Enquanto Paula seria a reprimida, Suzy Di é a virgem assumida, que alega estar se guardando para o homem certo. Logo, porém, fica evidente que Suzy nutre uma paixão pelo patrão, o Sr. Mazine. Conhecida por simular acidentes para acessar o fundo de garantia da

empresa, a operária sustenta a família com os valores que recebe pelas feridas acumuladas em seu corpo. Na cena em que ganha maior destaque, a operária sofre um acidente na máquina de costura e é levada à enfermaria. Suzi é atendida por uma enfermeira e, durante esse atendimento, entra num delírio em que o patrão atinge as feridas que se formam com chibatadas. Quando o devaneio chega ao fim, Suzi se recompõe e percebe que tudo não passou de uma fantasia. No entanto, a figura do patrão persiste na realidade, com ele ainda a observando e encostando em seus ombros.

Assim como Antuérpia, Suzi é pouco desenvolvida na trama, atuando mais como uma coadjuvante em meio aos acontecimentos que envolvem os demais personagens. A personagem, porém, é responsável por introduzir as primeiras características de Fábio na narrativa, mesmo antes das intervenções de Paula. Ainda nas primeiras cenas, após o dia de trabalho, a operária é enfática ao se opor ao relacionamento de Aurélia. E sua opinião é expressa tanto diretamente com a colega como entre outras amigas. Curiosamente, portanto, as duas personagens que mais alertam Aurélia sobre o relacionamento violento são aquelas que lidam com a sexualidade de formas semelhantes. Paula é apresentada como reprimida, fingindo desinteresse pelos homens, mas demonstrando interesse na possível relação com o professor. Já Suzi, embora defende a ideia de esperar pelo homem certo, não hesita em se colocar em situações extremas, como se acidentar, para chamar a atenção do patrão por quem é apaixonada.

Essas colaborações entre mulheres aparecem em vários momentos do filme, envolvendo diferentes personagens femininas. O mais marcante é que os gestos de apoio não se limitam às questões de trabalho, mas se expandem para as complexidades de suas vidas pessoais. Embora existam conflitos e desentendimentos entre elas, o que reflete a diversidade de experiências e perspectivas, emerge uma forte rede de proteção, cuidado e alianças. Essa dinâmica evidencia que, diante de desafios e diferenças, as personagens criam espaços de apoio compartilhado. Se, por um lado, há uma negação a essas mulheres da inserção em setores sociais do trabalho, por outro, há redes coletivas no grupo feminino, que não é homogêneo, mas cindido por distinções bastante específicas.

Figura 59 - Frame da cena em que Suzi conversa com Antuérpia sobre o relacionamento de Fábio e Aurélia



Fonte: Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Por fim, Lucineide é a funcionária mais próxima da assim chamada "ala lilás". Um dos aspectos mais marcantes da personagem é como ela evidencia esse recorte social de segregação presente entre as trabalhadoras. A ala lilás corresponde ao espaço físico do Clube Democrático onde estão as prostitutas. Algumas dessas mulheres, além de trabalhar como profissionais do sexo, também são operárias. Por causa disso, permanecem apartadas das demais devido à dupla jornada de trabalho.

Ao longo do filme, Lucineide é acusada pelas colegas de usar drogas, se prostituir e estar se aproximando das trabalhadoras da ala lilás. Na sequência final do longa, no entanto, é justamente Nair, uma das integrantes do espaço, quem a salva de um tiro que seria disparado por um dos membros da gangue nazista. A cena é breve, mas o olhar fixo que Nair lança para Lucineide, destacado pelo efeito em *zoom in*, sugere a cumplicidade e o carinho que levam ao ato de defesa. É como se o instante deixasse entrever um passado não dito, permitindo imaginar que aquela não fosse a primeira vez que uma parceria entre as duas ocorresse ou que, diante da necessidade de proteção, qualquer distinção se dissipasse.

Figura 60 - Seleção de frames em que Lucineide é defendida por uma colega da ala lilás



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Garotas do ABC*, 2003, Carlos Reichenbach.

Compreender melhor a figura de Lucineide exige que se considere a sua reaparição na produção que vem a público quatro anos depois, o filme *Falsa Loura*. Como já discutido, Carlos Reichenbach dá continuidade ao projeto *ABC Clube Democrático*, mas retoma, de forma mais nítida, a concepção original dos roteiros: vincular cada longa-metragem ao protagonismo de uma personagem distinta. Nesse sentido, a mudança mais significativa reside no deslocamento do foco narrativo, do retrato das operárias para o de uma figura individual. Embora o coletivo feminino ainda se faça presente, é o percurso singular da protagonista que conduz a narrativa. Lucineide ressurge sob o nome de Silmara, interpretada por Rosanne Mulholland, o que marca não apenas uma reconfiguração da identidade ficcional, mas também um novo direcionamento estético e político do projeto.

4.3.2 A lenda e a última saída (*Falsa Loura*)

Silmara é uma jovem proletária que trabalha em uma fábrica de filtros de automóveis. No início do filme, ela é retratada como uma mulher bastante hostil, defensiva e desrespeitosa com as colegas. No entanto, ao longo da narrativa, o comportamento se modifica, especialmente em função das pessoas com quem ela se relaciona e das situações em que é inserida. Logo nas

primeiras sequências, a montagem destaca esse contraste na alternância de comportamento a partir das transições entre a fábrica e a casa da operária. Nessas cenas, inclusive, há um paralelo interessante entre a concepção de trabalho e lazer, comparável a *Garotas do ABC*.

Uma dessas cenas ocorre após o expediente, quando as colegas conversam sobre o Clube Alvorada, espaço equivalente ao Clube Democrático. Durante o diálogo, Silmara aconselha que Luiza se cuide melhor, insinuando que a colega não sabia se arrumar e por isso não conseguiria encontrar alguém, e reforçando que ela iria ao clube apenas para ficar olhando. Luiza, que, por sua vez, pode ser comparada a Paula do filme anterior, por sua postura de liderança e parceria com as outras operárias, em sua resposta, argumenta: “No fundo, eu sou que nem você. Vou ao Alvorada para não ter que ficar em casa”.

Em seguida, o filme apresenta a casa de Silmara, onde se descobre que outra jornada de trabalho se inicia. Silmara sustenta o pai, em cujo passado há o envolvimento em um esquema criminoso. Por isso, ele não sai de casa, vive escondido e sequer consegue atender o telefone. Embora esse detalhe pareça sutil, ele escancara como a figura paterna sobrecarrega e depende da filha, que não pode contar com ele nem para as tarefas mais simples. Ao chegar em casa, Silmara percebe que a louça do almoço ainda precisava ser lavada. Há também outras tarefas a serem realizadas, como preparar o lanche da noite para ela e o pai. Silmara, que na cena anterior havia trocado de roupa na fábrica e retirado o seu uniforme, coloca agora o avental e vai para cozinha se encarregar das tarefas domésticas. Nesse momento, o pai faz um questionamento significativo, conectado à fala de Luiza. Ele questiona se Silmara ficaria em casa, ao que ela confirma, em razão da bagunça e das tarefas que precisa executar.

Em *Garotas do ABC*, o Clube Democrático era apresentado por Paula como um lugar onde as operárias se sentiam especiais e valorizadas, em contraste com o ambiente da fábrica, onde eram tratadas como “peças de montagem”. Já em *Falsa Loura*, o espaço de lazer adquire um novo significado: a fuga não é apenas do trabalho formal, mas das tarefas domésticas e do trabalho de cuidado. O Clube Alvorada, então, aponta para a ruptura com as diversas dimensões de exploração do trabalho, inclusive aquela situada no espaço privado, e funciona como um dos poucos escapes da dinâmica opressora. Isso amplifica a ideia de trabalho e dá a ver a sobrecarga atribuída unicamente às mulheres no filme.

Figura 61 - Seleção de frames de Silmara ao chegar em casa após o trabalho



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Além de o Clube ser diretamente referenciado como espaço de lazer e fuga do trabalho, *Falsa Loura* apresenta outro tipo de escape da realidade cotidiana. Enquanto em *Garotas do ABC* os passeios dramáticos da narrativa inserem a protagonista em dinâmicas simultaneamente afetivas e violentas, em *Falsa Loura* esse deslocamento será criado em primeira instância pela própria personagem. Aqui, outros gêneros cinematográficos são explorados e essas dinâmicas ganham forma a partir das relações que a protagonista estabelece com três personagens ao longo do filme: o vocalista da banda Bruno e os Andrés (interpretado por Cauã Reymond), o cantor de músicas românticas Luís Ronaldo (vivido por Maurício Mattar) e a sua colega de trabalho Briducha (papel realizado por Djin Sganzerla).

A relação com Briducha começa logo nas primeiras cenas, quando, na fábrica, ela pede a Silmara para gravar uma fita com músicas da banda Bruno e os Andrés. Silmara responde que ainda precisa da fita, mas verá a banda ao vivo. Animada, Briducha pede à colega que compre um ingresso para ela também, mas Silmara recusa e sugere que a colega se olhe no espelho. No vestiário, Luiza questiona Silmara sobre essa atitude e pede ajuda para melhorar o visual de Briducha, oferecendo apoio financeiro disponibilizado por ela e outras colegas. Após alguma resistência, Silmara cede. Há uma cena nessa sequência de extrema relevância para os tópicos aludidos acima.

Depois de convencer Silmara, Luiza a conduz até Briducha, que está trocando de roupa. Silmara exige que Briducha fique nua para avaliar seu corpo. Na cena, várias colegas se reúnem diante de Briducha, que, claramente constrangida, se despe na frente das demais. Para surpresa de Silmara, o corpo da amiga é muito mais bonito que ela imaginava. À primeira vista, a cena pode sugerir um tom reprovável e inconveniente por parte das colegas em relação a Briducha. No entanto, quando inserida na narrativa do longa-metragem, ela revela mais sobre a construção da protagonista. A ideia é que, assim como em um filme ainda em branco, já que se trata das

primeiras cenas do longa, Silmara comece a esboçar uma nova personagem e a história que deseja construir.

Figura 62 - Seleção de frames das cenas que Silmara avalia o corpo de Briducha



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

No dia seguinte, Briducha passa por uma transformação feita por Silmara e financiada pelas companheiras de fábrica, enquanto a trilha sonora faz referência direta ao filme *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall. Nas imagens, as operárias passam por várias lojas e, entre os efeitos de fusão, vê-se aos poucos a mudança de Briducha acontecer. Além do filme de Marshall, a sequência pode ser facilmente comparada a diversas comédias românticas em que a protagonista passa por uma transformação visual. O interessante é que, tradicionalmente, a transformação é reservada à protagonista. Neste caso, contudo, a protagonista é quem agencia e conduz a mudança, que recai sobre uma coadjuvante. Dessa forma, a centralidade do processo está na agência de Silmara na reconstrução. Ou ainda, o foco está no poder e no desejo que impulsionam a mudança, e não na mudança em si. Curiosamente, é a partir dessa aproximação entre as colegas que Silmara assume não apenas a responsabilidade de “criar” outra mulher, como também o papel de guia em sua transformação. Mais do que isso, ela passa a se sentir responsável por tudo o que acontece com Briducha dali em diante.

Figura 63 - Frame da cena em que Silmara e Briducha fazem compras no shopping



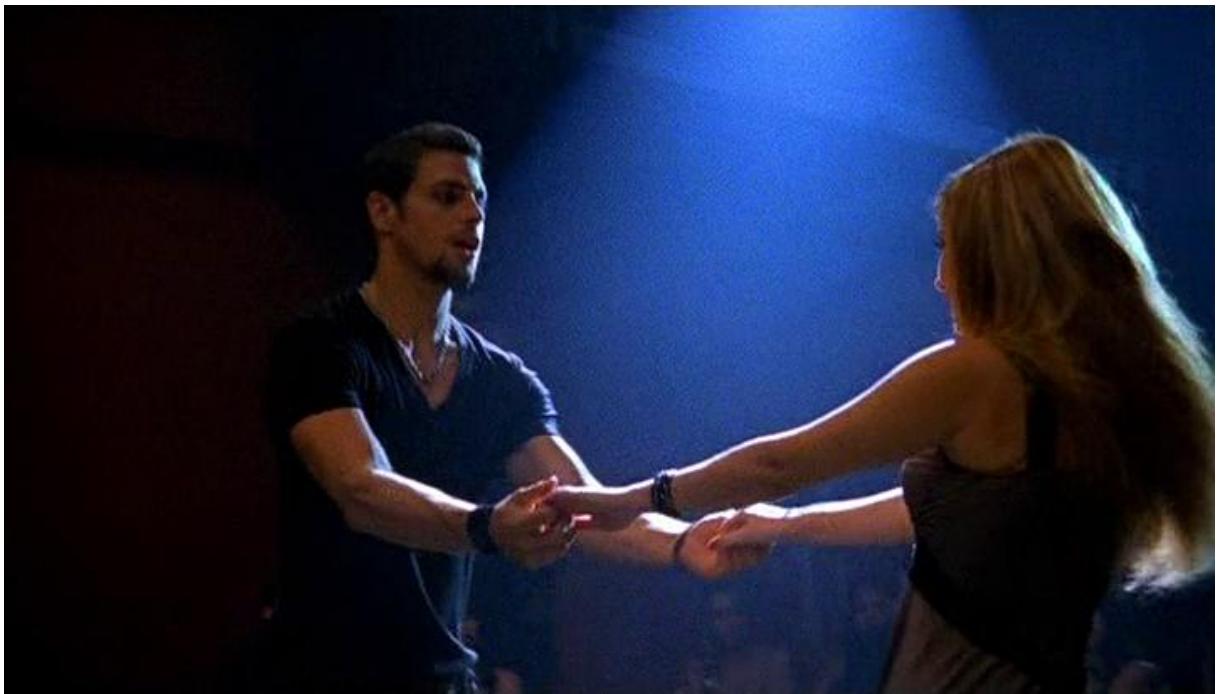
Fonte: Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Isso inclui o envolvimento amoroso de Briducha, que se resume a uma única noite de sexo, seguida pela tentativa de suicídio após ser abandonada pelo parceiro. Chama atenção, na passagem, a reação de Silmara, que inicialmente explode com a amiga. Sua pergunta (“O que você fez?”) parece esconder um “O que eu fiz?” ou um “O que você fez com o que eu fiz?”. Logo depois, Silmara se desculpa e promete matar o homem que a abandonou. A impressão é a de que ela se sente culpada e traída, não apenas pelo sofrimento da amiga, mas pelo fracasso da sua concepção, como se a transformação de Briducha não tivesse sido capaz de garantir sua segurança e felicidade.

Se Silmara viabiliza a recriação da personagem de Briducha, algo semelhante ocorre em simultâneo quando ela tenta fantasiar seus episódios amorosos. O primeiro exemplo disso é sua relação com Bruno, iniciada no Clube Alvorada. A sequência transmite a perspectiva subjetiva de Silmara, tornando-se mais evidente nos momentos que parecem existir só para ela. Durante a dança do casal, o ambiente, antes cheio, em certos instantes se esvazia, como em um devaneio romântico. Mas um dos atos mais intrigantes ocorre quando Bruno desce do palco, se aproxima, toma um gole do champanhe em sua taça e retorna ao palco. Ao voltar para perto das amigas, elas comentam que não viram nada por causa da quantidade de pessoas no local, sugerindo que o episódio apresentado não passa de uma percepção de Silmara. Elas até aceitam que algo possa ter ocorrido, mas não da maneira narrada pela colega. Nessa cena, ela ainda mente ao dizer que

o champanhe foi um presente do cantor para as colegas, sendo que, na verdade, foi ela mesma quem comprou a bebida.

Figura 64 - Frame da cena da dança de Silmara e Bruno



Fonte: Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Figura 65 - Frame da cena do brinde de Silmara e Bruno



Fonte: Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Outro exemplo surge adiante, na viagem de Silmara com Bruno. O casal vive momentos amorosos na praia, com cenas típicas de um filme romântico. No entanto, ao final da estadia, a atmosfera muda quando Silmara precisa ir embora. A situação se agrava quando Bruno tenta pagar a operária para compensar os dias em que ela esteve afastada da fábrica. Mais tarde, ao relatar a experiência para as amigas, Silmara primeiro fala dos momentos bons, como a viagem a praia e o café da manhã. As meninas, porém, insistem que querem saber da relação amorosa da colega. Diante disso, a personagem começa a distorcer a realidade, criando uma narrativa fantasiosa repleta de momentos felizes, românticos e até surreais, como quando afirma que o pênis de Bruno teria 12 polegadas. Suas amigas, encantadas com o relato, vibram entusiasmadas ao ouvi-lo durante o almoço no refeitório da indústria. Elas também se divertem imaginando as situações absurdas e as fantasias individuais que cada uma poderia criar a partir dessa história. O trecho é encerrado pela protagonista, que afirma: “Minha querida, se a lenda é mais forte que a realidade, espalha-se a lenda”.

Figura 66 - Frame da cena do refeitório em que Silmara narra sua noite com Bruno



Fonte: Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Mais tarde, ao fim do turno, já na companhia apenas de Luiza, Silmara revela a verdade, confessando que Bruno a tratou como uma vagabunda. Após a confissão, Luiza começa a repetir a frase de Silmara sobre a lenda. Mas o que o filme está fazendo nessas duas sequências é uma referência à frase emblemática que encerra o clássico de John Ford, *O Homem que Matou o Facinora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), de 1962. Neste filme, o protagonista Ransom

Stoddard (interpretado por James Stewart) ganha fama por ter matado um bandido perigoso, quando, na realidade, ele não foi o responsável pelo disparo. A verdade só vem à tona no final do filme, quando o verdadeiro autor do tiro, Tom Doniphon (interpretado por John Wayne), se revela ao personagem. Só que, neste ponto da história, Ransom Stoddard está prestes a assumir um cargo político, uma carreira forjada pela fama de ser o herói que salvou a cidade. Decidido a revelar toda a verdade aos jornalistas, ele é surpreendido quando os profissionais se recusam a publicar a versão real, justificando-se com esta frase icônica: “Quando a lenda se torna fato, publique-se a lenda”.

Figura 67 - Frame da cena dos jornalistas no filme *O Homem que Matou o Facínora*



Fonte: *O Homem que Matou o Facínora*, 1962, John Ford.

No filme de Reichenbach, a própria heroína (Silmara) internaliza a ideia da frase e opta por adotar a versão fantasiosa ao interagir com as amigas. Aqui é importante que a história seja bem estruturada, porque ela também cumpre a função de atender à fantasia das colegas. Não deixa de ser curioso que toda a sequência, incluindo a revelação para Luiza, ocorra na fábrica, um espaço onde, em tese, no contexto do filme, seria impossível que uma fantasia sobrevivesse, especialmente quando comparado a outras locações onde o onírico é mais estimulado e como que complementado pelo cenário e pela fotografia. O espaço do sonho é demarcado justamente pelos deslocamentos entre e fora da cidade, como o shopping no caso de Briducha, na praia e no clube, no caso de Bruno André, e no Karaokê e na fazenda, com Luís Ronaldo. É como se, dentro dos muros da indústria, o onírico criado por Silmara se transformasse em lenda. Embora

a personagem faça um esforço para que, imersas na realidade e no ambiente pragmático, suas colegas possam flutuar compartilhando a história de amor surreal, o espaço de trabalho faz com que a fantasia se dissolva na esfera do mítico.

Com Luís Ronaldo, há uma diferença decisiva. Silmara define abertamente o momento de sua fuga na narrativa. Na primeira cena com o ídolo, a personagem entra no quarto e avisa ao pai: “Vou sair”. De fato, ela está prestes a deixar a casa para um encontro com Bruno. No entanto, a cena seguinte fixa na porta de seu quarto se fechando. Assim, sugere-se outra forma de saída, aquela relativa à fantasia, que ocorre no momento em que a personagem se masturba e sonha com Luís Ronaldo. Nesse ponto, há a inserção de um número musical, culminando na inusitada cena do karaokê: enquanto o casal dança uma valsa em um cenário idílico, o público é convocado a cantar a trilha sonora e mergulhar na experiência romântica. A música, composta dos versos “só nós dois, e o luar”, ganha um tom irônico quando é transformada em karaokê.

Figura 68 - Frame da cena da dança de Silmara e Luís Ronaldo



Fonte: Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

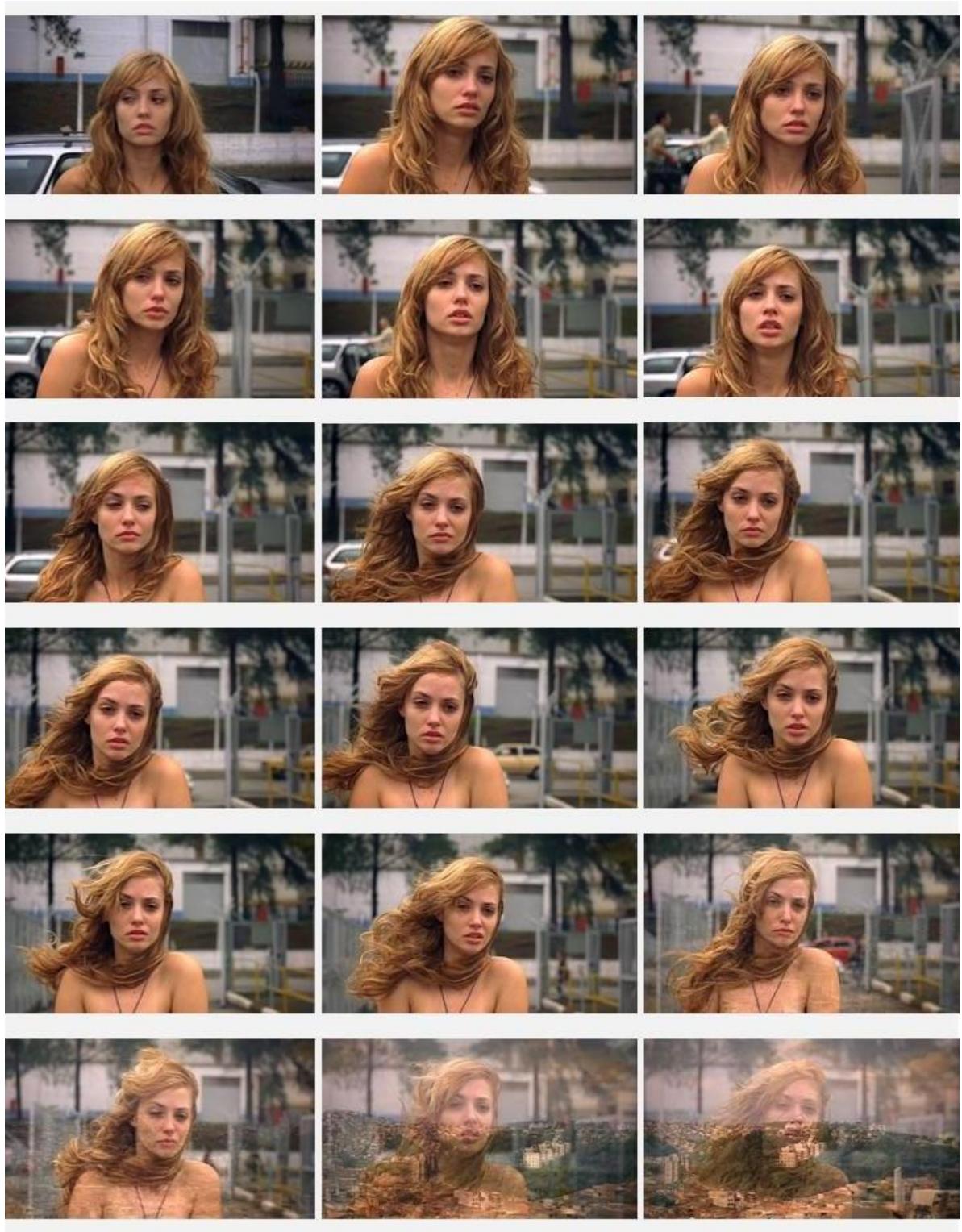
No final do filme, o encontro com o ídolo realmente acontece e de novo a realidade se impõe. A princípio, algumas cenas do encontro seguem o clima do musical, com a presença da dança, a lua, o vestido comprado anteriormente por Silmara, o ídolo, e a atmosfera romântica. Há uma ruptura interessante quando do encontro com o cantor, pois ele se apresenta como Leonardo, enfatizando que Luís Ronaldo era seu nome artístico. Assim, mesmo que sutilmente, o personagem tenta separar sua identidade do enigma que envolve sua imagem como ídolo,

indicando que, ali, não estava presente a figura famosa. Apesar disso e de toda a estranheza que marca a sequência, Silmara não questiona os eventos do dia, como a presença intrigante do filho do artista, que acompanha o casal durante todos os momentos.

Um pouco diferente da sua relação com Bruno, agora Silmara se entrega totalmente ao desejo intenso que sente por Luís Ronaldo, aceitando inclusive, a pedido do ídolo, dormir com o seu filho. No dia seguinte, a personagem descobre que, assim como o motorista que a havia levado até a fazenda, era uma “contratada avulsa” de Luís Ronaldo. A narrativa não esclarece, mas aparentemente o objetivo do cantor era que Silmara proporcionasse ao filho a experiência de se relacionar com uma mulher, demonstrando ao menino, durante o dia, o que deveria ser feito.

Após essa cena, o motorista “avulso” de Luís Ronaldo leva a protagonista diretamente à fábrica, transição marcada pelo filme a partir de mais uma fusão: enquanto Silmara entra na indústria, visivelmente vulnerável, a cidade se mistura aos poucos à sua imagem. A partir desse efeito, o filme se encerra de forma circular, pois é a cidade que surge em primeiro plano no início do longa. Trata-se de um movimento importante, já que, depois de tantos deslocamentos, muitos para fora da cidade, é emblemático que a personagem retorne exatamente ao seu local de trabalho.

Figura 69 – Seleção com frames da sequência de cenas do encerramento do filme *Falsa Loura*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Falsa Loura*, 2007, Carlos Reichenbach.

Essa escolha pode ser interpretada como uma reflexão sobre a forma com que a operária se relaciona com o dinheiro ao longo do filme. Quando seu pai lhe entrega um adiantamento pelo serviço que realizaria, oferecendo uma quantia significativa para ela ir ao Clube Alvorada,

Silmara não leva todo o valor, deixando parcela em casa. Além disso, faz questão de dividir o dinheiro com as colegas, criando até despesas desnecessárias para que a quantia fosse usada. Mais tarde, quando Bruno tenta pagar a operária pelos dias em que esteve afastada do trabalho para ficar com ele, Silmara se incomoda e se sente ofendida, como se ele tentasse pagar por um programa. A situação se repete de maneira mais intensa quando ela descobre que a noite que passou com Luís Ronaldo também fazia parte de um acordo financeiro e que ela havia recebido mais do que o combinado pelo serviço prestado. É importante lembrar que, anteriormente, ela foi contratada como acompanhante, embora sem saber os detalhes envolvidos no trabalho. Sua reação é marcada pela vulnerabilidade, evidenciando esse padrão complexo na sua relação com a troca dinheiro/trabalho e o significado atribuído: não é apenas uma questão de transação, mas de controle sobre seu próprio corpo e desejos.

Dessa forma, o seu retorno à fábrica, como espaço formal do seu trabalho e fonte de rendimento, também é um retorno ao ambiente onde a personagem se reconhece. Esse retorno é reiterado em várias cenas, sempre mediado pelo encontro com as colegas. No entanto, há um paradoxo na narrativa: no ambiente industrial, o trabalho de Silmara também é uma mercadoria. Além disso, a fábrica simboliza claramente a realidade de sua condição, sem qualquer traço de construção onírica na história. Ironicamente, é nesse espaço que Silmara quer encarnar a lenda que tanto tenta difundir. Talvez seja por isso que, dentro de um cenário opressor, a personagem ainda consiga vivenciar os afetos em uma rede de solidariedade, marcada pelo convívio com as amigas. A realidade, por mais dura que seja, reserva a rede de proteção e reconhecimento, já que não é para a casa que Silmara se encaminha em seu momento mais vulnerável, mas para a fábrica. O que resta para a operária, como última saída, é voltar para o trabalho.

*

Com base nas análises acima, é perceptível que, para além dos indícios históricos que circunscrevem as produções, há um evidente interesse pessoal e uma inclinação autoral que impulsionaram os diretores na concepção dos respectivos projetos. É notável, contudo, que, no momento em que um ex-metalúrgico chega a um posto inédito na história política do país, dois realizadores já veteranos voltem o olhar para instâncias mais íntimas e o feminino, abordando personagens notadamente da indústria. A “emergência do personagem do operário” (Bernardet,

2005), neste caso, é reeditada pela via da representação e do protagonismo das mulheres, com destaque para a vida privada⁵⁷.

Há outro elemento, não obstante, que facilita o trato desses filmes como conjunto: como indicado, a representação das mulheres a partir de uma concepção de grupo. Trata-se de uma ideia ancorada não apenas na memória nostálgica acerca da classe trabalhadora, mas, sobretudo, nas similaridades narrativas em que as personagens se integram. Além de surgirem em cena acompanhadas das colegas de trabalho, no caso do documentário nuance promovida mais pela narrativa e pela fotografia, as trabalhadoras apresentam problemáticas bastante semelhantes e tornam alguns temas recorrentes, como o trabalho doméstico, a frustração, o abandono, o amor e a solidão. As questões se infiltram nas histórias entrelaçando as diversas figuras.

No que diz respeito à dimensão política e à inserção no sindicato, a presença da temática decorre de diferentes motivações. Em *Peões*, o setor emerge a evocação da memória das lutas operárias das décadas de 1970 e 1980, personificadas na figura de Lula como referência central. Uma das personagens chega a colocar em questão quem, de fato, conquistaria a presidência e se o líder sindical seria aquele mesmo dos movimentos sociais. Portanto, no documentário de Coutinho, o reconhecimento das personagens como classe deriva da memória das lutas sindicais das quais fizeram parte.

Já em *Garotas do ABC*, há uma ironia explícita, típica do cinema de Reichenbach, que assoma na figura do sindicalista que tenta persuadir uma operária a se juntar ao grupo sindical. Em cenas permeadas por assédios, sarcasmo e humor, a trabalhadora resiste às investidas do militante. Em *Falsa Loura*, o sindicato é notavelmente ausente, não sendo sequer mencionado. Contudo, há uma operária, coadjuvante na história, que apresenta características de liderança em relação às colegas de trabalho – algo similar ao que, em *Garotas do ABC*, ocorre com a personagem que é eleita como representante do grupo de trabalhadoras. Nas ficções, o coletivo está mais fortemente ligado ao reconhecimento das mulheres como um grupo independente de instituições sociais. A ideia de coletividade se concentra não apenas em pautas relacionadas ao trabalho, mas, sobretudo, em dimensões pessoais e íntimas. É possível dizer que a empatia está na base de tudo, mesmo se ressaltadas as diferenças marcadas das construções distintas e, por vezes, contraditórias das personagens de Reichenbach. Quando se trata de amizade, proteção e cuidado, nenhuma distinção resiste à força solidária que funda a formação do coletivo feminino.

⁵⁷ No âmbito dos estudos das ciências humanas a respeito do século XX, a chamada “guinada subjetiva”, apresentada por Beatriz Sarlo (2007), refere-se a uma alteração paradigmática da abordagem de fatores sociais, como as apresentadas pelas dinâmicas de classe, para uma observação minuciosa de aspectos pessoais e singulares das interações humanas.

A experiência singular das mulheres na fábrica é fundamental para a formação do grupo, já que vivências e desafios compartilhados consolidam a unidade, como constatou Eduardo Coutinho (2023, p. 2) ao dizer que *Peões* parecia ser “um filme sobre a creche na Volkswagen”. Todas as personagens entrevistadas pelo diretor falam da experiência materna, inclusive as que não tiveram filhos. Algumas abdicaram da luta sindical em função da maternidade, enquanto outras vivenciaram a militância ausentando-se das funções de mãe. Mesmo que as ex-operárias não apareçam juntas em cena, procedimentos marcantes na linguagem cinematográfica criam a sensação: o enquadramento de casas vazias, especialmente na ausência retratada pelo espaço e o fora de campo, a presença dos filhos que surge a partir das ligações telefônicas e a nostalgia ao relembrar o tempo passado e as escolhas feitas.

Mesquita e Guimarães (2013) já haviam analisado as potências dramáticas do fora de campo na mise-en-scène de *Peões* por meio de três divisões. A primeira consiste nos espaços vazios da composição, em que “o personagem ocupa apenas um dos lados do quadro e se põe a falar enquanto dirige o olhar ao antecampo [...]. Normalmente, esses espaços são preenchidos por objetos domésticos, uma vez que muitas entrevistas do filme ocorrem na cozinha dos ex-trabalhadores. No caso das operárias, esses objetos ganham contornos ainda mais significativos, pois o ambiente doméstico explicita o estado das personagens em contraste com o seu passado ligado à luta sindical. A segunda potência dramática reside no modo como “esse espaço entre o rosto e a borda do quadro encarna também uma distância entre a aparição desses personagens e outra presença notadamente feminina” (Mesquita e Guimarães, 2013, p. 597). No que toca as trabalhadoras, são os filhos que se manifestam apenas por meio de chamadas telefônicas. Um exemplo disso é a cena de Conceição, em que a cozinha vazia ocupa toda a imagem. Quando a operária retorna, o espaço dá lugar também à participação da equipe, pois as sombras revelam o ajuste dos instrumentos técnicos, incluindo a presença do antecampo no registro, e os gestos de Coutinho. Já com Luiza, a participação do filho contribui para desmontar a personagem em cena. Como destacam os autores, durante a ligação do filho, “os afetos tornam-se mais amenos, o sorriso calmo de saudade toma o lugar da rebeldia” (Mesquita e Guimarães, 2013, p. 603). Por fim, a terceira potência dramática concerne ao espaço vazio como um lugar de anseio por essa “outra força que se avizinha”. Diferentemente do que ocorre com alguns trabalhadores, nas cenas das operárias não há entradas em cena, mas sim a persistente solidão que permeia seus relatos e memórias. Filhos, irmãos e maridos podem ser mencionados na narrativa, mas nunca chegam, de fato, a ocupar a imagem. Diante disso, seria possível indicar uma variação dessa terceira potência, aquela relacionada à participação do antecampo no registro. Isso se evidencia tanto na presença da equipe no relato de Conceição, como na aparição de Coutinho no reflexo

da televisão da sala de Elza. São movimentos sutis do diretor, mas que, diante da solidão das mulheres, sugerem que as únicas figuras que surgem em quadro são o próprio diretor e a equipe. Dessa forma, o próprio filme, de maneira delicada, acaba se integrando ao espaço filmico dos relatos das trabalhadoras.

Afora as convergências, há uma discrepância notória entre o documentário de Coutinho e os filmes de Carlos Reichenbach. Enquanto *Peões* se organiza em torno da memória e do passado, as ficções projetam-se em direção a um futuro quase utópico, simbolizado pelo grupo de trabalhadoras mais jovens. O contraste torna-se especialmente relevante quando se lembra que o período de produção desses filmes coincide com a crise do modelo industrial, agravada pela automação dos serviços. Nesse sentido, o diretor não apenas resgata um passado, mas o reinscreve no presente, como quem sublinha a urgência de um estado ainda incerto. Num gesto audacioso, a dupla de filmes não apenas observa seu tempo, mas o desafia – como se recusasse a aceitá-lo e corresse obstinadamente em direção a uma utopia.

Não surpreende, nesse sentido, que *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* não aprofundem o tema da maternidade. No primeiro filme, o tema é tangenciado por meio de uma personagem, mas sem maior desenvolvimento, em paralelo à questão do aborto como possibilidade. Já no segundo longa, o trabalho doméstico e o cuidado surgem como extensões de uma estrutura mais ampla de exploração do trabalho feminino. A protagonista, ao sair da fábrica e retornar para casa, depara-se com um pai dependente, a louça acumulada na pia e a necessidade de preparar a comida, expondo a sobrecarga do trabalho reprodutivo. O fato de o pai não se envolver com as tarefas domésticas não apenas reforça essa dinâmica, mas também evidencia a naturalização da desigualdade na divisão das responsabilidades cotidianas e como as esferas do trabalho e do afeto se entrelaçam na experiência das mulheres. Isso faz ressoar os escritos de Silvia Federici, como em *O patriarcado do Salário* (2021):

[...] o trabalho doméstico, e sobretudo o cuidado das crianças, constitui a maior parte do trabalho neste planeta. O próprio conceito de trabalho socialmente necessário perde muito de sua força. Se o maior e mais indispensável setor de trabalho do planeta não for reconhecido como uma parte essencial do trabalho socialmente necessário, como esse termo deveria ser definido? E por meio de quais critérios e princípios a organização do trabalho assistencial, do trabalho sexual e da procriação será direcionada se essas atividades não forem consideradas parte do trabalho social necessário? (Federici, 2021, p. 113).

Outra dimensão relevante que se destaca nesse primeiro ciclo diz respeito justamente às dinâmicas do amor. Em *Peões*, as operárias relembram constantemente o período das greves,

seja pelo que deixaram de fazer, seja pelo que fizeram – experiências que, embora não gerem arrependimento, trazem consigo uma angústia latente. Há um sentimento de frustração ligado às perdas e aos desejos não realizados. A solidão atravessa todos os relatos e é significativo que a única presença nas cenas seja a dos filhos das trabalhadoras. Além da visível empolgação de algumas ao reviver a paixão pela luta política e os envolvimentos amorosos da época, há um vínculo de cuidado evidente, no qual os filhos assumem o papel de afeto. Assim, embora essas mulheres apareçam solitárias no registro, a memória atua como testemunho da participação na história, e a maternidade se revela como elo de carinho no presente. Trata-se de um paradoxo importante já que a gravidez simboliza em tantos casos uma ruptura e abandono da profissão e da luta política.

Nas ficções, o amor e o prazer atravessam a construção contraditória das personagens. Nesses filmes, o prazer feminino é subordinado a uma perspectiva masculina, o que remete ao célebre ensaio de Laura Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (2021). Nele, introduz-se o conceito de *male gaze*, traduzido como “olhar masculino”, para descrever a maneira como o cinema clássico posiciona a mulher como objeto do desejo masculino. Nos filmes do diretor, a construção do prazer inevitavelmente passa por essa lógica, na qual as figuras femininas são objetificadas. No entanto, é interessante observar como essa dinâmica se manifesta na narrativa pela própria fantasia das personagens femininas, emergindo tanto no desejo direcionado aos parceiros quanto na afirmação de uma experiência autônoma do prazer.

Em *Garotas do ABC*, a experiência de prazer de Aurélia é construída no espaço a partir de uma proximidade com o cinema de horror, ao passo que o seu desejo está sempre ancorado em uma estética da fantasia, idealizando os parceiros como personagens hollywoodianos. Já em *Falsa Loura*, Silmara dá continuidade a prazer derivado da fantasia, mas, desta vez, além do cenário onírico, a própria personagem tem consciência da ilusão e escolhe vivê-la. Em ambos os filmes, a fábrica se mantém como uma presença constante. No primeiro, o espaço, que tem mais tempo de tela, é filmado por lentes que simulam a visão humana, integrando o coletivo em cena e aproximando o espectador da realidade hostil do ambiente da fábrica. Ainda assim, permanece o onírico: quando uma operária sonha com o patrão, ela está na enfermaria, cuidando das feridas adquiridas em um acidente no tear. Inclusive, isso foi uma preocupação central para o diretor na construção da fotografia dos cenários fabris em *Garotas do ABC*. No trecho abaixo, ele comenta o desafio de equilibrar a fidelidade ao contexto da fábrica, uma vez que o longa foi realmente filmado em uma antiga tecelagem, e o desejo de imprimir uma estética que refletisse seu estilo cinematográfico.

Um detalhe importante nesse filme é o cuidado com a fotografia. Conversei muito com o Jacob Solitrenick e a idéia era não glamourizar os ambientes femininos, mas sem deixar de trazer cor, dar vida. Aquele ambiente da fábrica não propicia muito isso, mas nós estávamos lidando com a confecção de tecidos e o diretor de arte Luís Rossi optou por trabalhar com tecidos azuis e cores tênuas. Eu não queria que as cenas da fábrica ficassem com cara de documentário. A luz naquelas cenas, para mim, é uma das coisas mais preciosas do filme. Além disso, aquelas meninas trazem vida à fábrica. Assim, no filme, na parte feminina, houve essa preocupação de criar uma beleza visual discreta. (Reichenbach apud Lyra, 2007, p. 252-253).

Em *Falsa Loura*, a indústria não permite mais que o cenário se transporte para a fantasia. Nesse contexto, resta apenas a Silmara que cumpre o papel de difusora de suas próprias lendas pessoais nas aventuras amorosas. Paradoxalmente, é nesse cenário da realidade do trabalho que a protagonista é apoiada pelas amigas, transformando a fábrica em um espaço onde é possível encontrar acolhimento. Esse contraste aponta para uma semelhança com o caráter ambíguo dos filhos no documentário de Coutinho: assim como a maternidade representava, ao mesmo tempo, a ruptura da vida profissional e o afeto inédito estabelecido entre mães e filhos, aqui, o trabalho assume uma função análoga, operando simultaneamente como lugar de exploração e de vínculo coletivo.

Por fim, os confinamentos presentes no período podem ser compreendidos por meio de um paralelismo. No documentário, a decisão de realizar as entrevistas dentro da residência das operárias já introduz certo enclausuramento na fotografia. Esse aspecto ganha ainda mais peso ao considerar que muitas das mulheres, no momento da gravação, se encontram na posição de donas de casa, ampliando a sensação de reclusão e retirada da esfera profissional. Além disso, os relatos permanecem ancorados no passado, criando um confinamento simbólico no qual a memória sindical encontra seus limites, uma vez que muitas dessas operárias já não estão mais ativas profissionalmente. Assim, a dupla narrativa do confinamento se desenha entre a casa e a memória.

Nas ficções, essa dualidade se manifesta na tensão entre deslocamento e cidade. Em *Garotas do ABC*, Aurélia, no fim do filme, precisa romper com o espaço lúgubre que a envolvia até então, sendo necessário se afastar da cidade para encontrar o amor na colônia japonesa. Já em *Falsa Loura*, Silmara percorre diversos lugares, afastando-se e voltando para a cidade. Após várias experiências e frustrações, é à fábrica que ela retorna no desfecho do filme. O trabalho, portanto, emerge como a última saída da trajetória e é celada com o efeito de fusão fotográfica entre a imagem da operária e o ambiente urbano. Com os dois filmes, Reichenbach antecipa diferentes tendências que se perfazem na última década abordada aqui: o confinamento deixa

de ser dinâmico para se tornar permanente na medida em que a inserção das trabalhadoras da indústria depende unicamente da esfera profissional.

5 ENTRE 2017 E 2021: CONFINAMENTOS E DESTINO

Em 2021, a revista de cinema feminista *Another Gaze*, em parceria com a plataforma internacional *Cinelimite*, lançou o programa “Mulheres: uma outra história”⁵⁸, que reuniu seis curtas documentais de cineastas brasileiras que retratam o trabalho feminino: *Creche-Lar* (1978), de Maria Luiza d’Aboim; *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós; *Mulheres da Boca* (1982), de Inês Castilho e Cida Aidar; *Sulanca* (1986), de Katia Mesel; *Mulheres: uma outra história* (1988) e *Amores de rua* (1994), ambos de Eunice Gutman. Os títulos foram disponibilizados por um período na plataforma e o programa incluiu críticas e entrevistas com algumas realizadoras. Como percebeu a pesquisadora Carol Almeida (2021), a seleção englobou várias ocupações profissionais, “seja em uma fábrica metalúrgica ou em uma oficina têxtil, no Congresso Nacional ou em um prostíbulo”. Não obstante, o texto de apresentação enfatizou outro fator que conectou as produções:

As complicadas histórias de preservação de todos estes títulos refletem uma história mais longa do cinema de mulheres que tem sido negligenciado no Brasil, tanto dentro como fora dos arquivos. À margem das listas canônicas e raramente exibidos em cinemas ou em festivais, os títulos em nosso programa só foram elogiados mais recentemente por seu brilho estético e espírito revolucionário por estudiosas feministas do cinema brasileiro, muitas das quais defendem sua reinserção em uma discussão maior em torno de grupos marginalizados cujas vozes não foram consideradas ao longo da história do cinema brasileiro do século XX.

Além da relevância histórica e política e da oportuna difusão das obras, o programa “Mulheres: uma outra história” se situa num momento específico da cinematografia brasileira, marcado pelo resgate da representação do trabalho/trabalhador⁵⁹. Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Sciliano e Eduardo Miranda (2018), no artigo “O tempo subtraído: cotidiano e trabalho

⁵⁸ Disponível em: <https://fr.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>. Acesso em: 12 mar. 2024.

⁵⁹ Esse movimento do retorno da temática do trabalho/trabalhador também pode ser visualizado na profusão de trabalhos acadêmicos registrados nos últimos anos, como as teses de doutorado: *Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (2016), de Mariana Souto; *O despertar do sonho: trabalhadores, figurações oníricas no cinema moderno brasileiro* (2021), de Leonardo Guimarães Rabelo do Amaral; *Imagens recorrentes do operário brasileiro: montagens em dois tempos de cinema* (2023), de Mauricio Vassali; *Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI: permanências e atualizações* (2023), de Michele Pereira Rodrigues. Com exceção de Rodrigues (2023), que analisa em um dos capítulos da tese as questões de gênero implicadas na dimensão do trabalho em filmes de ficção, as outras pesquisas direcionaram a abordagem para percepções sobre as temáticas de classe, política, sonhos, memória, metodologia e linguagem cinematográfica. Alguns achados das pesquisas serão integrados no processo de análise a ser realizado nos próximos tópicos.

no cinema brasileiro do século XXI”, percebem o retorno a partir da segunda década do século XXI. Os autores percorrem a história do cinema brasileiro apontando estágios de ascendência do tema do trabalho, com destaque para o final das décadas de 70 e 80, em que sobressaíram produções cinematográficas a propósito das lutas dos trabalhadores sindicais do ABC paulista. No entanto, após o final do século XX, observa-se um declínio da temática:

[...] no período entre meados dos anos 1980 e final da década de 1990, sintomaticamente, assiste-se ao declínio do tema do trabalho: em documentários de entrevista de viés mais antropológico, são destacados outros aspectos da vida cotidiana dos personagens, sem que o trabalho assuma a função de pedra-de-toque da identidade pessoal e social, enquanto, na ficção, privilegia-se a encenação da violência de grupos marginalizados (Figueiredo, Siciliano e Miranda, 2018, p. 3).

Num salto para a segunda década do século XXI, os autores comentam um retorno da abordagem do trabalho nos filmes brasileiros por outro viés. Diferente do que se dá nos filmes da década de 80, em que o trabalho surge a partir da consciência da classe operária gerada pela luta sindical, nos filmes contemporâneos “não há conciliação entre o homem e a engrenagem industrial que o devora. Com o trabalho atomizado e efêmero, não há também esperança de retomada da luta coletiva” (Figueiredo, Siciliano e Miranda, 2018, p. 6).

Em relação ao filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, os professores notam que a politização do operário ocorre na “tomada de consciência ainda que solitária da dominação” que se liga “ao deslocamento operado pela escrita” – uma vez que o protagonista do filme utiliza um diário para contar sua história (Figueiredo, Siciliano e Miranda, 2018, p. 5). Outra observação importante enfatiza deslocamentos no cinema contemporâneo: “não apenas tematicamente, mas também na construção formal e até mesmo na opção por gêneros narrativos que normalmente não estão associados ao tema”. O filme *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, exemplifica “um determinado nicho do campo cinematográfico” que constrói narrativas “a partir da temática do corpo, do prazer e do cotidiano”, dados explicitados na própria estética de composição (Figueiredo, Siciliano e Miranda, 2018, p. 9).

Em uma entrevista mais antiga concedida à *Rede TVT*, Reinaldo Cadernuto (2012) já havia observado que as crises do trabalho no cinema brasileiro eram apenas prenunciadas em fragmentos de imagens, mas não estavam “no centro da dramaturgia”. Em consonância com tal pensamento, Alfredo Suppia (2014) apresentou a hipótese “de que o cinema de ficção nacional nunca foi arena de debates mais sistemáticos e pronunciados acerca da realidade do trabalho e da classe trabalhadora no país”. Para o autor, seria possível construir uma organização desses

filmes, mesmo que “não se conectam entre si de forma mais orgânica e duradoura”. A tentativa de construção “de um corpus mais coeso de filmes dedicados ao tema do trabalho e à figura do(a) trabalhador(a) permanece incompleta, bem como análises mais pormenorizadas da representação do trabalho no cinema brasileiro de ficção” (Suppia, 2014, p. 193). O caminho delineado deveria engendrar uma investigação mais “verticalizada” sobre a temática (Suppia, 2014, p. 179), proposta que orienta as análises que serão realizadas a frente.

No período entre 2003 e 2007, a emergência pontual de personagens femininas como protagonistas ainda revela traços de uma nostalgia da coletividade, em produções conduzidas majoritariamente por realizadores homens. Já no intervalo entre 2017 e 2021, observa-se um paradoxo expressivo: a presença de mulheres em papéis centrais nos longas-metragens torna-se menos recorrente, ao passo que se intensifica sua visibilidade nos curtas-metragens. Neste segundo momento, há o esvaziamento das representações de grupos coesos, sendo substituídas, com frequência, por narrativas que enfatizam o enclausuramento das trabalhadoras no espaço laboral, evidenciando uma mudança significativa na representação do feminino.

Um fato curioso é que essa redução do campo de atuação das personagens tem mais a ver com a natureza do trabalho a que estão vinculadas. Em filmes do período, como *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, e *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira, são as mulheres que ganham centralidade na narrativa. Além disso, em ambos, há o aprofundamento das questões pessoais. Apesar de as personagens serem incorporadas à temática do trabalho e surgirem no espaço profissional durante boa parte do filme (principalmente em *Que horas ela volta?*, cujo foco é uma empregada doméstica que mora na casa dos patrões), nuances como o amor, sexualidade e maternidade são aprofundadas e as personagens conseguem vivenciar suas experiências além do âmbito profissional nas histórias. Por outro lado, as mulheres da indústria surgem mais confinadas à esfera laboral e a dimensão individual depende da ruptura com o trabalho.

Outro dado relevante no segundo conjunto de obras é a presença do documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, que aborda de forma inédita a sobreposição entre o trabalho produtivo e a criação dos filhos, uma vez que ambas as esferas se desenrolam dentro da casa das trabalhadoras. Tal configuração evidencia de maneira contundente a precarização das condições laborais. No campo da ficção, destaca-se *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone, o único longa-metragem do corpus a conferir centralidade à figura de uma operária, dirigido, não por acaso, por uma cineasta mulher. Essa centralidade do sujeito feminino também se manifesta em curtas-metragens como *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Jr., *A Máquina Infernal*, de Francis Vogner dos Reis, e *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko,

que articulam diferentes modos de representação da experiência profissional das mulheres da indústria.

Aspectos laterais que interferem na produção dessas obras dizem respeito à exibição em festivais, ao reconhecimento pelas premiações, ao financiamento proveniente de fontes públicas e coletivas, ao baixo orçamento das produções e à prática da realização em grupos de amigos. Além disso, há o fato de que mais da metade dos filmes constitui a primeira experiência de seus realizadores como diretores. Dando peso a tais tópicos, ganha ainda mais relevo o contexto de enfraquecimento cultural em que boa parte dos títulos foi produzida. Concretizado com uma medida provisória do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro no dia da posse, em primeiro de janeiro de 2019, o desmantelamento do Ministério da Cultura foi decisivo para as produções⁶⁰. Ou seja, discutir a constituição das obras e seu processo de produção é fundamental para avaliar os enredos desenvolvidos e as personagens em pauta aqui.

Iniciando com o único documentário do período, *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019) é a estreia de Marcelo Gomes na direção documental. Ainda assim, o cineasta sobressai como veterano entre os realizadores que compõem este segundo grupo de filmes. Natural de Recife, iniciou sua trajetória no cinema ao criar o cineclube Jurando Vingar. Junto com Cláudio Assis, Kleber Mendonça e Gabriel Mascaro, demarca um ciclo de produções do cinema pernambucano, especialmente a partir dos anos 2000. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), teve grande repercussão ao estrear no Festival de Cannes e ser exibido na mostra paralela à oficial, chamada *Un Certain Regard*. O filme também foi premiado em diversas categorias do *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro* e indicado para representar o Brasil no Oscar. No caso de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, lançado em 2019, a produção do documentário foi feita por empresas de Recife, Carnaval

⁶⁰ No dia 1º de janeiro de 2019 o presidente Jair Messias Bolsonaro publicou uma medida provisória determinando a extinção do Ministério da Cultura (Minc), que existiu por trinta e sete anos. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/01/02/medida-provisoria-confirma-estrutura-de-governo-de-jair-bolsonaro> Acesso em: 05 jan. 2024. A resolução provocou uma fusão entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, formando o Ministério da Cidadania. Na publicação recente *O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas culturais na era pós-MinC* (2021), os autores Rafael Moreira e Lincoln Spada refletem sobre como o movimento impactou consideravelmente o setor cultural do país.

Filmes⁶¹ e REC Produtores Associados⁶², e por uma de São Paulo, Misti Filmes⁶³. Em entrevista Gomes ([s.d.]) conta que o filme resultou de uma premiação, o edital Longa DOC, do programa “Brasil de todas as telas”⁶⁴, publicado em 2016, pela Secretaria Audiovisual do Ministério da Cultura. No entanto, seu lançamento foi realizado justo no momento em que o ministério foi desativado. O diretor também comenta que o projeto era um desejo antigo de retornar ao local em que passava férias com seu pai, um cacheiro viajante. Contudo, não esperava que fosse se deparar com o cenário de trabalho que encontrou.

Na produção, Gomes documenta o trabalho massivo da indústria do jeans de Toritama, no Agreste Pernambucano. Inicialmente, há compartilhamento do protagonismo entre mulheres e homens. No entanto, ao longo da narrativa, um trabalhador ganha centralidade, inclusive recebendo uma filmadora do diretor e a incumbência de fechar a obra com suas filmagens. Não obstante, há uma representação notável das personagens femininas: filhos e mães se misturam nas garagens, salas e cozinhas das casas, em um ambiente de trabalho que não se limita a uma localização física específica. As “facções”, como explicado por Gomes no filme, são as fábricas de fundo de quintal, espaços de trabalho nos quais as máquinas de costura invadem a dimensão íntima das casas dos trabalhadores. Apesar do cenário de exploração do trabalho, caracterizado pela ausência dos direitos trabalhistas, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* incorpora algo crucial para as mulheres: a conciliação de trabalho, independência financeira e criação dos filhos. Aliás, em certas cenas, capta-se a imagem pouco comum dos pais exercendo tarefas domésticas e dedicando atenção aos filhos, enquanto as esposas trabalham nas máquinas de costura sem descanso.

⁶¹ Criada em 2017 pelos produtores João Vieira Jr. e Nara Aragão, a Carnaval Filmes tem sua sede em Recife, Pernambuco. A empresa se destaca pela produção de cinema autoral e conteúdos originais para cinema, televisão e plataformas de streaming. Disponível em: <https://carnavalfilmes.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

⁶² A REC Produções, fundada em 1998 e estabelecida em Recife, Pernambuco, é atualmente dirigida por Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. A empresa se destaca nas áreas de produção de conteúdo audiovisual para o mercado publicitário e corporativo, televisão, cinema e mídias digitais. Disponível em: <https://recprodutores.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

⁶³ A Misti Filmes, fundada em 2015, é uma produtora de cinema e televisão com sede na capital de São Paulo. Foi fundada por Marcelo Gomes e Ernesto Soto. Disponível em: <https://www.facebook.com/mistifilmes/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

⁶⁴ Lançado em 2014, pelo Ministério da Cultura, o programa “Brasil de todas as telas” procurava “transformar o País em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais. Utilizando recursos do FSA - Fundo Setorial do Audiovisual”. O programa esteve ativo até o ano de 2018, período durante o qual apoiou a produção, distribuição e exibição de uma variedade de filmes brasileiros por meio de editais, incentivos e políticas públicas. Em 2019, com a fusão entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, programas como este foram encerrados. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/conheca-o-programa-brasil-de-todas-as-telas>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Já nas ficções, *Pela janela* (2017) é o único-longo metragem selecionado por posicionar a figura de uma operária como protagonista. A obra é uma coprodução de duas produtoras renomadas: a Dezenove som e imagens⁶⁵ e a Rizoma Films⁶⁶. Este é o primeiro longa dirigido e escrito por Caroline Leone, apesar de a diretora paulista já possuir uma carreira consolidada como diretora de fotografia e ter realizado, como montadora, alguns projetos importantes, como os filmes *Os Famosos* e os *Duendes da Morte* (2009), de Esmir Filho. Nesta ocasião recebeu o prêmio Guarani de Cinema Brasileiro pela atuação na montagem das obras. A diretora também é filha do experiente diretor de fotografia e operador de câmera Cláudio Leone, que em *Pela Janela* assina a fotografia. Em entrevista Carolina Leone (2018) comentou que o maior desafio foi conseguir o financiamento e que todo o processo levou 6 anos desde a escrita do roteiro até o início das filmagens. No Festival de Roterdã, o filme conquistou o prêmio FIPRESCI Award na categoria melhor filme do “Bright Future”, programa especial para estreantes.

No filme *Pela Janela*, além da autoria feminina, há algo inédito nas narrativas do ciclo: a abordagem da demissão de uma trabalhadora de fábrica. Algo similar só havia ocorrido no documentário *Trabalhadoras Metalúrgicas*, quando uma operária comenta brevemente sobre a demissão em razão da participação no Primeiro Congresso das Mulheres Metalúrgicas. Neste caso, Rosália, protagonista do filme, é uma trabalhadora experiente de 65 anos que dedicou sua vida ao trabalho em uma fábrica de reatores na periferia de São Paulo. Após ser demitida, ela é acometida por uma depressão. Seu irmão a convida, em resposta ao adoecimento, a acompanhá-la numa viagem de carro a Buenos Aires, Argentina, para fins de trabalho. Distante do ambiente profissional, realidade à qual pertencia até então, Rosália gradualmente se reconecta com a vida. Em relação à transição da personagem para o exterior, foi decisiva a colaboração entre os países produtores. Leone (2018) relata que a parceria enfrentou alguns desafios, destacando o "ruído" causado pela incerteza em torno do desenvolvimento da história de Rosália. De acordo com a diretora, alguns produtores argentinos defendiam que a personagem deveria se apaixonar e ter um namorado no país. Contudo, Leone manteve a convicção de que Rosália não precisava de um parceiro para alcançar um reencontro afetivo na trama.

⁶⁵ Fundada em 1991 pela produtora Sara Silveira e o diretor Carlos Reichenbach, a Dezenove som e imagens tem foco em produção de filmes autorais e comerciais. Atualmente Sara Silveira dirige a produtora em parceria com Maria Ionescu. O último lançamento de destaque da empresa *Marte Um*, dirigido por Gabriel Martins, foi vencedor de quatro categorias no Festival de Gramado e indicado para representar o Brasil pelo Oscar de 2023.

⁶⁶ A Rizoma Filmes é uma produtora Argentina, fundada em 2003, por Sebastián Freund. A produtora realiza trabalhos para cinema e televisão, além de parcerias internacionais. Disponível em: <https://www.rizomafilms.com/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Nos anos de 2020 e 2021, são lançados três curtas-metragens com o protagonismo das mulheres da indústria. O primeiro, *Vitória*, dirigido pelo mineiro Ricardo Alves Júnior, é uma produção da Entrefilmes⁶⁷. O filme integra a filmografia já consolidada do diretor, cuja obra transita entre o cinema e o teatro e é marcada por um interesse em narrativas de cunho social. Diretor do longa-metragem *Elon Não Acredita na Morte* (2016), o cineasta desenvolve, neste curta-metragem, uma busca pela aproximação do real. Realizado a partir do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁶⁸, o filme contou com a participação de trabalhadoras da fábrica de Miraí, local onde foi rodado. A obra foi selecionada para importantes festivais, como de Rotterdam, Brasília e a Mostra de Cinema de Tiradentes. *Vitória* exemplifica uma tendência recorrente no cinema brasileiro contemporâneo, de se aproximar da realidade retratada e, com isso, tensionar os limites entre o registro documental e a encenação ficcional.

A narrativa acompanha integralmente a trajetória de Vitória no ambiente de trabalho. Após sofrer um mal-estar decorrente da sobrecarga, a personagem inicia uma mobilização entre as colegas, articulando uma paralisação das máquinas como forma de protesto. O filme destaca-se por evidenciar a organização política conduzida por uma mulher no espaço profissional, ressaltando o potencial coletivo em um contexto adverso. No entanto, toda a ação é restrita ao interior da fábrica, sem permitir deslocamentos significativos das personagens. Essa limitação fica evidente, por exemplo, quando Vitória é atendida no próprio posto médico da empresa, sem se retirar dali para descanso ou outras pausas. O desfecho ocorre quando as trabalhadoras interrompem o funcionamento das máquinas ao abandonar o trabalho. Contudo, esse gesto, que simboliza a força da união coletiva, coincide com o encerramento do filme, culminando na saída das mulheres do espaço profissional.

O segundo curta marca a estreia na direção de Francis Vogner dos Reis, cuja trajetória no cinema é mais conhecida por seu trabalho como roteirista e curador, especialmente à frente da coordenação da Mostra de Cinema de Tiradentes. O filme foi produzido pela Desalambrar Filmes⁶⁹ e contemplado pelo Prêmio Estímulo ao Curta-Metragem, do Governo do Estado de

⁶⁷ A *Entrefilmes* foi criada em 2012, pelo diretor Ricardo Alves Júnior. Está sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais e possui foco para produções que transitam entre o cinema e o teatro. Disponível em: <https://entrefilmes.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

⁶⁸ Criado oficialmente em 2002, com a inauguração do Centro Cultural Humberto Mauro em Cataguases, o Polo Audiovisual da Zona da Mata constitui uma iniciativa dedicada à promoção da produção e difusão audiovisual no interior de Minas Gerais. O projeto estabelece uma rede de parcerias entre a sociedade civil, instituições acadêmicas, empresas privadas e órgãos governamentais. A coordenação e gestão atual do projeto estão a cargo da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, Instituto Fábrica do Futuro, Grupo Energisa e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas - SEBRAE.

⁶⁹ Fundada em 2015 por Maria Tereza Urias e Renan Rovida, a Desalambrar Filmes é uma produtora brasileira independente dedicada à realização de obras autorais. Sua atuação concentra-se

São Paulo, destinado a fomentar a produção audiovisual no estado. Em *A Máquina Infernal* (2021), Vogner recorre ao gênero do horror para abordar a precarização das condições laborais no contexto contemporâneo. Inicialmente, o roteiro previa uma fábrica em funcionamento, mas a descoberta de um espaço abandonado durante as filmagens levou o diretor a reformular a narrativa e incorporar características do terror psicológico. O curta foi exibido em festivais internacionais de destaque, como os de Locarno, Valdivia e Curitiba.

O filme apresenta a trajetória de Sara, uma operária da manutenção recém-contratada para investigar uma série de anomalias técnicas em uma fábrica. A diegese se desenvolve a partir da repetição de eventos inexplicáveis: sons enigmáticos, acionamentos e desligamentos autônomos das máquinas, falhas operacionais e o desgaste prematuro de peças, frequentemente resultando em acidentes de trabalho. Em um desses episódios, a protagonista é violentamente ferida, com um corte profundo na testa. A presença do horror, no entanto, não transpõe a própria realidade laboral; ao contrário, está imbricada na lógica do trabalho, instaurando uma atmosfera opressiva que transforma a relação entre os corpos e as máquinas. Apesar disso, o filme abre brechas para experiências afetivas, como o amor e a solidariedade entre os personagens, que tensionam a rigidez do espaço fabril. Ainda assim, o desfecho do curta retoma e reforça a lógica de enclausuramento do feminino: ao tentar sair da fábrica, Sara se depara com uma parede de cimento no lugar da porta. Na cena final, a personagem desperta em um hospital, como se saísse de um pesadelo, ainda marcada pela cicatriz do acidente, um vestígio que testemunha o trauma vivido com o trabalho.

Por fim, *Chão de Fábrica*, terceiro curta-metragem do período, marca a estreia de Nina Kopko como diretora. Anteriormente, Kopko já havia acumulado experiência em diversas áreas do cinema, como em 2019, quando atuou como diretora assistente no longa-metragem *A Vida Invisível* (2019), de Karim Aïnouz, vencedor do prêmio de melhor filme da mostra *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes de 2019. A Boulevard Filmes⁷⁰ foi responsável pela produção de *Chão de Fábrica*, que foi realizado com o apoio colaborativo da equipe, sem qualquer tipo de financiamento ou remuneração para as atrizes. Essa informação consta do final da obra, junto com o destaque de que 95% da equipe era de mulheres. Kokpo (2021) mencionou em algumas ocasiões que esse formato coletivo permitiu que as atrizes contribuíssem na criação do roteiro,

principalmente nas áreas de cinema e teatro. Disponível em: <https://www.desalambrar.com/>. Acesso em: 01 jun. 2025.

⁷⁰ A Boulevard Filmes é uma produtora e distribuidora audiovisual que busca conciliar projetos autorais com as demandas do mercado, atuando nos segmentos de cinema, televisão e novas mídias. Fundada em 2013, a empresa é liderada por Letícia Friedrich e Lourenço Sant'Anna. Disponível em: <https://www.boulevardfilmes.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

algo que ela já buscava realizar em seu trabalho de direção de atores. A obra foi eleita como melhor curta-metragem na 54º edição do Festival de Brasília, em 2021, no qual ganhou mais quatro prêmios: melhor direção, atriz, figurino e montagem.

Apesar de lançado em 2021, *Chão de Fábrica* narra uma história que ocorre durante as greves sindicais dos anos 1970 e 1980 e constrói um panorama das personagens até o tempo presente. A narrativa se concentra em um grupo de operárias em seu horário de almoço, quando compartilham confissões, medos e desejos. Curioso no curta é que, mesmo protagonizando a história e diante da mudança narrativa, as operárias permanecem atada ao espaço laboral. Aos poucos o destino das mulheres é anunciado em *voz over*, descrevendo os eventos que aguardam cada uma delas, a maioria deles trágicos. No desfecho do filme, há a utilização de um recurso visual interessante, com o resgate das imagens de arquivo das greves, dando relevo ao rosto das mulheres que se destacam na multidão enquanto o restante é desfocado, enfatizando assim a fundamental participação das metalúrgicas nas greves sindicais.

Em suma, o breve resumo de cada um dos filmes esboçado acima explicita como o contexto de produção é um fator determinante neste segundo momento, entre 2017 e 2021. As indicações dispostas sumariamente aqui levam a crer que fatores como captação de recursos e financiamento dos projetos têm impactos profundos. Isso pode ser flagrado quando se observa a ligação entre, de um lado, as empresas e órgãos que viabilizam as produções e, de outro, os cenários em que se passam as histórias e os tipos de fábrica que são retratados em cada caso, especialmente quando situada o contexto da pandemia. Somado a isso, como sinalizado por exemplo acerca de *Chão de fábrica*, tais informações a respeito de etapas que precedem as filmagens também são incontornáveis para entender como as operárias são representadas nos enredos. A seguir, serão empreendidas análises filmicas de cada obra, com ênfase nas representações das mulheres trabalhadoras em cena. Em diversos momentos, será utilizada uma abordagem comparativa com outras produções cinematográficas, buscando evidenciar as formas pelas quais as personagens são incorporadas às narrativas, seja por meio da centralidade do trabalho, estando inscritas no espaço produtivo, seja pela ausência ou cessação da atividade laboral, em um movimento de afastamento ou ruptura com o vínculo profissional.

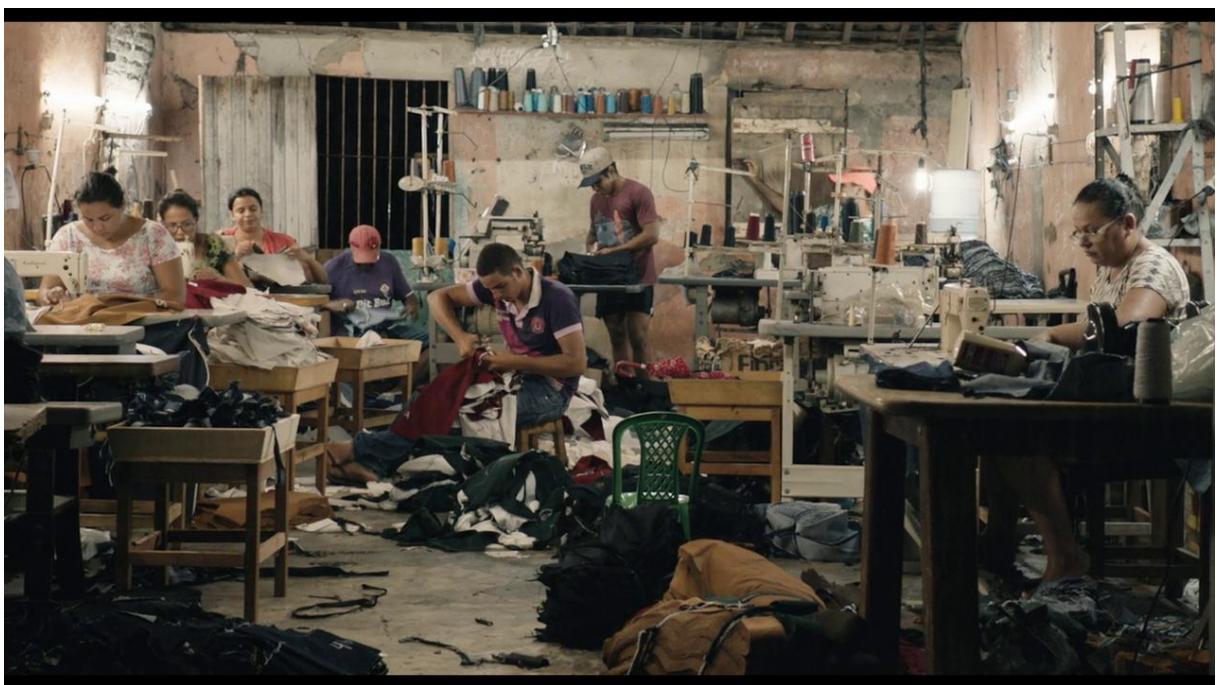
5.1 De volta à casa da operária (*Estou me guardando para quando o carnaval chegar*)

Figura 70 - Frame da cena de encerramento



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 71 - Frame da cena de encerramento



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Debaixo de chuva e em plano-sequência encerra-se *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. O plano se aproxima gradualmente de um grupo de trabalhadores operando, à noite, máquinas de costura e ferramentas de arremate. Na imagem, as mulheres assumem majoritariamente as máquinas de costura, enquanto a maior parte dos homens realiza serviços

de ajuste ou limpeza das peças⁷¹. A chuva, que emoldura a cena, marca o fim do Carnaval e o retorno ao trabalho, narrados pelo documentarista:

Toritama muda a cada dia. Somente a chuva que cai depois do carnaval permanece a mesma. Ela anuncia o início do plantio para os agricultores. Agora, anuncia o fim das férias para os trabalhadores autônomos, que retomam a produção do jeans, orgulhosos de serem donos do seu próprio tempo (*Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019).

Na sequência seguinte, um *close* no rosto de Léo, trabalhador visivelmente exausto que usa máscara respiratória, destaca seu olhar fatigado. Essa imagem vai se dissolvendo aos poucos e sendo substituída pelo movimento de calças jeans azuis que giram no interior de uma máquina, fundindo o corpo do trabalhador aos insumos de seu trabalho.

Figura 72 – Seleção de frames da sequência de encerramento



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Por meio de imagens marcadamente contrastadas e de uma paisagem sonora que reforça a construção de uma atmosfera melancólica, o desfecho do filme adota um tom soturno e de clausura. Tais efeitos, contudo, ganham maior densidade por causa das cenas que os antecedem: Léo, em acordo com a equipe do filme, realiza uma viagem à praia patrocinada pela produção e, em troca, cede ao diretor as imagens lá gravadas. Nesses registros, são captados momentos de tranquilidade e alegria durante as férias em família, em um espaço dedicado ao lazer.

⁷¹ O termo “limpando” refere-se aos arremates finais das peças, como o corte dos fios excedentes deixados pelas máquinas, o acerto de pontas e outros pequenos ajustes que finalizam o acabamento da costura e que são feitos à mão.

Figura 73 - Frame da cena em que Léo comemora o carnaval com a família



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

O aspecto mais curioso dessas sequências consiste na maneira como o encerramento é articulado, especialmente porque a maioria dos trabalhadores entrevistados no documentário, sobretudo as mulheres, não participam das viagens no período do Carnaval, pelo menos não nas imagens mostradas no filme. Há, inclusive, uma cena em que isso é abertamente discutido. Durante certa pausa no trabalho, devido a uma queda de energia, Marcelo Gomes questiona alguns trabalhadores da indústria do jeans sobre quais são os dias de descanso que eles têm ao longo do ano. Eles respondem que, além do domingo, descansam no Carnaval e no Natal, sendo que, no feriado de Carnaval, “todo mundo viaja”, e a cidade de Toritama “fica como um cemitério”. Gomes então pergunta se eles vendem seus pertences para viajar durante o feriado, ao que um deles responde: “graças a Deus, não”.

Figura 74 - Frame de cena dos trabalhadores durante uma queda de energia



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

A exceção, nesse caso, parece ser Léo, que cogita vender sua moto para poder participar da folia em praias próximas à região. Isso evidencia que o personagem se diferencia dos demais trabalhadores retratados no filme, algo que fica claro desde a sua primeira aparição, quando é mostrado dormindo no ambiente de trabalho. Sua postura ambígua, ora afirmando que “o nome dele é trabalho” e “o apelido é hora extra”, ora demonstrando desejo de descanso e liberdade, é intensificada com seu perfil comunicativo ao longo do filme. Como observa Marcelo Gomes ([s.d.]) em entrevista, ao chamá-lo de “filósofo”, essa postura acaba conquistando a narrativa. Aos poucos, ele assume certa centralidade, sendo também escolhido para encerrar o filme ao produzir suas próprias imagens carnavalescas.

Não obstante, o aspecto mais interessante da sequência acima é que, além de não haver mulheres nesse grupo, os homens entrevistados dizem não vender seus próprios bens para poder aproveitar o Carnaval. Embora muitos trabalhadores mostrados nessa cena possam viajar para passar o feriado fora de Toritama, o filme não aborda o processo. As cenas posteriores incluem outros personagens que, embora eventualmente sejam trabalhadores da indústria do jeans, não são apresentados como tais no filme. O que torna essa situação ainda mais significativa é o fato de que as mulheres, que ocupam papel marcante nas entrevistas anteriores, não aparecem em nenhuma dessas cenas. Elas não falam sobre o que fariam durante o período de descanso, nem são mostradas em possíveis espaços ou momentos de lazer. Quando o filme chega às últimas imagens, porém, são elas que seguem assumindo as máquinas de costura. Diferentemente do

que sugere a narração, não há um retorno coletivo dessas personagens após o Carnaval. O retorno é visível apenas para Léo. De modo que uma análise com foco nas entrevistas dadas pelas trabalhadoras talvez implique significados distintos daqueles apresentados como eixo do filme segundo seu realizador.

Figura 75 - Frame da cena de encerramento



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

É em busca de uma memória de infância que Marcelo Gomes decide retornar a Toritama após muitos anos sem visitar a cidade. Seu pai, que era inspetor fiscal do governo, costumava levá-lo a algumas regiões que visitava a trabalho. Na lembrança do documentarista, Toritama era marcada pelo silêncio da natureza e pelas atividades agrícolas. Contudo, ao revisitar o lugar, ele se depara com um cenário completamente transformado, dominado pela produção industrial têxtil do jeans, motivo pelo qual o município é conhecido como “A capital do jeans”.

A tensão entre memória e realidade atravessa toda a narrativa, manifestando-se de forma explícita nas escolhas estéticas. Um exemplo marcante ocorre quando o diretor, incomodado com os ruídos provocados pelas máquinas de costura, decide suprimi-los da trilha sonora, justificando que “o barulho ensurcedor das máquinas” lhe causava ansiedade. Após remover o som e assistir às imagens em silêncio, comenta: “agora essa repetição desse movimento que me causa angústia. Coloco uma trilha sonora”. As cenas de trabalho, assim, antes apresentadas com seu som ambiente original e posteriormente em silêncio, passam a ser acompanhadas de

uma música clássica, que imprime um ritmo harmônico à montagem e transforma a percepção da atividade fabril.

Esse descompasso igualmente se revela nas perguntas de Gomes aos trabalhadores, sobretudo às mulheres entrevistadas. Enquanto algumas expressam gratidão pela liberdade de trabalhar de forma autônoma e pela possibilidade de definir os turnos sem a presença de patrões, o documentarista insiste em destacar as condições e relações de trabalho exploratórias que se ocultam sob essa noção de liberdade. O diretor chega a reiterar certas perguntas na tentativa de obter posicionamentos que contrariem as respostas espontâneas. No entanto, os trabalhadores reafirmam o valor da autonomia, que lhes permite estender ou reduzir a jornada conforme o desejo de obter maior lucro.

Frequentemente, o silêncio também ocupa esse espaço, tanto por parte do diretor, que, após ouvir uma resposta, aguarda um complemento ou uma eventual mudança de perspectiva do entrevistado, quanto como escolha estética, com o uso de planos longos e pausados em que alguns participantes encaram a câmera. Tal aspecto é particularmente importante no filme, pois, nas imagens estáticas e planos que servem de fundo para a trilha sonora, predomina a presença masculina. Há uma cena que ilustra bem a dinâmica: uma mulher trabalha na calçada atrás de um homem. Enquanto ele encara a câmera exibindo a peça que está limpando, ela o repreende com um chamado: “Deixa isso, menino”, e retorna concentrada ao serviço.

Figura 76 - Frame da cena em que dois trabalhadores fazem a limpeza do jeans



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes

Em entrevista, o próprio Marcelo Gomes (2019) relata que uma das primeiras pessoas que abordou, uma mulher, concordou em participar desde que não precisasse interromper suas atividades. Ela afirmou, de acordo com o cineasta: “Olha, eu vou te dar entrevista, mas eu não vou parar de trabalhar”. O diretor então respondeu: “Que ideia maravilhosa, vamos entrevistar as pessoas, todas elas trabalhando. A tendência se reforça na participação das outras mulheres, que não pausam suas tarefas para dialogar com o documentarista. O esquema abaixo, que reúne todos os trabalhadores da indústria entrevistados, corrobora a leitura. Se muitos homens param o que estavam fazendo para conceder a entrevista, a maioria das mulheres continua trabalhando enquanto fala.

Figura 77 - Seleção e agrupamento de frames dos trabalhadores do jeans entrevistados



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

A primeira trabalhadora entrevistada no documentário relata ter trabalhado durante sete anos em uma fábrica até que seu empregador faliu. Após esse episódio, ela adquiriu uma

máquina de costura e iniciou a sua própria facção, “as fábricas de fundo de quintal” do filme. Logo depois de começar a contar sua trajetória, a mulher é interrompida pelo genro. O diretor comenta de forma bem-humorada que ele teria roubado a cena. O genro justifica a intervenção afirmando que ela não estava conseguindo se expressar adequadamente, sugerindo que o relato deveria ter se iniciado na infância, quando, aos 12 anos, ela já produzia artesanato para vender, o que indicaria o empreendedorismo precoce da sogra.

Essa personagem emerge como testemunha de um processo contínuo de transformação industrial que, alterações à parte, ainda não cessou. A indústria, mesmo ausente em suas formas tradicionais, continua a se manifestar de maneira taxativa, agora predominantemente no interior dos domicílios dos trabalhadores. Diferentemente de outras figuras, essa entrevistada relata que sua inserção no trabalho informal decorreu de uma demissão. Em contraste, outras profissionais retratadas no filme apontam que a opção por essa modalidade está mais associada à percepção de que a ampliação da jornada resulta em maior rentabilidade.

Figura 78 - Frame da cena da primeira trabalhadora entrevistada



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

A segunda entrevistada, Andreia, aparenta ser a mais jovem das profissionais retratadas no documentário. Seu nome é revelado por intermédio de um colega, que a incentiva a falar diante da câmera, enquanto ela se mostra resistente, alegando ser tímida demais para participar. Andreia é a única personagem que, no momento do depoimento, não se encontra em atividade laboral, e seu nome surge no filme apenas mediado pela fala de outro entrevistado. Após afirmar

que não conseguiria falar, é questionada por Gomes sobre o tipo de trabalho que realiza. Em resposta, afirma desempenhar diversas tarefas, inclusive auxiliando amigos em diferentes fases do processo. Na sequência, o diretor a questiona se ela gosta das peças em jeans. De maneira enfática, ela diz que adora, justificando que o produto confere mais beleza e elegância a quem o veste.

O relato de Andreia, embora breve, contribui para o filme ao evidenciar a presença de trabalhadores jovens nesse segmento da produção. No documentário, ainda que o tema não seja aprofundado nas entrevistas, diversas imagens de apoio mostram grupos de jovens engajados em atividades laborais enquanto escutam música, cantam, dançam ou interagem em frente aos galpões e garagens. Nesses espaços, a presença masculina se destaca, especialmente em áreas que não envolvem diretamente o manuseio das máquinas de costura, mas sim os arremates e os processos de finalização das peças, além do carregamento e transporte dos produtos.

Figura 79 - Frame da cena de Andréia, segunda entrevistada



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 80 - Seleção de frames de cenas que mostram jovens em atividade de trabalho em Toritama



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

A terceira trabalhadora entrevistada inicia o relato enfatizando que, naquele local, elas se sentem como as “donas”, pois têm autonomia para entrar e sair quando desejam. Em seguida, descreve a rotina de trabalho: o expediente começa às sete horas da manhã e segue até às oito e meia, momento em que fazem uma pausa para o café. Após o intervalo, retomam as atividades, que se estendem até às onze e meia. O horário de almoço vai até uma e meia da tarde, quando recomeçam o trabalho, e só param às seis e meia da noite. Após esse período, voltam para casa para preparar o jantar e retornam às sete e meia da noite, permanecendo em atividade até às dez e meia. No total, a jornada corresponde a aproximadamente 12 horas e 15 minutos de trabalho, sem incluir, é claro, as atividades realizadas mais tipicamente domésticas, como o preparo das refeições. Ao final do relato, ela reconhece ser exaustiva a jornada, mas justifica a manutenção pelo valor recebido, que, segundo ela, compensa o esforço de trabalhar por mais horas.

No caso desta costureira, o trabalho é realizado fora de casa, em um antigo casarão que, no passado, serviu como espaço de hospedagem para trabalhadores do governo, entre eles o pai do documentarista. Ele, no entanto, afirma não conseguir reconhecer o local atualmente, dado o grau de transformação ao longo do tempo, sobretudo pela ocupação massiva do espaço pela lógica produtiva e pelas dinâmicas próprias do mundo do trabalho: as camas e colchões são substituídos por máquinas, tecidos e aviamentos.

Figura 81 - Frame de cena da terceira trabalhadora entrevistada



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Por outro lado, há também os casos de mulheres que internalizam o processo produtivo em suas próprias residências. Não se trata apenas da utilização de galpões, garagens ou quintais como extensão da “linha de produção”, mas de uma transposição integral do negócio, incluindo maquinário, matéria-prima, ritmo de produção e modelos gerenciais, para dentro do ambiente doméstico. Trata-se, portanto, de uma fusão entre o espaço privado e o produtivo, na qual os limites entre tempo de trabalho e tempo de descanso, entre casa e fábrica, tornam-se cada vez mais difusos. É o caso da quarta entrevistada do filme. Na sequência da entrevista, a composição parte de um plano fechado, que enquadra a costureira sentada no posto de trabalho. Em seguida, a câmera recua em um plano mais aberto, com profundidade de campo ampliada, revelando o espaço ao redor. Essa transição espacial e visual evidencia a sobreposição entre as esferas do trabalho e da vida doméstica. No mesmo enquadramento, passa a ser visível a mesa da família onde o marido e o filho jantam, escancarando a justaposição das mencionadas esferas no interior do ambiente doméstico.

Figura 82 - Seleção de frames da quarta entrevistada e da sua família jantando na mesa da família



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Neste filme, há um elemento inédito no recorte desta tese: a presença do pai em cena, assumindo, ainda que brevemente, momentos de cuidado e atenção aos filhos. Enquanto em *Peões* as mulheres aparecem isoladas nas entrevistas, com os filhos se manifestando apenas por chamadas telefônicas, aqui a figura paterna compõe o registro audiovisual, integrando o cenário doméstico enquanto a mulher concede a entrevista. Trata-se de um fenômeno notável, pois, embora essas mulheres estejam inseridas num contexto de trabalho precarizado, caracterizado pela intensificação das jornadas e pela sobreposição dos espaços produtivo e privado, o fato de exercerem suas atividades laborais no ambiente doméstico, incorporando a lógica industrial, acaba por eventualmente convocar as figuras masculinas. Logo, pela primeira vez, ao menos na representação da indústria pelo cinema nacional, os homens participam ativamente da dinâmica doméstica.

Não obstante, no plano mais fechado que enquadra o relato desta trabalhadora, assoma um elemento sonoro crucial: antes da revelação de que o trabalho ocorre dentro de casa, a tosse de uma criança sobrepõe-se à fala da mãe. Esse som infiltra-se no discurso, no qual ela comenta sobre os valores que recebe por cada serviço realizado e compara sua vida favoravelmente à de países marcados pela guerra e pela fome. A intervenção infantil, que invade a entrevista, parece antecipar e deslocar o foco para as sequências seguintes, nas quais a infância se insere ainda mais profundamente nas dinâmicas laborais. Se até então a presença das crianças no filme era mais incidental, a partir deste momento elas passam a funcionar como principal marcador da interpenetração entre as esferas do trabalho e da vida doméstica.

É isso que se constata no relato da última costureira entrevistada, cujo depoimento se inicia com uma metáfora significativa: ela descreve a cidade como uma “mãe”, ao afirmar que,

se as pessoas chegam a Toritama em situação de necessidade alimentar, ali elas conseguem se sustentar e que quem reclama do lugar “não é abençoado por Deus, não”. Ela também comenta que Toritama “virou um São Paulo”. Segundo ela, se antes era preciso migrar para a metrópole em busca de trabalho, enfrentando dificuldades, sobretudo pela falta de escolarização, ali era possível “chegar como um zé-ninguém” e, ainda assim, garantir serviço. “Só fica parado quem quer”, afirma. A imagem da cidade-mãe reforça a ideia de um espaço que, ao mesmo tempo em que acolhe, provê e alimenta, está profundamente atravessado pelas relações de trabalho que sustentam a provisão, envolvendo os sentidos de maternidade, cuidado e sustento no contexto do trabalho precarizado. Ao final do registro, a costureira parece responder a uma pergunta não incluída na montagem acerca da possibilidade de deixar a cidade. Ela explica que, quando é possível, sai, mas, quando não é, “fica ali mesmo”. Nesse momento, Marcelo Gomes intervém e pergunta: “Mas aqui, para se divertir, tem que sair, né?” Ela confirma, complementando que até para almoçar fora ou frequentar uma piscina é necessário deixar Toritama, encerrando: “aqui é trabalho”.

Figura 83 - Frame de cena da quinta entrevistada



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Durante o relato da trabalhadora, surge uma criança tentando se divertir nesse espaço profissional. Algo similar já havia ocorrido anteriormente, com o que parece ser o filho mais novo daquela trabalhadora filmada em casa. Nas duas situações, as trabalhadoras pedem que as

crianças vão brincar em outro lugar; inclusive, de modo sugestivo, uma mãe ordena: vá brincar em outro setor. A inserção das crianças no filme abre espaço para duas interpretações possíveis, talvez complementares. A primeira delas concerne à ocupação do ambiente de trabalho pela brincadeira, uma vez que os insumos são transformados em brinquedos. Ainda que se perceba uma hierarquia em que, na disputa entre a máquina de costura e as crianças, o trabalho com o jeans prevaleça, é notório que o próprio ato de trabalhar se torna parte do jogo, funcionando, em muitos momentos, como uma ferramenta lúdica para entreter as crianças. Entre carretéis de linha, fios de máquina e sobras de tecido, elas se formam em um espaço onde casa e trabalho se confundem, e a figura materna é absorvida por uma ocupação que permeia todas as esferas da vida doméstica cotidiana. Nesses jogos, numa ressignificação nada trivial, os elementos do trabalho são manuseados como brinquedos.

A segunda interpretação diz respeito à maneira como esses elementos podem ser lidos com base em cenas posteriores, nas quais gatos e galinhas do sítio de dona Rosilda interferem na paisagem do trabalho. A montagem revela algo digno de nota: tanto as crianças quanto os animais não apenas ocupam o espaço, mas parecem resistir, ainda que de forma sutil, à lógica imposta pelo ambiente industrial. Assim como as crianças, os gatos são retirados do local, vistos como elementos de distração ou incômodo para a produtividade. Já uma galinha, a preferida de dona Rosilda, encontra, entre os restos de tecido, o material necessário para construir seu ninho, convertendo os insumos do trabalho em abrigo numa apropriação significativa.

Diante de tais imagens, o diretor faz uma observação de repercussão considerável: “o mundo rural é engolido por um mundo novo, o mundo industrial que só se expande”. É possível imaginar que as crianças, assim como os representantes desse mundo rural, são moldadas desde muito cedo pela lógica industrial. Ao mesmo tempo, porém, sua presença interfere na dinâmica que as constitui, instaurando pequenos contratemplos no regime da produtividade. Com efeito, essas figuras em tese acessórias denotam como poucas as complexidades e os paradoxos que definem a realidade representada.

Figura 84 - Seleção de frames das crianças e dos animais nos ambientes de trabalho



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 85 - Frame da cena que evidencia o trabalho infantil de uma menina que faz a limpeza do jeans



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 86 - Frame da cena de um menino que dança com um balão azul no meio da facção



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Os dois frames acima, não obstante, parecem apontar para o fato de que o universo da infância também é sensivelmente afetado pelas problemáticas e diferenças descritas entre as trabalhadoras e os trabalhadores. No primeiro, a menina se encontra sentada entre adultos que

aparentam ser seus responsáveis e, como eles, se dedica ao trabalho com o jeans. Já no segundo, diferente das mulheres que estão sentadas diante das máquinas de costura, o menino está de pé e dançando, contraste acentuado pela bola azul na mão. Logo, se a menina é prematuramente absorvida pela lógica produtiva, ao menino é resguardado o mencionado intervalo de lazer em meio ao ambiente de trabalho. Isso se está sintomaticamente conectado à oposição que perpassa o filme, entre os homens, diversas vezes entrevistados em momentos de pausa da produção, e as mulheres, que raramente deixam os seus postos de trabalho, inclusive durante as filmagens.

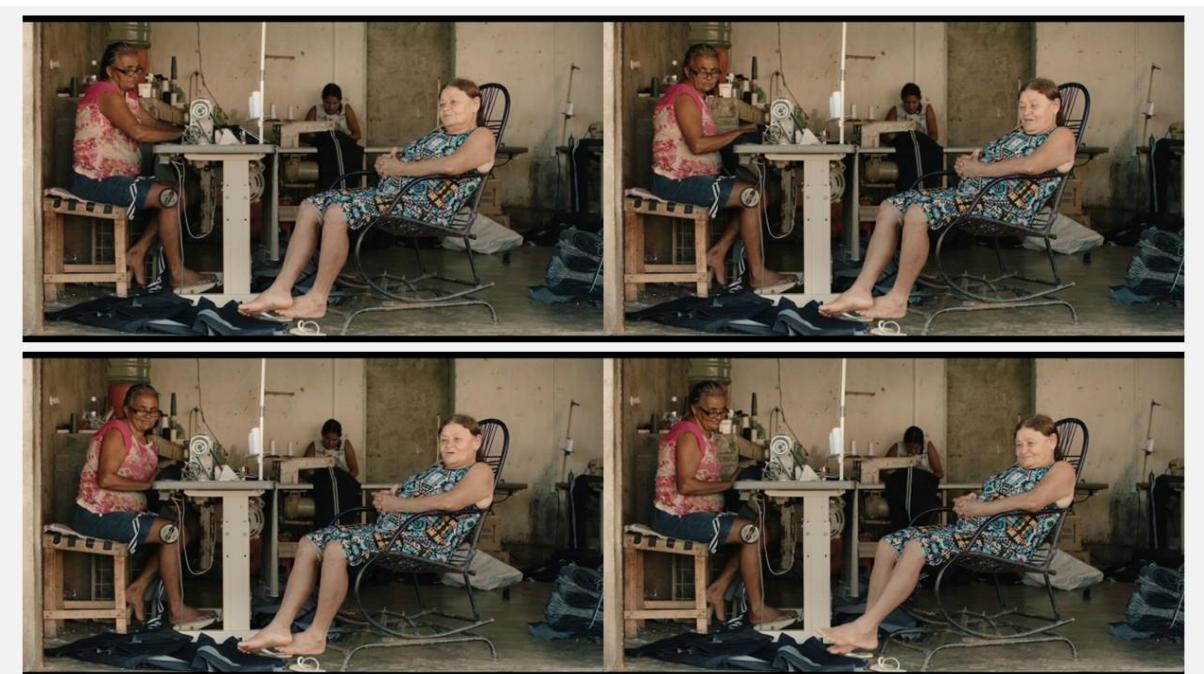
Ainda nessa ordem de motivos, vale observar que dona Rosilda, embora não tenha sido entrevistada no documentário, aparece em outras imagens do filme alimentando suas galinhas. Se, como diz Gomes, o galinheiro foi transformado em depósito de tecidos para dar lugar ao “mundo novo”, é significativo que certos gestos de cuidado com o mundo antigo, com o rural e o cotidiano do sítio, persistam. Mesmo com a expansão do espaço produtivo, sobrevive ali uma atenção dedicada a formas de vida que escapam à lógica industrial, preservando vínculos com um tempo anterior. Esse cuidado encontra eco na fala de dona Adalgisa, que se identifica como agricultora e, peremptoriamente, responde “Deus me livre” quando o documentarista lhe pergunta se já trabalhou com o jeans. Nesse momento, dona Rosilda lança um olhar soridente, primeiro dirigido a Gomes e depois a Adalgisa, como se sentisse algo entre a cumplicidade e a resignação, ou até desconfiasse da fala da colega. Talvez dona Rosilda não pudesse se sustentar apenas com a agricultura, ou tenha optado, por necessidade ou escolha, por também trabalhar com o jeans. Mas, no filme, dona Rosilda não se manifesta, e o fato é que o cuidado com os animais é indiscutível, sinalizando que, mesmo diante da reconfiguração do espaço, nem tudo é inteiramente absorvido.

Figura 87 - Frame da cena em que Dona Rosilda alimenta os animais



Fonte: Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Figura 88 - Seleção de frames das cenas de Dona Rosilda e Adalgisa



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, 2019, Marcelo Gomes.

Estou me guardando para quando o carnaval chegar, apesar de não corresponder exatamente ao desejo inicial do diretor, capta com precisão a realidade de superexploração do

trabalho em Toritama – uma condição que remonta ao início dos anos 1980⁷², mas que só passou a ser documentada pelo longa metragem brasileiro quase duas décadas depois⁷³. Todavia, para além da denúncia, o filme revela outros aspectos relevantes, como a forte presença do trabalho feminino à frente das famílias, garantindo a independência financeira. Uma autonomia, porém, viabilizada por meio da já apontada precarização de trabalho. Naturalmente, seria possível problematizar e interrogar mais detidamente essas noções de independência e liberdade, não só pela via da desregulamentação, mas também a das enormes responsabilidades que recaem sobre as mulheres nesse tipo de dinâmica. Reflexões dessa tipologia, entretanto, não são o foco desta argumentação e necessitariam de uma atenção especial.

A título de indicação, diga-se de passagem, um caminho para esse debate demandaria a inclusão de referências teóricas que pensam o contexto geral em que as transformações locais se inserem. Uma importante referência nesse campo de estudos é Nancy Fraser (2024), que fala de um tempo marcado por profundas contradições, no qual o enfraquecimento das políticas sociais e a desregulamentação das relações de trabalho estão ligados a uma reconfiguração do papel do Estado. A isso se soma a crescente descrença dos próprios trabalhadores quanto à sua capacidade de garantir direitos e mediações. No caso específico das mulheres, essa descrença acentuada, especialmente quando se recorda que os direitos à proteção da mulher e à conciliação entre trabalho e maternidade ainda estão em consolidação. Muitas vezes, tais dispositivos legais são insuficientes para resguardar as mulheres da violência, da discriminação e até mesmo da demissão em decorrência da gravidez. Todas essas problemáticas se fazem sentir no próximo filme a ser examinado, que leva a conversa para o campo da ficção e que propõe uma ruptura com o trabalho como condição para promover transformações.

5.2 O fim do trabalho e a cerca depois da travessia (*Pela Janela*)

⁷² A respeito da produção industrial de Toritama, uma discussão mais pormenorizada está disponível em: https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%20202012/GT06/COMUNICACAO-ORAL/102997_Design_e_identidade_cultural.pdf. Acesso em: 04 mar 2025.

⁷³ Precedendo o documentário de Marcelo Gomes, foi lançado em 1980 o filme *Sulanca*, com direção de Katia Mesel. Embora aborde uma dimensão distinta da produção têxtil, a obra centra-se na feira de Sulanca, localizada em Santa Cruz do Capibaribe, e evidencia o papel central do trabalho coletivo das costureiras na reconfiguração do cenário socioeconômico regional, marcado, nesse contexto, sobretudo pela atuação do trabalho das mulheres.

Figura 89 - Frame da cena em que Rosália está refletida no solvente dos reatores



Fonte: Filme *Pela Janela*, 2017, Caroline Leone.

O reflexo de Rosália se desfaz no solvente dos reatores enquanto ela manuseia a peça no líquido lentamente. A operária encara seu trabalho e ele reflete sua imagem. Os espectadores olham para uma refração visual invertida que é também distorcida na medida em que as mãos da trabalhadora se movimentam. Nessas dinâmicas, é o trabalho em operação, por meio de seus insumos, que constitui as primeiras imagens do longa-metragem de Caroline Leone. Embora a dimensão profissional ocupe apenas os vinte minutos iniciais do filme, essa relação, equiparável a um rio corrente, atravessa toda a narrativa da personagem e a linguagem cinematográfica do filme. Ou seja, mais que introdução, as sequências iniciais entre a fábrica e a casa da operária fundamentam toda a história de Rosália, cuja vida foi, por anos, dedicada ao trabalho.

Por tais motivos, as primeiras cenas do filme merecem uma leitura detida. Em um ritmo cadenciado, a montagem estabelece o cotidiano da protagonista: trabalhar, almoçar, fechar a fábrica, voltar para casa, cuidar dos afazeres domésticos, preparar o jantar para ela e o irmão, bordar e dormir. No outro dia: acordar, preparar o café, caminhar para o trabalho, abrir a fábrica e recomeçar o turno. A ruptura dessa estrutura inicial ocorre, repentinamente, com a demissão. Rosália é dispensada sob a justificativa de que a fábrica passava por um processo de fusão e de que os novos sócios impuseram exigências. A narrativa não explicita as reais razões por trás da decisão, mas, pouco depois, sua posição é ocupada por um trabalhador mais jovem, sugerindo uma substituição geracional. A reação de Rosália, a princípio, não é retornar diretamente para casa como de costume. Ela vai a um café, onde parece refletir sobre sua situação. Mais tarde,

retorna para casa, mas sua presença no ambiente agora é apresentada por sombras, como se sua figura ainda estivesse fora do lugar, não pertencendo ao espaço. Esse sentimento ganha novos sentidos no dia seguinte já que, ao voltar à fábrica, sua argumentação é justamente a de que sua presença ainda poderia ser útil na fábrica, oferecendo-se para repassar melhor o trabalho para o novato. Ao rejeitar a proposta, o patrão considera que as anotações deixadas pela trabalhadora já estavam claras e que o substituto, mesmo mais jovem, já possuía alguma experiência.

Ao retornar para casa novamente, a rotina é mais uma vez interrompida, desta vez pelo colapso de seu corpo. Zé, irmão de Rosália, ao chegar no local, escuta um barulho. Primeiro, verifica a cozinha, e depois encontra a irmã caída no chão da lavanderia. Zé ergue Rosália com cuidado e a conduz até a cama. Em seguida, retira delicadamente os pregadores de roupa de suas mãos, dizendo que irá preparar um chá. O trecho, embora breve, carrega um movimento marcante: os pregadores, passados das mãos de Rosália para as de Zé, indicam a transferência do cuidado – um papel que passa a recair sobre ele. Enquanto segue para a cozinha, Zé liga para o filho e pergunta se ele poderia cuidar da tia durante os dias em que estaria fora a trabalho. No entanto, o filho aparentemente não conseguiria uma licença no serviço. Zé então prepara a mala da irmã, que continua imóvel na cama, incluindo, além das roupas, seu bastidor com o bordado inacabado. A cena seguinte já se desenrola no carro, com Rosália pedindo para voltar para casa, enquanto o irmão, na direção, insiste para que ela o acompanhe, garantindo que a viagem faria bem.

A ruptura profissional, dessa maneira, confere novo significado à experiência do corpo feminino em seu espaço privado, manifesto por um recurso perpetuado pela fotografia. Envolta em sombras e em uma sensação de desestabilização, Rosália já não parece se reconhecer nos espaços que antes compunham seu cotidiano, como se seu corpo não mais conseguisse se firmar no mundo construído pela narrativa até ali. Não por acaso, as cenas que se seguem introduzem um novo território de habitação para a protagonista, um ambiente relativo à suspensão. É em trânsito, dentro do carro e ao longo de uma grande viagem rumo a outro país, que Rosália inicia sua travessia, deslocando-se no espaço e no desenvolvimento de sua própria personagem até o encontro com o estrangeiro.

Figura 90 - Frame da cena em que Rosália inicia a viagem



Fonte: Filme *Pela Janela*, 2017, Caroline Leone.

A partir desse momento, a fotografia do filme passa a enquadrar a protagonista a partir das molduras de janelas, espelhos e muros. No ambiente profissional, havia uma definição de enquadramento pela profundidade de campo e normalmente em posição de repouso, sentada, o que tornava a inserção da mulher ainda mais calcada no ambiente fabril. Durante a viagem, a figura ocupa mais o primeiro plano, embora ainda delimitada por essas molduras do cenário ou em diálogo com elas, reforçando a construção estética que traduz a transitoriedade. Somente nas cenas finais, Rosália surge mais solta no espaço filmico, com o corpo livre das dinâmicas de encaixe, interagindo, mesmo que de maneira ainda contida, com diferentes personagens e ambientes de modo mais descontraído.

A composição fotográfica reflete a construção ordenada da narrativa, filmada em ordem cronológica. Magali Biff, atriz que interpretou Rosália, destaca que essa organização “deu a sensação de estar participando de um documentário”. Apesar do cansaço e do desconforto de filmar na estrada, para atriz justamente tais situações forneceram “verdade à sua interpretação” (Biff apud Oliveira, 2018). Em síntese, tanto a história quanto o trabalho com os atores e os elementos cinematográficos, como a fotografia e a montagem, acompanham a trajetória de desenvolvimento que impulsiona a protagonista e o próprio filme.

Figura 91 - Seleção de frames das cenas em que Rosália surge dentro da fábrica em comparação com os enquadramentos em que aparece em interação com as janelas



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Pela Janela*, 2017, Caroline Leone.

Para além das molduras, outra presença recorrente na obra que acompanha o percurso da protagonista é a dos reflexos e da água. Conforme já mencionado, o reflexo provocado pelo solvente da fábrica, na cena inicial, configura-se como um recurso imagético que se desdobra ao longo da narrativa. Rosália encontra-se repetidamente imersa nessas representações líquidas da imagem, até o ponto culminante em que se depara com as cataratas, espécie de catarse natural que sintetiza esse motivo visual e intensifica o processo de transformação da personagem. Nesse momento, chama atenção a ausência do reflexo: em vez do espelhamento, ocorre a apropriação subjetiva, sinalizando a emergência de uma consciência de si. É nessa sequência, em contraste

com outras passagens do filme, que se observa o abandono de uma câmera predominantemente observadora, distanciada, em favor de uma abordagem participativa, que estabelece uma relação mais direta com a personagem. Essa mudança se manifesta especialmente na forma como o corpo é filmado e convocado em cena, evidenciando uma interação entre câmera e protagonista. Embora o filme mantenha uma abordagem contida, seja na atuação, na composição fotográfica, seja na estrutura narrativa, ele apresenta um clímax narrativo claramente delimitado por essas imagens.

Paralelamente a essa construção, o percurso da estrada que conduz a personagem a esse espaço estrangeiro também dialoga com as qualidades fluidas da imagem. O movimento entre Brasil e Argentina, fluido e sem interrupções, articula-se com as águas que vão se infiltrando na narrativa, criando uma sensação de continuidade e inevitabilidade. É comum no filme o enfoque visual da viagem em curso, com a modificação das características geográficas, que se tornam gradativamente mais planas. Nesse contexto, à medida que as cenas buscam, cada vez mais, capturar a protagonista refletida ou em contato com a água, o trajeto ao longo da estrada, praticamente reto, configura-se como um rio simbólico em que escorre o fluxo da representação imagética. Ao chegar ao destino, as quedas d'água das cataratas surgem como o clímax desse encontro pós-travessia, cuja violência transforma, de forma definitiva, a jornada de Rosália.

Figura 92 – Seleção de frames das cenas em que Rosália surge em interação com a água



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Pela Janela*, 2017, Caroline Leone.

A respeito das estratégias de filmagem nas Cataratas, Cláudio Leone (2018), diretor de fotografia, comentou que, além dos diversos desafios encontrados no local, havia o desejo de evitar a captura dos arco-íris, formados naturalmente no ambiente. A opção da diretora era que o registro das imagens desse espaço apenas para a coloração das águas em tonalidades marrons. Na passagem abaixo, é possível constatar como se concluem essas opções em uma impressão mais neutra das cores:

As Cataratas são um episódio a parte. Maravilhosas. Absurdas. Com apelo visual e conteúdo semântico tudo a ver com o filme. Filmar ali foi maravilhoso e desafiador, água por todos os lados, muito vento, um barulho ensurdecedor, chão escorregadio, condições bastante adversas, tanto em termos técnicos quanto de produção, muito fluxo de turistas, enfim, só pra quem é do cinema. Me sinto um privilegiado de ter podido filmar lá, e ter feito aquelas cenas. A sequência das cataratas sempre me emociona, não importa quantas vezes a veja. Aquelas andorinhas, o que é aquilo, muito lindo. Filmamos no lado argentino, que é mais selvagem e violento. Do lado brasileiro elas são mais grandiosas, mas do lado deles a cachoeira é mais forte e próxima. A gente fica

na parte de cima dela diante do abismo. Havia também um outro componente adverso engracado, o ângulo da luz. Precisamos calcular o horário e o ângulo de luz e câmera para a cena, de forma a evitar os arco-íris. E isso é o que mais tem lá, arco-íris, por todos os lados, lindos, que se formam por causa das partículas de água em suspensão. Eles não eram bem-vindos para o filme. A Caroline, acertadamente, também queria a água naquela coloração marrom que está no filme. Um marrom que aos poucos deixa de parecer água para parecer o que é naquele contexto da sequência do filme (Leone, 2018).

Com base em outra entrevista, esta de Carolina Leone, é possível acentuar a importância da água na construção da protagonista. Em entrevista do site *Papo de Cinema*, o crítico Robledo Milani questiona se a diretora tentou não “sexualizar essa mudança da personagem”, referindo-se à intenção dos produtores argentinos de que a protagonista encontrasse um namorado como motivação para a transformação na história. Leone responde que não se tratava de uma questão de sexualização, já que considera a protagonista “muito sexual”. Ela explica que a construção surge “principalmente por conta de toda a água que percorre o filme e também pela relação dela consigo mesma, há muito ali”. Além disso, reforça que não vê Rosália como “uma mulher desprovida de sexualidade”, sobretudo porque não considera “que essa sexualidade dependa da figura masculina para acontecer”. A seguir, Leone explica como lidou com a expectativa dos produtores de inserir esse romance na trama:

Essa foi uma questão muito discutida. O que me falavam é que a transformação dela jamais seria visível na maneira que eu estava propondo. Que não seria suficiente, e que a única maneira de enxergarem que ela mudou e se abriu para o mundo era se apaixonando por alguém. O que pra mim é praticamente uma ofensa. Mas, na verdade, é o que acontece em todos os filmes. Ou é uma reconciliação, ou uma promoção no trabalho – que é dada por um homem. Se prestar atenção, é sempre o homem que alavanca a mulher. Por isso tive que bater pé. Ainda mais porque, lá na primeira versão do roteiro, existia um personagem argentino que ela encontrava em diversos pontos da viagem. Tinha uma coisa entre eles, que acabava ficando no ar – não era nada consumado. Talvez por isso, até, que tenha surgido essa expectativa. Mas sempre imaginei mais uma amizade entre os três – ela, esse cara e o irmão – do que um romance entre eles dois. E, por causa desse ruído, tive uma reação contrária e diminuí o papel deste homem (Leone, 2018).

Ainda sobre a construção de Rosália, Leone comenta que dizia “não” constantemente durante as filmagens, não apenas para a atriz que faz a protagonista, Magali Biff, mas também para o diretor de arte, o figurinista, o diretor de fotografia e muitos outros membros da equipe. Ela ressalta que a atriz, vinda do teatro, precisou se adaptar às particularidades da linguagem

cinematográfica, além do desafio de buscar uma interpretação mais contida para o filme. Sobre essas escolhas, que visam eliminar os “excessos”, a diretora propõe:

Queria uma atuação que fosse próxima da realidade. Muito calcada no realismo. Acho que precisamos de muito pouco para entender o que se passa. E que o cinema, geralmente, é muito autoexplicativo. Isso tira o encantamento e a proximidade com o espectador. Sinto como se os personagens estivessem sempre se apresentando. Em todas as cenas se reapresentam e se recolocam, lembrando quem são. Isso é muito distante do ser realmente. E com isso você perde esse tempo que a pessoa está lá, disposta a ver o seu filme, com explicações completamente desnecessárias. E se dá também na atuação. Se reflete na insegurança em ‘ser’ o personagem, e não apenas representá-lo (Leone, 2018).

Diga-se de passagem, é digno de nota como o pretendido realismo da diretora vai de encontro a muitas das decisões tomadas na construção do filme. No quesito das atuações, por exemplo, em vez da naturalidade das ações, percebe-se o controle extremo dos atores, o que diminui a desejada aparência de espontaneidade. Artificialidade semelhante se verifica também na fotografia do longa, já que as imagens são detalhadamente planejadas a fim de criar efeitos programados. Isso, inclusive, torna a própria representação da indústria, espaço fundamental no início da trajetória da protagonista, menos verossímil do que poderia alcançar uma abordagem tipicamente realista e mais próxima da estética do documentário no senso comum.

Partindo agora para uma análise de caráter comparativo, utilizando obras de temática semelhante e produzidas no mesmo contexto, é possível identificar a repetição de certos tipos de representação de personagens, ainda que com objetivos distintos. No caso da inserção do personagem do estrangeiro, oportuno objeto de estudo é *Corpo Elétrico*, de Marcelo Caetano, também lançado em 2017. O longa apresenta a trajetória de Elias, um assistente de uma estilista que trabalha em uma pequena confecção de roupas. A narrativa transita entre a exaustiva rotina de trabalho dos profissionais e os momentos de lazer após o expediente, explorando a liberdade, o desejo e os laços afetivos que se formam entre os personagens. Logo no início do filme, Elias é apresentado a Fernando, trabalhador novato que assumirá temporariamente a vaga de outro funcionário que estava afastado, na função de corte de tecidos. Após essa breve apresentação entre os dois, que é mediada por um superior, Elias e Fernando se reencontram no dia seguinte, na cozinha da confecção. Durante a conversa, Elias pergunta de onde é Fernando, que responde ser da Guiné-Bissau e questiona se ele conhecia o país. Elias menciona que achava já ter ouvido falar, mas não sabia onde ficava. Fernando, então, explica que o país está localizado na costa ocidental da África. Em seguida, ele faz a mesma pergunta a Elias, que responde ser da Paraíba. Fernando repete o nome do estado, como se já o conhecesse: “Paraíba”. Elias muda o assunto

para como estava o novo trabalho. Fernando diz que estava bom, embora não fosse possível conversar com as máquinas. Concordando, Elias comenta que tinha dificuldade com máquina e preferia gente.

Em *Pela Janela*, há um diálogo bastante semelhante, ocorrido também na cozinha, em que a barreira linguística entre o português e o espanhol chega a impedir que a comunicação aconteça. Inclusive, a conversa tem início com o desconhecimento das palavras: Rosália oferece almoço à estrangeira, que agradece e explica que comerá depois com os filhos. A personagem não comprehende totalmente o que foi dito e menciona que não reconhece as palavras. Ainda assim, a conversa segue, e a estrangeira pergunta se Rosália era do Brasil. Ela confirma com a cabeça, explicando ser de São Paulo. A personagem reage, afirmando: “Que bueno”, enquanto Rosália a contraria, dizendo: “Mais ou menos”. A estrangeira então conta que é de Misiones, perto da fronteira, e pergunta se Rosália conhecia o lugar. Ela nega com um gesto de cabeça, e a estrangeira complementa que “é cerca do Brasil”. Em seguida, elogia a camisa de Rosália e comenta que a ouviu cantar na noite anterior. Em resposta, Rosália compartilha que costumava cantar com a mãe e que cuidou dela quando estava doente, até sua morte, justificando que o irmão não pôde ajudar por estar casado e com filhos. No fim da conversa, a estrangeira pergunta se Rosália está gostando de Buenos Aires. Hesitante, ela responde que não sabe e admite sentir “um pouco de medo da volta”. A estrangeira reage com a pergunta: “Como?”. Em lugar de responder diretamente, Rosália devolve a pergunta: “Você tem vontade de voltar para sua cidade?”. A estrangeira nega enfaticamente, afirmando que não pretende retornar. O diálogo se encerra e, na cena seguinte, Rosália ensina a mulher e seu filho a bordar.

Há uma diferença interessante entre as duas cenas quanto ao momento em que ocorrem no filme. Em *Corpo Elétrico*, a sequência acontece no início, aos 14 minutos de duração do filme, enquanto, em *Pela Janela*, o trecho se passa a 19 minutos do término. No primeiro caso, a cena faz parte do arco introdutório, e, logo, cumpre também uma função de apresentação dos personagens, sobretudo na construção das características do protagonista. Há uma tensão entre os dois trabalhadores que será construída aos poucos, mediada também por olhares e sorrisos que atravessam o espaço do trabalho. Ao longo do filme, Fernando acaba se envolvendo com outra funcionária da confecção, demonstrando uma relação de amizade e carinho com Elias.

Já em *Pela Janela*, o encontro com a estrangeira acontece no desfecho da narrativa. Essa relação, apesar de ser curta, é bastante significativa por representar o contato de Rosália com o estrangeiro e as possibilidades que surgem além da fronteira, enfatizada no filme com o clímax da chegada às cataratas. Misiones, cidade que materializa o contato entre dois países vizinhos, se apresenta na cena como travessia, pois o caminho da volta é negado pela personagem da

estrangeira, que afirma não querer retornar a sua cidade natal. Enquanto Rosália diz ter medo da volta para casa, a estrangeira compartilha sua decisão enfática de não regressar. Ou seja, há aí a possibilidade de uma mulher que recusa a imposição das circunstâncias, gesto que parece ainda inédita para Rosália. Não à toa, o último registro da personagem é em uma cena que se passa na rodoviária, um desfecho aberto a possibilidades. Seria possível imaginar que o reflexo perdido de Rosália em tantos volumes de água é resgatado aqui, no encontro com a estrangeira e na possibilidade de novas saídas.

Se Fernando cruza o Atlântico em *Corpo Elétrico*, sustentado pelo trabalho, Rosália ultrapassa a fronteira brasileira numa situação inversa: a ausência da profissão, consequência de sua demissão. Em ambos os casos, é o trabalho que impulsiona os personagens, ainda que, no segundo, seja justamente sua perda que viabiliza a travessia. Nesse jogo de deslocamentos, a cozinha parece dar lugar a duas pausas distintas. No primeiro encontro, há uma suspenção do tempo narrativo do filme devido à interrupção do trabalho. No segundo, a pausa se dissolve no ritmo contínuo da história, já não como ruptura, mas como prolongamento natural do percurso. Assim, além de abrigar o encontro entre os estrangeiros, o cenário integra um espaço transitório por excelência transitório: o albergue. É nele que se desenrola o contato com o novo, definido pelas condições de viajante e pelas dinâmicas transitórias.

Figura 93 - Seleção de frames da cena do café com o estrangeiro, em comparação com o filme *Corpo Elétrico*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filmes: *Corpo Elétrico*, 2017, Marcelo Caetano; *Pela Janela*, 2017, Carolina Leone.

Outro aspecto que autoriza a comparação é que, em *Corpo Elétrico*, os trabalhadores frequentemente conseguem deixar o espaço de trabalho. A cena mais emblemática do filme, aliás, é justamente o longo plano-sequência da caminhada dos funcionários ao sair da confecção de tecidos. Embora o longa não tenha operárias como protagonistas, há um momento decisivo em que homens e mulheres se afastam juntos do trabalho, seguindo em direção ao descanso e ao lazer. No contexto da indústria, porém, quando o foco recai sobre as operárias, a relação com o trabalho se configura em outra chave. Essas personagens aparecem confinadas ao ambiente profissional, sem a possibilidade de coexistência entre labor e vida pessoal. Para elas, como para Rosália, a saída do trabalho não se dá como um ato cotidiano, mas como uma consequência da demissão. Essas tendências ficam mais claras quando se incorpora à conversa outra obra do período.

Figura 94 - Frame da cena da saída da confecção



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2017, Marcelo Caetano.

O filme em questão é *Redemoinho* (2016), dirigido por José Luiz Villamarim. Diferente de *Corpo Elétrico*, *Redemoinho* não apresenta o trabalho como foco principal, embora uma de suas personagens coadjuvantes, Hélia, seja operária de fábrica. Em suma, a narrativa enfoca o reencontro dos amigos de infância Gildo e Luzimar. Ainda jovem, Gildo abandona Cataguases, interior de Minas Gerais, em busca de oportunidades em São Paulo, onde constrói uma carreira estável e uma família. Em contrapartida, Luzimar permanece em sua cidade natal, assumindo a função de encarregado de setor na fábrica de tecelagem. Durante uma noite de Natal, Gildo retorna à cidade para visitar a mãe, ocasião em que reencontra Luzimar. O reencontro desperta diversas memórias, entre elas a tragédia que matou Marquinhos, outro amigo do grupo. Além do evento traumático para ambos, a relação entre eles é marcada por um ressentimento latente. Gildo carrega a mágoa de ter deixado sua terra natal, onde permanece Hélia, mulher por quem ainda nutre sentimentos e que é irmã de Luzimar. Por sua vez, Luzimar, mais contido, expressa a frustração advinda da ausência de oportunidades ou da falta de coragem em não ter deixado a cidade. Esse sentimento torna-se especialmente evidente nos momentos em que ele solicita a Gildo uma descrição de São Paulo, revelando sua curiosidade acerca da vida no grande centro urbano. Ou o oposto, quando Gildo questiona o amigo sobre as decisões de Hélia, que também ficou em Cataguases. Frequentemente, eles compartilham reflexões sobre possíveis trajetórias que suas vidas poderiam ter seguido.

No que se refere à personagem Hélia, uma comparação com Rosália, protagonista de *Pela Janela*, se mostra bastante plausível. Ao longo do filme, Hélia permanece confinada ao espaço laboral. Desde a primeira aparição, na entrada da fábrica, até as interações subsequentes, ela está sempre inserida no cenário fabril. Essa vinculação à indústria confere à personagem um perfil marcado pela seriedade, além do evidente desgaste físico e abatimento. A construção da figura é, em grande medida, complementada pela narrativa de Gildo, que relembraria o passado em que foram namorados. A decisão de Hélia em romper o relacionamento impulsiona Gildo a deixar a cidade natal e buscar uma nova vida em São Paulo. Contudo, essa ruptura definitiva, reiterada pelo personagem no longa, acaba fragilizada nas recordações que ele guarda da antiga namorada.

O confinamento de Hélia na esfera industrial resulta em uma participação secundária na trama, mas com papel crucial para sustentar o principal conflito emocional: o ressentimento de Gildo em relação às suas origens. Destaca-se, então, a inseparabilidade entre o trabalho e a personagem, evidenciando que a vida de Hélia está intrinsecamente ligada à fábrica, sem que haja uma dissociação clara entre mulher e ambiente fabril. Esse isolamento é reforçado pelo fato de que outros personagens se deslocam até a fábrica para falar com ela ou mantêm contato por meio de ligações telefônicas. A única menção à sua saída do ambiente de trabalho ocorre já no desfecho do filme, por meio do relato de Toninha, esposa de Luzimar, que informa que Hélia foi ao hospital cuidar da mãe doente, optando por não passar a noite de Natal com eles.

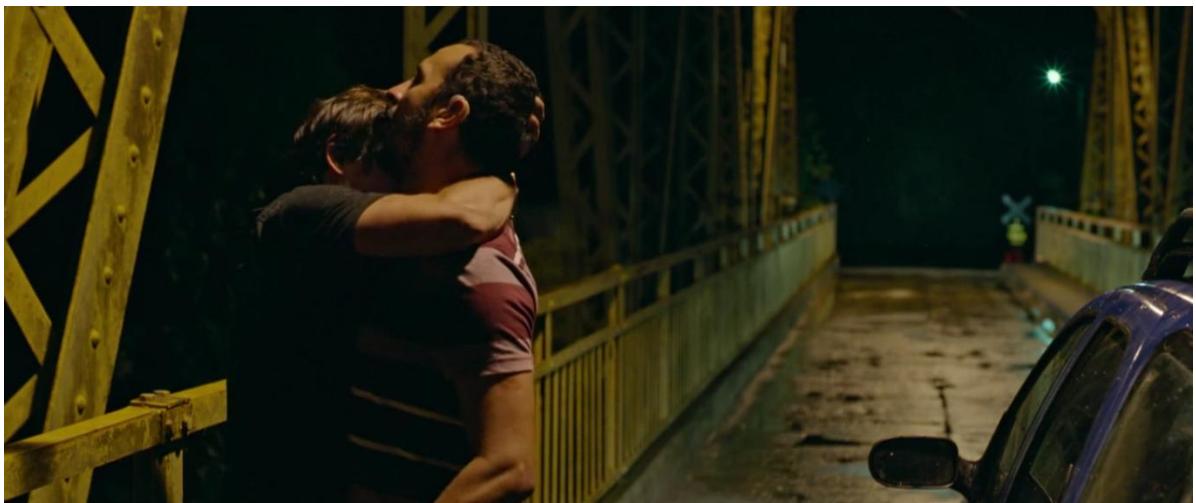
Esse episódio remete diretamente a Rosália, que, em *Pela Janela*, cuidou da mãe até o falecimento, enquanto o irmão constituía família e assumia outras responsabilidades. Em um encontro simbólico entre passado e presente, Hélia poderia facilmente representar Rosália numa espécie de deslocamento temporal, que evidencia a dedicação exclusiva ao trabalho, tanto o fabril quanto o cuidado familiar.

Além disso, cabe lembrar a inspiração para o roteiro do filme *Redemoinho*, baseado na coletânea *O Mundo Inimigo* (2003), do escritor cataguasense Luiz Rufatto. O filme se baseia em diversos contos do livro para construir a história. Um deles, “A solução”, é dedicado a narrar apenas as experiências pelo ponto de vista de Hélia. Como no filme, ela é representada como uma operária de uma fábrica de tecelagens. No entanto, o conto se passa no passado em relação a temporalidade do filme, com os personagens adolescentes. Ali, Hélia sonha em mudar de vida e encontrar um grande amor. Porém, diante de um contexto limitante e sem perspectivas, tenta suicídio. O trecho abaixo é exatamente a construção dessa cena no conto:

No meio da Ponte Nova, parou. Debruçou-se na amureta e ficou observando as águas barrentas do Rio Pomba que, lá na frente, quase na curva a Vila Teresa, recebem a soda e a tinta do Rio Meia-Pataca. Na margem esquerda, o fundo dos quintais das casas da Rua do Pomba, imundos de pé-de-galinha, marmelada-de-cachorro, assa-peixe, capim-gordura, vassoura, capim-angola, que rastejam entre as mangueiras, abacateiros, ingazeiros, abieiros, goiabeiras, amoreiras, pés-de-carambola. Na margem direita, mato, mato, mato. A Casa de Saúde. Ao fundo, a Pedreira, CASAS PERNAMBUCANAS no alto pichado. As águas barrentas. Dois barcos cheios de areia. E as águas barrentas. Se olhasse para trás, não tinha coragem, veria moças e rapazes queimando nas piscinas do Clube do Remo. O sol quente torrando sua cabeça, não nunca vai aparecer um príncipe encantado... Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho líquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, não nunca vou conseguir sair desse inferno... Os carros passam. Os ônibus. As bicicletas. Os redemunhos. A água. O sol, melhor melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba Vem, Hélia, vem... descansar o fim Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zonza, zonza, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você está passando mal? Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletando-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco (Ruffato, 2005, p. 72).

No filme, a cena surge como uma memória de Gildo (Maripá no conto), encenada pelos protagonistas, com Luzimar representando a irmã. A câmera fixa enquadra os amigos em plano americano, destacando o vazio da ponte e a profundidade da perspectiva. Gildo inicia dizendo que o rio da cidade nunca saía de sua cabeça. Luzimar, alheio, comenta sobre o movimento da ponte e, sem esperar resposta, conclui: “Você não sente, né?”. Em seguida, Gildo revela que foi apaixonado por Hélia e pergunta sobre ela. Luzimar responde que está bem e nega que tenha se casado. Gildo, por sua vez, conta que se casou, teve filhos, mas nunca esqueceu Hélia. Ele então revive a cena do passado, posicionando Luzimar na ponte como se fosse Hélia. Diz que a viu ali, de vestido vermelho, olhando o rio como se fosse puxada. Ao perceber que ela quase caía, correu para segurá-la. Ele então se aproxima de Luzimar e o abraça com intensidade, revivendo o momento. Emocionado, lembra que ambos choraram sem entender o motivo. Luzimar tenta se afastar, mas Gildo insiste, questionando por que Hélia sofria tanto: “Porque ela sonhava alto demais, sonhava mais do que vivia”, ele mesmo responde. Alterado, menciona que sua esposa casou grávida e que deu à filha o nome de Hélia. Em seguida, exige que Luzimar o leve até ela. O amigo hesita, alegando que a irmã está no trabalho e que não poderiam entrar bêbados. Gildo, furioso, pega o carro e avança sobre ele.

Figura 95 - Frame da cena em que Gildo e Luzimar se abraçam na ponte



Fonte: Filme *Redemoinho*, 2016, José Luiz Villamarim.

Na continuidade da ação, em outra cena, Luzimar já está dentro do ambiente de trabalho informando à irmã que Gildo estava a sua espera. Ela deixa o posto de trabalho e encontra Gildo em uma sala de armazenamento de tecidos, espécie de almoxarifado. O espaço é extremamente claustrofóbico e a demarcação da profundidade amplia a sensação. Além disso, os personagens se posicionam contra a luz, completamente escurecidos entre as altas paredes formadas pelos fios de tecelagem. Se no plano anterior, os ruídos do maquinário quase impedem que a conversa entre irmãos ocorra, neste há um grande silêncio devido ao conforto acústico propiciado pelo montante dos insumos de algodão. No encontro, Hélia comenta que Gildo está diferente, uma percepção também afirmada pelo personagem sobre ela. Ele pergunta como ela estava e Hélia responde que não havia do que reclamar. Os dois comentam das doenças de suas mães. Hélia conta que a dela estava no hospital e logo faria uma visita, arrematando de forma amortecida: “daqui a pouco é a gente”. O tom da conversa muda drasticamente, como evidencia a aceleração da respiração de Hélia à medida em que é questionada. Gildo fala que havia mandado várias cartas para ela depois que partiu da cidade e nunca obteve resposta. Ela discorda, dizendo que nunca havia recebido carta alguma. Ele lembra que fora dela a decisão de terminar o namoro, com a justificativa de que era nova demais. Hélia concorda, comenta que na época havia falado que “a vida dava voltas” e eles poderiam se reencontrar, mas que Gildo havia desaparecido. Discordando, Gildo encosta no ombro de Hélia e caminha para o fundo da sala. Posicionado agora na luz, ele rebate nervoso, enfatizando que para ela “ninguém servia”. Ele se aproxima novamente, puxa a mulher para próximo do seu corpo, dizendo: “você sempre teve esse jeito de quem pensa que é mais do que é”. Os dois respiram juntos e Hélia empurra Gildo para longe. Questiona se ele havia ido ao seu trabalho “atrapalhar” e somente dizer aquelas coisas. Gildo

pede desculpas e justifica falando que já havia bebido demais com Luzimar. Eles se despedem. Hélia deixa a imagem pelas sombras e Gildo anda para o fundo iluminado da sala até sair por completo do plano.

Figura 96 - Frame da cena em que Hélia e Gildo se reencontram



Fonte: Filme *Redemoinho*, 2016, José Luiz Villamarim.

Observa-se uma discrepância significativa entre essa cena e as imagens da ponte que envolvem Gildo e Luzimar. Além de ser um momento rememorado, no qual Gildo revive o episódio em que impediu Hélia de cometer suicídio e possivelmente o único em que a teve em seus braços e sob seu controle, a cena anterior carrega uma tensão erótica intensificada pelo fato de serem dois amigos os responsáveis por sua interpretação. A montagem cinematográfica reforça esse contraste temporal entre passado e presente, estabelecendo uma distinção entre a memória encenada e o encontro real entre Hélia e Gildo. Nesse reencontro, evidencia-se mais o sentimento de frustração dos amantes diante da passagem do tempo e da impossibilidade de terem vivido plenamente a relação. Contudo, o silêncio abafado das máquinas permite que o diálogo entre eles aconteça, ainda que este sirva para revelar o esgotamento das possibilidades da relação.

Ocorre, nesse sentido, algo pouco óbvio: a carga erótica, tradicionalmente associada à experiência do corpo feminino em cena, é deslocada para os personagens masculinos. Ou seja, o campo erótico, usualmente configurado como espaço concedido ao corpo feminino em função da objetificação pelo olhar masculino, é, neste caso, centrado na encenação dos homens. A tensão sexual masculina se manifesta entre os antigos colegas, articulando um jogo de desejos reprimidos, arrependimentos e frustrações que atravessam o passado marcado por contradições e ressentimentos. Hélia, ainda que seja a figura central da memória encenada, não participa diretamente dessa dinâmica.

Quando capturada pela fotografia do longa, Hélia é comumente enquadrada em meio às máquinas da fábrica, configurando-se como um corpo que se funde ao espaço fabril, sendo por vezes anulada por ele. É recorrente, por exemplo, que, em cenas nas quais Hélia se mistura às

engrenagens, seu rosto desapareça em meio às peças. Esse recurso igualmente se repete no enquadramento de outras operárias, o que sugere que o corpo feminino, quando excluído do campo do erotismo, é praticamente reduzido à função laboral e confinado à lógica do trabalho.

Figura 97 - Seleção de frames dos enquadramentos de Hélia e de outra operária na indústria



Fonte: Montagem produzida pela autora. Frame do filme *Redemoinho*, 2016, José Luiz Villamarim.

Essa construção ressoa na trajetória de Rosália, personagem do filme *Pela Janela*. Enquanto Hélia, em *Redemoinho*, permanece confinada ao espaço fabril, Rosália é apresentada a partir da ruptura com o trabalho e da demissão. Portanto, o processo vivido pela personagem é como que uma elaboração de luto, a partir do qual, após perder esse vínculo fundamental da vida, a transitoriedade se torna regra, especialmente expressa em pequenos gestos e encontros afetivos. Hélia, imersa no universo laboral, encontra-se limitada a existir em relação à máquina e à fábrica, aprisionada pela fotografia do filme. A sua única saída, lembre-se, é direto para o hospital para cuidar da mãe. Já Rosália, que dedicou grande parte da vida ao trabalho, somente após a demissão e o rompimento com o ambiente profissional empreende um movimento de distanciamento e reconfiguração de sua existência.

Por fim, convém ressaltar que a transposição da literatura para o cinema, no caso de *Redemoinho*, implica uma diminuição do protagonismo da mulher operária. Tal redução está diretamente vinculada à hipótese central desta tese: o confinamento das personagens operárias no cinema brasileiro contemporâneo. No conjunto de obras analisadas nesta segunda etapa da pesquisa, Rosália emerge como a única personagem que efetivamente rompe com o ambiente restrito do trabalho. Contudo, essa emancipação ocorre justamente por meio da ruptura com o espaço profissional, o que impede a articulação entre outras dimensões da vida nas narrativas examinadas.

5.3 Sonho, horror e coca-cola (*Vitória, A Máquina Infernal* e *Chão de Fábrica*)

Entre os anos de 2020 e 2021, são lançados três curtas-metragens protagonizados por mulheres operárias. Embora compartilhem um ponto de partida semelhante em termos de personagem e contexto, as obras diferenciam-se significativamente quanto à abordagem estética e narrativa. Entre os três, o primeiro filme, *Vitória* (2020), é também o mais curto do grupo, com cerca de 15 minutos de duração, enquanto os outros dois têm aproximadamente meia hora cada. O curta acompanha a trajetória de uma operária negra, com cerca de 60 anos, que, após sofrer um mal súbito durante o expediente na fábrica, tenta mobilizar suas colegas em um protesto com o intuito de paralisar o funcionamento do maquinário. Contudo, o que impulsiona esse gesto de mobilização não é, propriamente, o episódio físico em si, mas os desdobramentos simbólicos e materiais que dele advêm.

Figura 98 - Frame da cena em que Vitória é atendida no posto médico



Fonte: Filme *Vitória*, 2020, Ricardo Alves Júnior.

“Doutor, eu posso te fazer uma pergunta? Quanto é que o senhor ganha pelo seu serviço?” pergunta Vitória ao médico do trabalho. A questão é feita após a anamnese conduzida pelo profissional, que questiona coisas, como: “Tem tomado a medicação? [...] E o cigarro? [...] Sente muita sede? Formigamento nas pernas, nos braços? [...] Sua taxa de triglicerídeos está alterada. Anda consumindo álcool? O trabalho tá pesado, tá cansada?”. Vitória responde boa parte das questões, mas sua dúvida não é sanada pelo médico. A questão ignorada, todavia, não desaparece. Ela se transforma em impulso: a trabalhadora reúne outras colegas da fábrica, estabelece contato com operárias de firmas vizinhas e dá início a uma paralisação.

A cena final evidencia justamente esse momento de clímax: as mulheres abandonando suas máquinas e se dirigindo para fora da fábrica. O desfecho do curta, porém, impede que o processo de mobilização se concretize visualmente, ficando suspensa no filme. A narrativa do filme parece situar-se em um sonho inconcluso, daqueles que se interrompem abruptamente no momento decisivo, negando ao sonhador, e também à figura do espectador, a possibilidade de uma resolução. Trata-se de uma estrutura que dialoga com o contexto histórico e social da obra, caracterizado pela ausência de protestos e mobilizações dos trabalhadores da indústria. E, ainda que efeitos semelhantes possam ser observados em outras obras de Ricardo Alves Júnior, diretor do filme, interessa examinar como eles interferem nesta narrativa e em como ela representa as trabalhadoras da fábrica.

Figura 99 - Frame da cena em que as operárias paralisam as atividades



Fonte: Filme *Vitória*, 2020, Ricardo Alves Júnior.

Dada a proposta, há um dado notável no filme: enquanto a narrativa se desenvolve em busca de um final quase ilusório, a composição fotográfica caminha quase em sentido oposto, isso porque há uma tentativa constante de capturar o real, instaurando uma tensão permanente entre ficção e registro documental. A ambiguidade ganha força inclusive na escolha dos espaços e personagens: a fábrica de Miraí, em Minas Gerais, e as trabalhadoras reais que participam do filme são incorporadas como cenário e presença, reforçando a oscilação entre o imaginário e o documental.

Além disso, no filme de Ricardo Alves Júnior, percebe-se uma intertextualidade direta com *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz. Essa alusão ocorre em momentos como quando a protagonista justifica a greve junto às colegas, mencionando o reajuste salarial de 25 % negado pelos empregadores. O documentário contém uma cena paradigmática em que uma operária, diante da câmera de Aloysio Raulino, inicia seu depoimento pelos “25 %”, também relativo ao reajuste salarial não efetivado pelos patrões, mas, nesse caso, há a rápida expansão temática do pronunciamento, denunciando outras formas de exploração e violação dos direitos laborais, especialmente feito com as mulheres, no interior da fábrica.

Assim como a personagem emblemática de Toledo e Gervitz, Vitória se apresenta como liderança do movimento, acompanhada por um grupo de mulheres. Neste curta, as cenas são construídas por um plano-sequência em que todas as mulheres estão presentes. Aos poucos, a câmera se desloca em *travelling*, mostrando a reação de cada uma ao chamado de Vitória, cuja voz, única e constante, denuncia as condições precárias de trabalho e conduz os comandos da paralisação.

No documentário, há uma disputa gradual entre as operárias pela ocupação da tela, à medida que outras companheiras de trabalho passam a integrar o enquadramento e compartilhar as pautas com a trabalhadora que é porta-voz. Mantidas as distinções entre o registro direto característico do documentário e a elaboração ficcional mediada por procedimentos próprios, é interessante como, no caso do curta-metragem contemporâneo, as escolhas fotográficas operam como um dispositivo de contenção expressiva. Nesse contexto, Vitória emerge como a única figura operária cuja presença ainda condensa e manifesta alguma energia em direção real ao movimento, funcionando quase como um ponto de fuga dentro de um regime de visibilidade controlado.

Figura 100 - Seleção de frames das cenas das operárias em *Vitória* e em *Braços Cruzados, Máquinas paradas*



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filmes: *Vitória*, 2020, Ricardo Alves Júnior; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1979, Sérgio Toledo e Roberto Gervitz.

É relevante também como o desfecho de *Vitória* se configura em contraste à abordagem presente no documentário de Toledo e Gervitz. Neste, é recorrente que as imagens da greve sejam registradas nos arredores da fábrica, junto aos portões, uma vez que o acesso ao interior do espaço fabril revela-se inviável, sendo frequentemente representado como interditado ou inacessível. Em alguns momentos, recorre-se a mediações ficcionais, por meio da simulação de cenas nas quais os operários interrompem as atividades junto às máquinas no interior da fábrica e saem pela porta. Em *Vitória*, há uma lógica inversa: o que se ausenta da narrativa é justamente a explicitação do conflito entre trabalhador e empregador, que permanece suprimido do campo da representação. Além disso, a experiência de confinamento espacial no interior da fábrica é deslocada para o primeiro plano. Até a cena ambientada no posto médico reforça essa imersão, pois a trabalhadora permanece usando avental e utilizando EPIs, evidenciando a permanente vinculação ao espaço de trabalho.

Não obstante, a obra passa a conceber a mobilização social como uma possibilidade latente, distanciando-se tanto das produções aqui analisadas quanto de outras contemporâneas, como *Arábia* (2017), de João Dumans e Afonso Uchôa. Em uma cena significativa desse longa, o protagonista Cristiano interrompe suas atividades laborais ao ser tomado por uma reflexão sobre o potencial da ação coletiva. O gesto mobilizador, no entanto, não chega a se concretizar, permanecendo apenas como um anseio de transformação e encontrando a angústia diante da impossibilidade de uma mudança considerável. Na sequência, sugere-se um desfecho trágico para o personagem, conectando, por meio da montagem, o sentimento de desamparo frente à mobilização com o destino fatal de seu protagonista.

Não há operárias no filme de Dumans e Uchôa, ainda que seja no ambiente fabril, também uma fábrica de tecidos, que Cristiano se apaixona por Ana, uma trabalhadora alocada

em uma função mais administrativa, no setor de suprimentos. A partir da experiência mediada pelo espaço de trabalho, Cristiano acessa a possibilidade do amor. No entanto, Ana sofre um aborto espontâneo de uma gravidez da qual não tinha conhecimento, o que configura uma ruptura abrupta tanto em termos subjetivos quanto relacionais. O trauma afeta diretamente o casal, levando ao fim da relação logo após o incidente. Significativamente, o aborto acontece em meio a um sonho de Ana com a fábrica, o que parece insinuar que o ambiente de trabalho acarreta a inviabilidade do amor e a precarização da vida afetiva. Mesmo que Ana não esteja na linha de produção, seu papel na estrutura da fábrica a vincula à lógica da produtividade e do controle, e propicia um paralelo com outras personagens femininas analisadas nesta segunda fase da tese.

Particularmente no campo da ficção, nota-se como as mulheres são frequentemente representadas em associação direta com o espaço laboral, ao passo que a dimensão afetiva e subjetiva tende a ser suprimida. O pesadelo de Ana com a fábrica parece condensar essa tensão: após esse episódio, sua personagem desaparece da narrativa, retornando apenas por meio das cartas e das lembranças de Cristiano. Dessa perspectiva, há uma ressonância com outras figuras femininas como com Vitória, Hélia de *Redemoinho* e Rosália de *Pela Janela*, as quais também encarnam trajetórias marcadas pela ausência ou ruptura do amor e pela presença da solidão. Em todas, há uma melancolia persistente e certa resignação que perpassa as trajetórias. No caso de Rosália, a abertura para outras experiências de vida ocorre justamente quando há a interrupção definitiva da vida laboral, apontando para a centralidade que o trabalho ocupa na contenção das subjetividades femininas representadas.

Por outro lado, especificamente no caso de Vitória, há um desvio em relação às demais personagens analisadas: sua reação diante das condições de trabalho se dá pela via da política e da mobilização coletiva. Diferentemente de outras figuras femininas marcadas pela resignação ou isolamento, Vitória expressa uma força mobilizadora singular, capaz de convocar as colegas para uma ação política. Em um panorama em que a unificação das trabalhadoras é praticamente inexistente nas narrativas contemporâneas sobre o mundo do trabalho, Vitória se destaca por articular sua fala em nome do movimento, em função de um desconforto que surge, em primeira análise, de seu próprio adoecimento.

Num segundo momento, seu comando no contexto coletivo ganha respaldo institucional ao ser mediado por uma advogada do sindicato, consultada previamente por ela. Trata-se de uma inserção pontual da instância de representação trabalhista que, de modo geral, permanece esvaziada ou marginalizada no universo diegético das obras, refletindo a erosão histórica do sindicalismo enquanto força de organização coletiva. Como sujeito político e instrumento de

negociação no mundo do trabalho, o sindicato aparece aqui de forma residual, ecoando a perda de legitimidade e capilaridade ao longo das décadas retratadas.

Por fim, o filme de Ricardo Alves Júnior concentra sua narrativa quase exclusivamente na subjetividade da protagonista. O clímax criado permanece em suspensão dentro de uma atmosfera marcada por um sonho irrealizável. Dentro do recorte desta pesquisa, trata-se, assim, de mais uma obra em que a figura da mulher trabalhadora permanece confinada à esfera fabril e em que a possibilidade de resistência é apenas insinuada, de modo que a indústria não ganha o estatuto de arena em que seria viável uma emancipação contundente.

A Máquina Infernal (2021), de Francis Vogner dos Reis, envolve uma abordagem interessante do universo fabril a partir de uma fábula de horror protagonizada por uma operária. Sara é contratada temporariamente, até o carnaval, para realizar a manutenção das máquinas na oficina. À medida que executa seu trabalho, ela passa a perceber sons estranhos no ambiente, não apenas os ruídos mecânicos das engrenagens, mas também aqueles emitidos pelos corpos que ocupam o espaço. Corpos que, como as máquinas, parecem gritar e se mover no interior do ambiente de trabalho.

Figura 101 – Frame de cena dos interiores da fábrica e das relações entre os trabalhadores

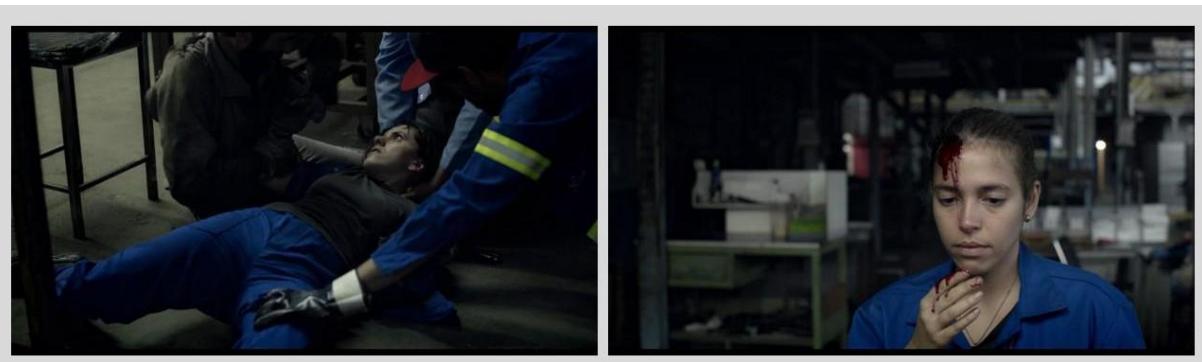


Fonte: *A Máquina Infernal*, 2021, Francis Vogner dos Reis.

Bastante marcante no curta é a cena do acidente no espaço de trabalho. Não é possível afirmar com certeza se o episódio é provocado intencionalmente pela máquina, embora o horror construído no filme sugira a possibilidade, configurando uma espécie de embate simbólico entre

o maquinário e os trabalhadores. A operária que manuseia o equipamento sofre uma espécie de crise epiléptica e cai ao chão, enquanto alguns colegas, entre eles Sara, observam a cena. Ao se aproximar, Sara também é atingida por um insumo lançado pela própria máquina, que acerta sua testa e provoca um ferimento profundo. Embora outros funcionários estejam presentes, são justamente as duas mulheres que se acidentam. Esse momento se articula com a narrativa maior do filme, em que Sara constantemente se vê em confronto com essas máquinas, e reforça uma dinâmica recorrente nas narrativas de horror, em que os corpos femininos são os mais expostos à vulnerabilidade e à violência.

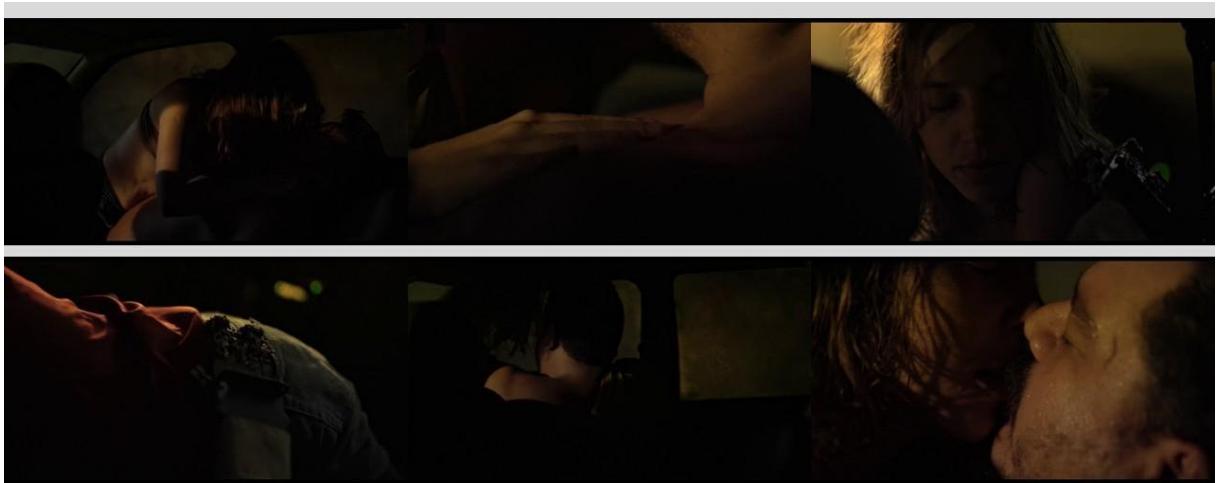
Figura 102 – Seleção de frames das cenas do acidente de trabalho



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme: *A Máquina Infernal*, 2021, Francis Vogner dos Reis.

Na sequência seguinte, Sara oferece carona a um colega de trabalho. Os dois, que vinham se aproximando, acabam transando dentro do carro. A cena parece ocorrer nos arredores da fábrica ou em um ponto intermediário entre o trajeto de volta para casa e o espaço industrial. O que chama atenção é que, mesmo em um momento de prazer, ele ainda está profundamente marcado pelas dinâmicas do trabalho. Durante a cena, a presença da mão mecânica do operário, que acaricia o corpo de Sara, evidencia a fusão entre corpo e máquina que acomete as dinâmicas de afeto. O momento é acompanhado pela trilha sonora de *Stay the Night*, de Benjamin Orr, um dos fundadores da banda *The Cars*.

Figura 103 - Seleção de frames da cena de sexo



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *A Máquina Infernal*, 2021, Francis, Vogner dos Reis.

Tal passagem torna possível uma aproximação com uma cena do filme *Garotas do ABC*, de Carlos Reichenbach, analisado no capítulo anterior. Embora o longa não se enquadre no gênero do horror, elementos dramáticos intensos estão presentes na narrativa. Quando o horror se manifesta na obra, emerge justamente da relação entre Fábio, um personagem neonazista e racista, e Aurélia, uma operária negra da fábrica de tecidos. Nesse caso, o horror se infiltra na própria relação entre os dois. De maneira análoga, em *A Máquina Infernal*, o horror acompanha uma relação entre Sara e seu colega de trabalho, mas aqui ele se articula a partir do ambiente fabril e se expressa simbolicamente na imagem da mão mecânica do trabalhador. Em ambas as obras, os personagens mantêm algum nível da relação em cena, mas, no caso de Reichenbach, o horror não está inscrito no espaço do trabalho. Pelo contrário, ele se desloca para fora da fábrica, ocorrendo, significativamente, no pântano.

A constituição dessas protagonistas também favorece um cotejo. Se Aurélia em algumas cenas é vítima de estupro, para depois concluir sua participação como a mocinha, que encontra finalmente o amor; Sara é retratada de antemão como heroína, que entra na fábrica para resolver os problemas dos maquinários monstruosos. Aurélia consegue alcançar o amor, ainda que ele ocorra de forma bastante idealizada, semelhante a um sonho, como foi observado. Sara termina em uma cama no hospital, com um ferimento profundo na cabeça.

O curta destaca, além disso, a fragmentação dos trabalhadores, questão sobremaneira conectada com o contexto de produção do filme, a partir de uma reunião com a supervisora. Os funcionários, que já não conseguem se unir, passam a entrar em conflito entre si. Uma liderança se projeta intensamente no movimento: um operário que, diante da exaustiva rotina de trabalho

em troca de uma suposta estabilidade, incentiva a continuidade da produção, baseado na ideia de que “é melhor pingar do que secar”.

Figura 104 - Frame da cena da reunião dos trabalhadores



Fonte: Filme *A Máquina Infernal*, 2021, Francis, Vogner dos Reis.

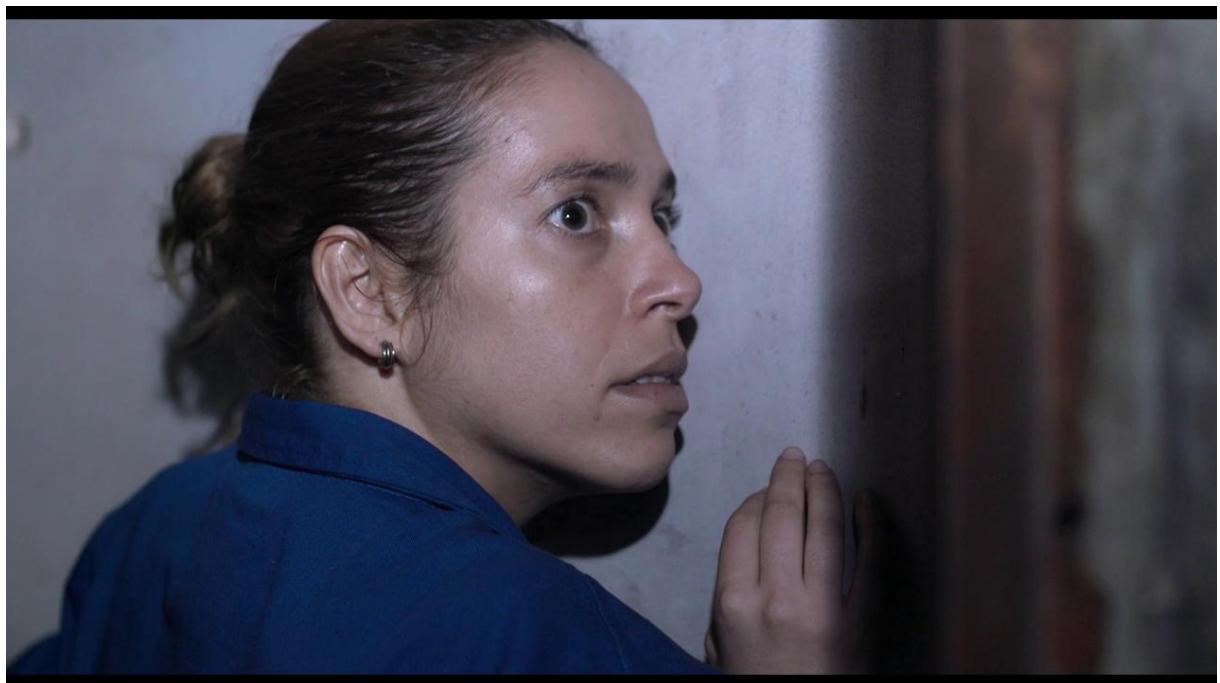
No desenlace do filme, a fábrica passa a ser dominada pelas máquinas e os funcionários entram em transe, morrendo. Após essa ocorrência, há uma cena em que a fábrica implode, como se subitamente deixasse de existir. Logo em seguida, os funcionários reaparecem vivos no ambiente de trabalho, sem qualquer ferimento, como a mão mecânica que se transforma de volta em uma mão humana. A retomada também introduz a figura inédita do patrão, que aparece dizendo, sem mover os lábios: “Sara, as máquinas não quebram mais. Você está dispensada”. Nesse momento, há uma imagem importante: quando Sara abre a porta para sair, uma parede a confina no espaço. Na cena seguinte, Sara é mostrada aparentemente em um hospital, com um respirador, o que sugere que todo o percurso anterior poderia ser parte de sua imaginação, após ter sofrido o acidente.

Figura 105 - Frame da cena da saída de Sara da fábrica



Fonte: Filme *A Máquina Infernal*, 2021, Francis, Vogner dos Reis.

Figura 106 - Frame da cena em que Sara é confinada na fábrica



Fonte: Filme *A Máquina Infernal*, 2021, Francis, Vogner dos Reis.

O filme de Francis Vogner dos Reis retoma criticamente a noção de que o horror pode ser intrínseco às dinâmicas do mundo do trabalho, de forma tão imbricada à narrativa que, em certos momentos, torna-se difícil discernir o que é construção estética e o que se aproxima da realidade material das relações laborais. Há uma elaboração notável da figura do corpo em cena,

um corpo subordinado a uma lógica sistêmica que o vincula diretamente à maquinaria do horror, operando como alegoria da precarização, da insalubridade e da desumanização que atravessam a vida de operários e operárias no chão de fábrica – ainda haja abertura para os afetos, sobretudo a amizade, o carinho e o prazer.

O fato de que o horror está totalmente vinculado às vivências reais do interior da fábrica e de que essa associação se realiza no filme sem gestos bruscos ou artificialismos do diretor é amparado por pesquisas como a do sociólogo José de Souza Martins (2008). Em *A aparição do demônio na fábrica*, o autor se debruça sobre um caso que testemunhou, em 1956, quando trabalhava numa fábrica de ladrilhos em São Caetano do Sul. Segundo o relato, confirmado por outras pessoas empregadas na fábrica na mesma época, várias operárias alocadas na “seção onde se fazia a escolha, classificação e encaixotamento dos ladrilhos” justificaram os frequentes desmaios que as acometiam alegando “ter visto o demônio a espreitá-las de um canto do imenso salão em que trabalhavam” (Martins, 2008, p. 141). A hipótese do sociólogo é a de que os acontecimentos aparentemente insólitos se explicam por circunstâncias concretas, a “transição que a fábrica estava sofrendo”, e recaem em figuras bastante sintomáticas, as operárias cujas tarefas tinham um caráter algo artesanal. Essa visão fica explícita nesta passagem:

As evidências que colhi, porém, e minha própria observação na época indicam que do lado dos mestres essas mudanças foram recebidas com preocupação e resistência. A aparição do demônio onde supostamente não houve qualquer mudança no processo de trabalho, a seção de escolha, foi expressão dos temores gerados pelo conservadorismo desses setores colocados à margem das inovações e/ou decisões que levaram a elas. Foi a forma que o imaginário das operárias deu às inovações para compreendê-las no conflito que encerravam (Martins, 2008, p. 167).

A aparição do demônio, portanto, diria respeito à percepção e à sensação de ameaça. Martins (2008, p. 174) argumenta que “o demônio deu visibilidade ao invisível das inovações tecnológicas que alteraram o ritmo do trabalho e por esse meio oculto se apossaram do corpo das operárias”. Ao se sentirem ameaçadas pelas transformações, as operárias deixavam patente que atuar artesanalmente não as resguardava dos efeitos do avanço tecnológico e que inclusive as suas funções sofreriam alterações mais profundas num futuro próximo. É para demarcar essa peculiaridade que o sociólogo caracteriza o trabalho das mulheres em pauta como *artesanato industrial*:

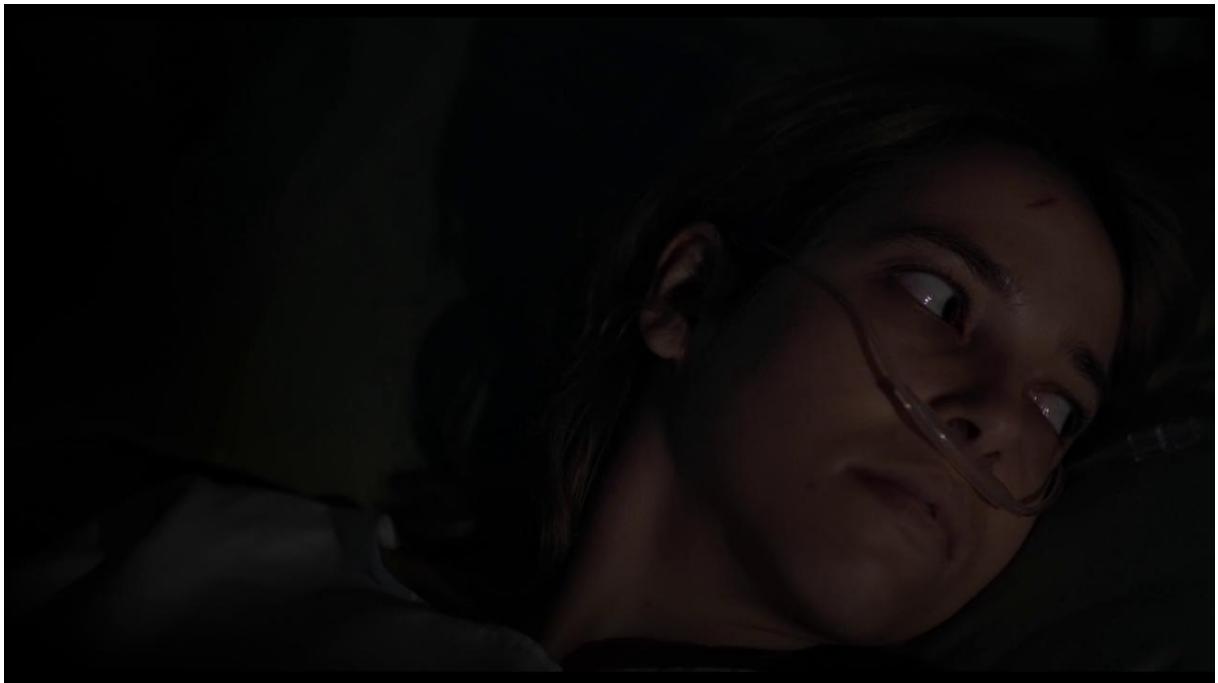
Este último é o artesanato que surge em consequência das próprias necessidades e dificuldades do processo de trabalho na grande indústria, integrado e comandado pelos setores tecnologicamente mais modernos e

desenvolvidos. Nesse caso, só aparentemente o trabalhador transforma o seu corpo em mediador do processo, seu próprio ritmo determinando o ritmo do processo de produção. Nos seres automatizados, a máquina é claramente a mediadora do ritmo do corpo. No caso da seção de escolha, embora não tivesse ocorrido a introdução de nenhum equipamento que acarretasse inovações no uso do corpo, nos gestos e movimentos, a coerção da máquina chegou através do novo ritmo do trabalho comandado pelas prensas automáticas, no início do processo, e pelo fluxo contínuo de ladrilhos saindo do forno-túnel. Ao conjunto das operárias a unidade diversificada do processo de trabalho impôs o ritmo da máquina invisível [...] (Martins, 2008, p. 170).

No filme em discussão, em vez de invisível, a própria máquina se torna mortífera e passa a representar um risco mais ameaçador às trabalhadoras. Somado a isso, como em muitos filmes do ciclo, o desfecho do curta explora a temática do confinamento, agora pela impossibilidade de saída e continuidade da vida. Sara é enclausurada, em chave onírica, no próprio espaço de trabalho, o que, em diálogo com outras obras, reforça a ideia do corpo feminino como sujeito historicamente aprisionado na espacialidade fabril, neste caso também pelo horror.

Por fim, é significativo que Sara seja uma trabalhadora da manutenção, uma espécie de “heroína técnica”, que foi capaz de restabelecer o funcionamento das máquinas e, portanto, da própria fábrica. Ainda que, ao final, a personagem apareça hospitalizada, permanece a sugestão de que seu devaneio gira em torno da ideia de si mesma como salvadora do ambiente fabril. Essa representação é interessante pois também reforça a centralidade da personagem feminina não apenas como força de trabalho, mas como agente de sustentação simbólica de uma ordem produtiva que se mostra em intenso colapso: é para o uniforme que Sara lança o primeiro olhar quando acorda.

Figura 107 - Frame da cena em que Sara acorda



Fonte: Filme *A Máquina Infernal*, 2021, Francis Vogner dos Reis.

Em *Chão de Fábrica*, é a programação da rádio que, ao olhar para o passado, dá início ao filme. Em poucos segundos, ela estabelece o contexto histórico do curta: 12 de março de 1979. O sol, que “brilha forte”, esquenta a cidade de São Bernardo do Campo, enquanto o relógio marca exatamente 11:59, no horário de Brasília. Se os dois filmes anteriores buscam demarcar a história a partir de referências ou por meio do contraste, simbolizado em cenas que retratam um presente marcado pela ausência de união entre os trabalhadores, *Chão de Fábrica* propõe uma revisão de um dos momentos mais significativos da história da classe operária: a histórica greve dos metalúrgicos do ABC, quando cerca de 80 mil trabalhadores paralisaram suas atividades, desencadeando uma série de mobilizações sindicais que marcariam o início do processo de redemocratização do país.

O curta-metragem de ficção, entretanto, opta pela narrativa a partir de um espaço íntimo: o vestiário de uma fábrica, onde um grupo de mulheres compartilha o intervalo do almoço. É nesse espaço-tempo restrito que Renata, Joana, Irene e Miriam dividem um mesmo instante, permeado por afetos, memórias e tensões. Assim como nas obras anteriores, *Chão de Fábrica* coloca as condições do trabalho feminino no centro da narrativa, mas, aqui, isso se dá por meio de um protagonismo coletivo das operárias.

Chão de Fábrica (2023) inspira-se em uma cena da peça *O Pão e a Pedra* (2016), escrita e encenada pela Companhia do Latão, sob a direção de Sérgio de Carvalho. Segundo Kopko (2021), a cena que deu origem ao curta era “bem curtinha”, e foi justamente essa brevidade que

a fez refletir sobre “todas essas mulheres, suas intimidades e suas histórias esquecidas em tantos banheiros como esse”. A diretora menciona que, ao deixar a peça, referências cinematográficas surgiram em sua memória, como o documentário *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirszman, observando que, em sua lembrança, “não havia nenhuma mulher lá”. O impulso levou a cineasta a iniciar uma pesquisa sobre a presença das mulheres operárias no movimento sindical, durante a qual achou o filme *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979), de Olga Futemma e Renato Tapajós. Ela afirma que, ao ter contato com esse material, finalmente encontrou “todas essas mulheres” que procurava. Com o documentário, passou a compreender que, “tanto pela postura opressora de alguns operários, quanto pela jornada dupla que essas mulheres executavam, tudo isso inibia a presença delas no movimento sindical. Mas elas estiveram lá, ainda assim”. reconhecimento da participação feminina, frequentemente invisibilizada nas narrativas hegemônicas, torna-se um eixo central de *Chão de Fábrica*, conferindo ao filme um caráter de denúncia ao longo de toda a sua narrativa.

Como antecipado, grande parte da narrativa se desenvolve durante o intervalo de almoço das operárias, momento marcado visualmente pela articulação da linguagem cinematográfica, com inserções recorrentes de um relógio, e sonoramente pelo toque da sirene que delimita o início e o fim do turno. O curta constrói um grupo de personagens marcadas por diferenças geracionais e sociais, com destaque para Miriam e Renata. Miriam é uma operária experiente que participou de diversas greves ao longo de sua trajetória, chegando inclusive a conhecer Lula. No entanto, já não demonstra o mesmo entusiasmo em relação à luta sindical. Enfrenta o desafio de sustentar sozinha o filho com o seu baixo salário, o que a impede de se envolver em ações que possam colocar o emprego em risco. Renata, por outro lado, adota uma postura ideológica mais combativa, defendendo a mobilização social como via para a transformação política. A personagem é inspirada em figuras acadêmicas que, durante o período, infiltravam-se no cotidiano das fábricas com o objetivo de fortalecer o movimento operário. O conflito entre Miriam e Renata evidencia tensões profundas entre gerações e classes, refletindo diferentes compreensões sobre as lutas trabalhistas, forjadas em contextos históricos distintos. Enquanto Renata preserva uma fé ativa na possibilidade de mudança por meio da organização coletiva, Miriam a confronta e acusa de estar distante da realidade das operárias, alheia às dificuldades concretas de quem depende do trabalho e não pode se arriscar em manifestações. Completando o grupo, Irene representa a figura da novata. Jovem e grávida de seu superior, o Bigode, ela busca se adaptar às tradições do ambiente fabril. Escuta radionovelas e mantém vivo o sonho de um dia tornar-se locutora. Por fim, Joana é retratada como a mais irreverente e descontraída. Em tom de brincadeira, num momento em que as operárias criam personagens fictícios para si

mesmas, Joana se autodenomina “a mulher de seis milhões de dólares”. Além de observar pela pequena fresta da janela o início da paralisação conduzida pelos homens, aproveita o intervalo para se bronzear dentro do vestiário, espalhando Coca-Cola pelo corpo.

Figura 108 - Seleção de frames das operárias



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Chão de Fábrica*, 2021, Nina Kopko.

A partir do ponto médio do filme, observa-se o desfecho de cada personagem. Em voz over, a narração revela gradualmente o destino das operárias à medida que o tempo narrativo avança até os dias atuais. Em quase todos os casos, esses futuros são marcados por tragédias pessoais em destinos pessimistas, o que sugere relação mais direta com o contexto de produção do filme do que com a própria cronologia da narrativa. Como já comentado, *Chão de Fábrica*, e boa parte dos filmes deste segundo momento, foram realizados em um período marcado por uma profunda crise política, econômica e sanitária no Brasil.

Após os desfechos individuais das operárias, o filme apresenta o próprio trabalho como uma espécie de personagem. Em uma elipse temporal, introduz-se uma fábrica contemporânea, agora vazia, que evidencia a passagem do tempo e as transformações nas dinâmicas laborais.

Essa transição se destaca, sobretudo, com a expansão do enquadramento para o formato digital e a transposição da textura visual para o novo suporte, rompendo com as dimensões anteriores das imagens e com as tonalidades características de filmes em película utilizados até então. Em silêncio e com planos fixos, o curta exibe uma sucessão de imagens de um ambiente industrial deserto: máquinas paradas, corredores vazios e ausência total de operários. A sequência final parece condensar uma reflexão sobre o esvaziamento simbólico e material do trabalho fabril, sinalizando as mudanças estruturais no mundo do trabalho e a persistente invisibilização da força de trabalho.

Figura 109 - Seleção de frames do encerramento do filme



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Chão de Fábrica*, 2021, Nina Kopko.

Durante os créditos finais, o filme dispõe uma série de fotografias documentais da época das greves. Em meio à multidão operária, as mulheres são evidenciadas por um recurso visual que desfoca o entorno, destacando automaticamente seus rostos. Esse efeito confere visibilidade àquelas que, historicamente, foram apagadas das imagens e dos relatos sobre o movimento sindical, operando como uma forma de reparação e resgate da memória coletiva.

Figura 110 - Seleção de frames das fotografias das greves do ABC



Fonte: Quadro de frames produzido pela autora. Filme *Chão de Fábrica*, 2021, Nina Kopko.

Chão de Fábrica insere-se neste estudo como um contraponto significativo: reintroduz elementos do melodrama, praticamente ausentes em grande parte dos filmes contemporâneos que priorizam a contenção narrativa e a aproximação com a realidade, e, ao mesmo tempo, destaca-se pela maneira como lida com o espaço do confinamento. Na maioria das outras obras, o ambiente fechado costuma funcionar como um fator de opressão, que limita as personagens femininas a existirem apenas no espaço do trabalho, sendo possível romper com isso apenas por meio de uma ruptura radical com a esfera profissional.

Em *Chão de Fábrica*, parece haver uma ressignificação do confinamento. No curta de Kopko, o espaço fechado do vestiário transforma-se em um território de proteção, partilha e afeto, onde as mulheres podem estabelecer vínculos e trocar experiências, especialmente a partir do encontro entre as diferenças. Essa dinâmica torna-se mais evidente em uma cena em que o patrão grita do lado de fora da porta, e as operárias correm para verificar o que está acontecendo. A porta fechada oferece não apenas proteção e tranquilidade, mas também um espaço onde elas podem ser quem realmente são e, sintomaticamente, compartilhar suas divergências.

Para além disso, entre as ficções analisadas neste segundo momento, *Chão de Fábrica* se diferencia por representar a precariedade das condições de trabalho: as operárias aparecem suadas, sujas, exaustas, sendo obrigadas a se alimentar no mesmo ambiente em que utilizam o banheiro. A insalubridade se manifesta desde a tosse abafada até as experiências corporais mais sutis, como a necessidade de retirar o uniforme por alguns instantes, durante o intervalo, para permitir que o corpo respire. Esses detalhes revelam não apenas as duras condições materiais enfrentadas pelas personagens, mas também a sobreposição entre os espaços de produção e de outras vicências, característica marcante do cotidiano das trabalhadoras.

Contudo, é apenas por meio de um retorno ao passado que *Chão de Fábrica* consegue afirmar a potencialidade do coletivo. É significativo que, apesar das intensas transformações

nos processos produtivos nas últimas décadas, dados indicam que a participação feminina na indústria sofreu uma queda menos acentuada do que a masculina, conforme discutido páginas atrás. Em variados contextos, foram as mulheres, muitas delas capacitadas para funções que exigiam maior destreza, que ocuparam os postos de trabalho emergentes com a automatização dos processos. Ainda assim, a constituição de dinâmicas coletivas entre as trabalhadoras nunca alcançou a mesma força ou coesão observada entre os homens. Como consequência, os espaços que favoreceriam tais articulações foram progressivamente desaparecendo, como no caso do histórico Congresso das Trabalhadoras Metalúrgicas, que perdeu relevância ao longo do tempo.

Por fim, o filme de Nina Kopko apresenta a revisão histórica como um motor criativo, ao trazer à tona um passado frequentemente invisibilizado. Se, nas ficções do segundo grupo de filmes analisados, a solidão se impõe como uma marca persistente da experiência operária feminina, *Chão de Fábrica* rompe parcialmente com essa lógica ao reconstituir, ainda que de forma reduzida, a possibilidade de coletividade. Essa operação se realiza por meio de um olhar retrospectivo, ancorado na memória de um momento histórico de mobilização e solidariedade. As operárias do curta são distintas entre si, com trajetórias, visões de mundo e posicionamentos políticos diversos. Ainda assim, estabelecem vínculos, compartilham experiências e constroem formas de afeto. A abertura ao diálogo torna-se especialmente evidente na relação entre Miriam e Renata, que, apesar dos muitos distanciamentos, encontram ao final da narrativa um ponto útil de convergência que viabiliza uma aproximação. Ao recuperar a dimensão coletiva do trabalho feminino, o filme não apenas homenageia uma memória muitas vezes esquecida, mas tenta propor, através da ficção, alternativas para lidar com o presente e o futuro.

Figura 111 - Frame da cena em que Miriam e Renata conversam



Fonte: Filme *Chão de Fábrica*, 2021, Nina Kopko.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese empreendeu uma investigação sobre a representação das operárias em dois momentos distintos do cinema brasileiro contemporâneo: o primeiro ciclo, entre 2003 e 2007, e o segundo, entre 2017 e 2021. Por meio de uma abordagem comparativa, articulada à análise de dados históricos e ao diálogo com autores das ciências sociais, das ciências políticas, da filosofia e da teoria do cinema, o estudo buscou preencher uma lacuna crítica ao focalizar um grupo frequentemente invisibilizado nas análises e representações do cinema nacional. Partiu-se do princípio de que, no desfecho do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, há uma cena que sintetiza a hipótese que guiou o trabalho: a de que existe, no cinema nacional, uma tendência a confinar a operária no universo fabril, vinculando sua representação ao trabalho e aos insumos que o constituem.

A leitura dos filmes selecionados permitiu traçar um panorama amplo e detalhado das figurações femininas no trabalho industrial no Brasil, revelando diferenças significativas entre os dois ciclos examinados. No primeiro, que abrange os anos de 2003 a 2007, o confinamento das operárias manifesta-se mais no plano simbólico e narrativo. As personagens, embora no presente narrativo estejam mais restritas ao espaço doméstico e a serviços de cuidado familiar, evocam trajetórias profissionais diversas, associadas à memória das lutas sindicais, aquelas do ABC paulista especialmente.

Em *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, essas mulheres emergem como testemunhas centrais das greves dos anos 1970 e 1980, articulando vida pessoal e engajamento político e expondo a sobrecarga das duplas e triplas jornadas, nas quais o trabalho doméstico e de cuidado é extensão do expediente industrial.

Já nas ficções de Carlos Reichenbach, *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007), observa-se o pioneirismo no protagonismo feminino, marcado por uma coletividade constituída de redes de apoio, amizade e cuidado entre as operárias, além do desejo, da sexualidade e da fantasia como vias de escape e busca por autonomia. Essas representações, por vezes permeadas por idealizações masculinas e ambiguidades, problematizam o desejo feminino e as implicações do *male gaze*. Enquanto *Garotas do ABC* não apresenta um sentido de clausura, uma vez que a protagonista encerra o filme afastada do ambiente fabril, *Falsa Loura*, por outro lado, intensifica essa noção ao concluir não apenas a trajetória da personagem, mas também a do próprio projeto desses filmes de Reichenbach, no interior da fábrica, conferindo ao confinamento uma dimensão imagética mais explícita.

No segundo ciclo, entre 2017 e 2021, o confinamento das operárias assume contornos mais materiais e visíveis, inscritos na própria mise-en-scène. Atuações, maquiagens e figurinos reforçam a fixação das personagens no espaço fabril, ao passo que os insumos industriais atravessam o cotidiano e invadem o ambiente doméstico, dissolvendo as fronteiras entre trabalho e vida privada. O adensamento do enclausuramento visual reflete um enquadramento fabril cada vez mais rígido, que espelha a precarização crescente do trabalho industrial no Brasil. As escolhas de mise-en-scène, fotografia e ritmo narrativo tornam-se elementos cruciais para narrar essa realidade socioeconômica.

Em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, a fusão entre a produção e o cuidado dos filhos no interior das “facções” de Toritama dissolve a fronteira entre casa e fábrica, instaurando uma mise-en-scène em que a linha de produção atravessa o espaço doméstico. A presença masculina na esfera do cuidado, embora rara, surge como gesto discreto e significativo no cotidiano apresentado pelo filme. A construção dessa aparente liberdade e autonomia, ao mesmo tempo em que expõe a precarização e a sobrecarga, revela um dos paradoxos centrais explorados nesta pesquisa, evidenciado tanto pela narrativa quanto pela composição visual.

Em *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone, a ruptura com o trabalho, em decorrência da demissão, aparece como condição para a transformação subjetiva. A jornada da protagonista Rosália desloca-se do enclausuramento fabril para o fora de campo da viagem onde a errância e o reencontro consigo mesma instauram um respiro narrativo. *A Máquina Infernal* (2021), de Francis Vogner dos Reis, mobiliza os códigos do horror para inscrever a desumanização do trabalho na materialidade da imagem, tornando o corpo feminino vulnerável e fragmentado pela lógica da engrenagem fabril. Em *Vitória* (2020), de Ricardo Alves Júnior, a mobilização coletiva é apenas insinuada e permanece suspensa, ecoando a rarefação dos protestos no cenário industrial contemporâneo. *Chão de Fábrica* (2021), de Nina Kopko, revisita historicamente as greves do ABC e desloca o foco narrativo para o vestiário, espaço de confinamento onde o afeto e a partilha se tornam sutis opções de resistência. Nesse enquadramento íntimo, a coletividade feminina resiste não apenas ao peso do trabalho, mas também ao destino trágico que ronda todas as trajetórias, instaurando, mesmo que dentro de limites restritos, um lastro de esperança, de acolhimento e colaboração.

A pesquisa revelou ainda as contradições que atravessam a representação das mulheres. Em Toritama, por exemplo, as supostas liberdade e autonomia das operárias revelam-se frágeis, fundadas na desregulamentação do trabalho e na sobrecarga de responsabilidades. O trabalho apresenta-se como espaço de dupla face: lugar de exploração e de confinamento, mas também

território de sociabilidade e de independência financeira aliada à criação dos filhos. As análises mostraram que a montagem, o enquadramento e o uso do som constroem as tensões, revelando a complexidade da condição feminina. A interseccionalidade de gênero, classe e raça molda de forma decisiva tais experiências, visível nas escolhas estéticas e na construção das personagens e nas dinâmicas de poder encenadas.

Nas ficções, outras contradições se evidenciam. O único longa-metragem dirigido por uma mulher é também o que expande a representação feminina para além do espaço de trabalho, embora o deslocamento só se concretize a partir da demissão da personagem. Os demais filmes, todos curtos, mantêm o corpo feminino ancorado no universo fabril, modulando o confinamento por diferentes recursos narrativos e formais. Um adota um registro próximo ao documental; outro mobiliza os códigos do horror; e um terceiro recorre ao passado como eixo da narrativa.

Observando as obras de ficções como conjunto, foi possível perceber que, nas que se aproximam do real, a representação é filtrada por um processo de estetização que suaviza o ambiente fabril: fábricas limpas, polidas, quase assépticas, distantes das marcas materiais da exaustão laboral. Essa estetização, sustentada por escolhas de iluminação, cenografia e direção de arte, afasta o espectador da materialidade do trabalho, provocando uma reflexão sobre como o cinema constrói a “realidade” fabril e suas implicações. Esse processo estende-se às próprias personagens, cujo cansaço surge igualmente filtrado e moldado por essa estética, tornando-se parte integrante da representação construída. No horror, o próprio gênero é tensionado, pois a realidade do trabalho, tão opressiva e sem saídas, dissolve as fronteiras entre o real e o pesadelo. Lembre-se do caso, não abordado aqui, de *Trabalhar Cansa* (2011), de Marco Dutra e Juliana Rojas, cuja narrativa se baseia na fricção entre cotidiano e elementos do terror, explorando a inquietação que emerge quando repetição e exaustão se transformam em atmosfera de ameaça. Já na obra que se volta ao passado, observa-se uma inflexão na lógica de estetização. O recorte temporal, ao remeter a outro momento histórico, tensiona a realidade representada e funciona como principal estratégia diferenciadora, especialmente porque o futuro é entrevisto como mais incerto e desolador.

Este trabalho contribui para o campo de estudos do cinema brasileiro ao ampliar a compreensão das figurações femininas e das relações de gênero no trabalho industrial, temática ainda pouco explorada em abordagens comparativas. Ao analisar os dois ciclos, a pesquisa questiona noções hegemônicas sobre trabalho e sindicalismo, evidenciando as especificidades e os desafios enfrentados pelas mulheres na inserção profissional e na representação política. Contudo, a tese carrega as marcas de seu recorte e de sua metodologia. A delimitação temporal e a concentração da análise em obras ambientadas principalmente nas indústrias metalúrgica e

têxtil do ABC Paulista e do Nordeste funcionam como moldura e, ao mesmo tempo, como convite à expansão. As escolhas indicam lacunas a serem exploradas em investigações futuras. Entre elas, destaca-se a necessidade de aprofundar a análise da representação da infância, que aparece de forma recorrente nas obras examinadas, mas não pôde ser devidamente estudada. A presença do trabalho infantil no contexto fabril contemporâneo abre um campo oportuno para investigar as tensões entre trabalho e brincadeira, produção e imaginação.

Outra possibilidade seria examinar o papel de personagens masculinos, como pais, parceiros ou irmãos, no suporte ou na limitação das trajetórias das operárias, a exemplo da figura paterna em *Falsa Loura* e da relação fraterna em *Pela Janela*. Ampliar o escopo de indústrias, regiões e temporalidades do cinema brasileiro também permitiria um mapeamento mais abrangente das formas de inscrição do trabalho feminino na tela, assim como a observação da recepção das obras pelas próprias operárias e comunidades representadas. Nesse horizonte, o curta-metragem *Benedita* (2025), de Cadu Azevedo e Lane Lopes, apresenta-se como obra capaz de expandir as questões aqui discutidas. Ao acompanhar a rotina de uma trabalhadora e mãe solo em uma siderúrgica de Volta Redonda, o filme inscreve no corpo feminino os efeitos físicos do trabalho. Com uma abordagem que combina observação realista e impacto sensorial, envolve o registro documental e construção estética, abrindo novas alternativas de debate sobre o confinamento, a materialidade do trabalho e a representação do corpo feminino no cinema brasileiro contemporâneo.

Em suma, este percurso analítico mostrou que as representações das operárias no cinema brasileiro contemporâneo vão além da simples função de retratar o trabalho, configurando-se como campo de disputa simbólica e política. Na interseção entre enquadramentos filmicos e embates sociais, a fábrica, o lar e o corpo feminino surgem como territórios marcados por tensão, resistência e possibilidade de transformação. É em tal conjunto de forças, visível no plano, sugerido no fora de campo e articulado na montagem, que emergem narrativas capazes de romper silêncios, questionar leituras simplificadoras e convocar um olhar crítico sobre as vidas dessas mulheres.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. Mulheres e filmes se reúnem em uma sala sindical. **Another Gaze**, 2021. Disponível em: <https://fr.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>. Acesso em: 14 mar. 2024.

AMARAL, Leonardo Guimarães Rabelo do. **O despertar do sonho: trabalhadores, figurações oníricas no cinema moderno brasileiro**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

ANTUNES, Ricardo. **O Privilégio da Servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANTUNES, Ricardo. Os modos de ser da informalidade: rumo a uma nova era da precarização estrutural do trabalho? **Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, n. 107, p. 405-419, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/3JD9n46H3Dhn7BYbZ3wzC7t/?lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BARROS, Celso Rocha de. **PT, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

BERNARDET, Jean-Claude. O operário emergente. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude; ANZUATEGUI, Sabrina. **Wet mácula: memória rapsódia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades**: limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

BLASS, Leila; HIRATA, Helena; SOARES, Vera. Prefácio à 2ª edição. In: SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Editora Expressão Popular, 2021.

BOSI, Ecléa. Simone Weil. In: WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre opressão**. Tradução: Therezinha Gomes Garcia Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CADÓ, Iriana Lima; SILVA, Luciana de Oliveira; MOREIRA, Ana Paula Ribeiro. O trabalho industrial feminino: uma análise do impacto da desindustrialização no emprego das mulheres. In: ENCONTRO NACIONAL SOBRE POPULAÇÃO, TRABALHO, GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS, Campinas. **Anais do Encontro Nacional sobre População, Trabalho, Gênero e Políticas Públicas**, 2019.

CARDENUTO, Reinaldo. O cinema nacional e o trabalho. **ABCD em revista**, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GwabxyzKeIU>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CORRÊA, Marcos. **Filmar operários**: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/METO_af5430ab5d6a6f6af59744e49654412d. Acesso em: 26 jun. 2025.

COUTINHO, Eduardo. [Entrevista concedida a] Marília Gabriela. **De frente com Gabi**, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U>. Acesso em: 03 out. 2023.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista do encarte do DVD Peões. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, Eduardo. O presente absoluto da palavra. [Entrevista concedida a] Anita Leonardo e Marc-Henri Piault. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-28, 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/1032/604>. Acesso em: 14 mar. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos expostos, povos figurantes. Tradução: Maria da Luz Correia. **Vista**, n. 1, p. 16-31, 2017. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2963>. Acesso em: 26 jun. 2025.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; MIRANDA, Eduardo; SICILIANO, Tatiana Oliveira. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI. In: 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais do 28º encontro anual da Compós**. Campinas, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/o-tempo-subtraido-cotidiano-e-trabalho-no-cinema-brasileiro-do-seculo-xxi?lang=pt-br>. Acesso em: 24 jan. 2023.

FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal**: como nosso sistema está devorando a democracia, o cuidado e o planeta e o que podemos fazer a respeito disso. Tradução: Aline Scatola. São Paulo: Autonomia literária, 2024.

GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da boca e do beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SHEILA, Schvarzman (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

GARCIA, Carol. Lula abre o 2º Congresso da mulher metalúrgica do ABC. **Uol**, 26 de março de 2010, reportagem. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/videos/?id=lula-abre-o-2-congresso-da-mulher-metalurgica-do-abc-040219316ED0818326>. Acesso em: 13 mar. 2024.

GIULANI, Paola Cappellin. *In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2012.

GOMES, Marcelo. [Entrevista concedida a] Cunha Júnior. **Metrópolis**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmJPOKzaiVM&t=2s>. Acesso em: 29 jun. 2025.

GOMES, Marcelo. Estou me guardando para quando o Carnaval chegar: trabalho e tempo. [Entrevista concedida a] Alessandra Alves. **Cinema em cena**, [s.d]. Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2449/estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar-trabalho-e-tempo>. Acesso em: 14 mar. 2023.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. *In: GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema e Política*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

GUEDES, Thelma. **Pagu – Literatura e Revolução**: um estudo sobre o romance Parque Industrial. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas Configurações da Divisão Sexual do Trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 132, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v37n132/a0537132.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2024.

FUTEMMA, Olga. Pegadas do cinema de Olga Futemma. [Entrevista concedida a] Karla Holana. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 171-185. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/29758>. Acesso em: 1 mar. 2024.

KOPKO, Nina. Nina Kopko fala sobre Chão de Fábrica. [Entrevista concedida a] Vitor Búrgo. **Cinevitor**, 2021. Disponível em: <https://www.cinevitor.com.br/entrevista-nina-kopko-fala-sobre-chao-de-fabrica-curta-metragem-exibido-no-10o-olhar-de-cinema/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LEONE, Carolina. Pela Janela: entrevista exclusiva com Caroline Leone. [Entrevista concedida a] Robledo Milani. **Papo de cinema**, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/pela-janela-entrevista-exclusiva-com-caroline-leone/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

LEONE, Claudio. “Pela janela”. [Entrevista concedida a] Danielle de Noronha. **ABC** (Associação Brasileira de Cinematografia), 2018. Disponível em: <https://abcine.org.br/entrevistas/claudio-leone-pela-janela/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. *In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Zahar, 2004.

LOTELLI, Bruno Vieira. **Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach**: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica**: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: 34, 2008.

MARTINS, Marina Solon Fernandes Torres; NUNES, Márcia Vidal. A imprensa alternativa e o movimento feminista durante a ditadura militar no Brasil: a relevância do jornal Nós Mulheres. *In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA*, 2019. **Anais do Encontro Nacional de História da Mídia**, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/48944>. Acesso em: 13 mar. 2024.

MATOS, Camila Cabral de; MEIRELES, Débora Chaves; PROQUE, Andressa Lemes. Mercado de trabalho, desindustrialização e gênero: evidências para a economia brasileira (2005-2015). *In: XXVI ENCONTRO REGIONAL DE ECONOMIA*, 2021. **Anpec**, 2021. Disponível em: https://www.anpec.org.br/encontro/2021/submissao/files_I/i13-216f5c79ad05f12d8b71e01a465a2d38.pdf. Acesso em: 08 jan. 2024.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário Contemporâneo (2000-2016). *In: RAMOS, Fernão Pessoa; SHEILA, Schvarzman (Orgs.). Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MELO, Hildete Pereira. O Trabalho Industrial Feminino. **IPEA**, Texto para discussão nº 764, Rio de Janeiro, 2000.

MELO, Max Milliano Tolentino. **Personagens Brasileiras**: as Domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MENDES, Ana Luiza. Pagu e a narrativa da vida engajada. **Revista vernáculo**, Curitiba, n. 41, p. 201-219, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vermaculo/article/view/52101>. Acesso em: 26 jun. 2025.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/24255/19077>. Acesso em: 20 jan. 2024.

MESQUITA, Cláudia; GUIMARÃES, Victor. Peões: tempo de lembrar. *In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIRANDA, Eduardo Silva. **O campo minado da representação do outro no cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOMENTO de união. **Nós mulheres**, São Paulo, mar. 1978.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução: João Luiz Vieira. *In: XAVIER, Ismael (org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: 34, 2002.

NA MESA, nenhuma mulher. **Brasil mulher**, São Paulo, mar. 1978.

NOVAES, Adauto. Observação intempestiva. *In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

OLIVEIRA, Alysson. “Pela janela” e o cinema que se aproxima do real. **Cineweb**, 2018. Disponível em: <https://www.cineweb.com.br/Entrevistas/Ler/4417/pela-janela-e-o-cinema-que-se-aproxima-do-real>. Acesso em: 29 jun. 2025.

OLIVEIRA, Lorena Duarte de. **Carlos Reichenbach e as garotas do ABC**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

OREIRO, José Luis; FEIJÓ, Carmem Aparecida. Desindustrialização: conceituação, causas, efeitos e o caso brasileiro. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 239-259, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rep/a/rLLpcPDRQVXPj5BskzHqLqx/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. *In: RAMOS, Fernão Pessoa; SHEILA, Schvarzman (Orgs.). Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

PAULA, Patrícia de. Metalúrgicas do ABC abrem nesta quinta (3), em São Bernardo, seu 3º Congresso. **Jornal da CUT-SP**, 2014, reportagem. Disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/metalurgicas-do-abc-abrem-nesta-quinta-3-em-sao-bernardo-seu-3-congresso-9fd5>. Acesso em: 13 mar. 2024.

RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise: Pós-modernismo, fim da Embrafilme e da Pornochanchada. *In: RAMOS, Fernão Pessoa; SHEILA, Schvarzman (Orgs.). Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. O outro somos nós: uma análise da representação do popular no cinema brasileiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 out. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1110200312.htm>. Acesso em: 13 mar. 2024.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. *In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Coutinho, leitor de Benjamin. **Devires**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 118-137, 2011. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/258>. Acesso em: 26 jun. 2025.

RODRIGUES, Michele Pereira. **Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI: permanências e atualizações**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RUFFATO, Luiz. A Solução. In: RUFFATO, Luiz. **O Mundo Inimigo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SALLES, João Moreira. O que é um documentário? **Porto Iracema das Artes**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h35wgX6lO2I&t=8394s>. Acesso em: 14 mar 2024.

SANTOS, Beatriz Gonçalves dos. **O eco das fábricas**: mobilizações femininas no ciclo operário paulista (1975-1978). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARNO, Geraldo. Cinema direto. **Revista IEB**, São Paulo, n.1, p. 171-173, 1966. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/45631>. Acesso em: 26 jun. 2025.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Juliana. **As mulheres trabalhadoras em luta pelos espaços de poder no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Editora Expressão Popular, 2021.

SUPPIA, Alfredo. Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção. **Significação**, São Paulo, v. 41, n. 41, p. 178-197, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83426>. Acesso em: 20 jan. 2024.

TAVARES, Kristina Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14032013-101055/pt-br.php>. Acesso em: 30 jun. 2025.

TEIXEIRA, Marilane Oliveira. **Um olhar da economia feminista para as mulheres**: os avanços e as permanências das mulheres no mundo do trabalho entre 2004 e 2013, 2017. Dissertação (Mestrado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/991571>. Acesso em: 30 jun. 2025.

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

UCHÔA, Fábio Raddi; ADAMATTI, Margarida Maria. Subjetividade feminina em Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975) – campo-cidade do desengano, hibridação de gêneros e discursos sobre o feminino. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 31, n. 1, p. 1-15, 2024. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/43750/28458>. Acesso em: 14 mar. 2024.

VALE, Marco Antônio Pereira. **Metalúrgicos e motoboys**: retratos audiovisuais de um país sobre rodas. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-123405/pt-br.php>. Acesso em: 26 jun. 2025.

VASSALI, Maurício. **Imagens recorrentes do operário brasileiro**: montagens em dois tempos de cinema. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

VIEIRA, Viviane da Silva. “Pode a subalterna falar?”: um estudo de Parque Industrial, de Patrícia Galvão. **Revell**, v. 2, n. 32, p. 123-143, 2022. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7191>. Acesso em: 26 jun. 2025.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre opressão**. Tradução: Therezinha Gomes Garcia Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Terra e Paz, 2001.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no Cinema Brasileiro de resultados. **Novos Estudos**, v. 2, n. 75, p. 139-155, 2006. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-75/#gsc.tab=0>. Acesso em: 30 jun. 2025.

XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (Org.). **Encontros**: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

FILMES

1. A MÁQUINA INFERNAL. Direção: Francis Vogner dos Reis. Produção: Desalambrar Filmes. São Paulo: Desalambrar Filmes, 2021. 30 min. Filme.
2. A SAÍDA DA FÁBRICA LUMIÈRE EM LYON (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon). Direção: Auguste e Louis Lumière. Produção: Société Lumière. Lyon: Société Lumière, 1895. 1 min. Filme.
3. A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA (Arbeiter verlassen die Fabrik). Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion, 1995. 36 min. Filme.
4. ABC DA GREVE. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções Cinematográficas. São Paulo: Leon Hirszman Produções Cinematográficas, 1990. 84 min. Filme.

5. APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Zoetrope Studios; United Artists. Los Angeles: Zoetrope Studios, 1979. 147 min. Filme.
6. ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Produção: Katásia Filmes; Vasto Mundo. Belo Horizonte: Katásia Filmes, 2017. 96 min. Filme.
7. BENEDITA. Direção: Cadu Azevedo e Lane Lopes. Produção: Lente Viva Produções. Belo Horizonte: Lente Viva Produções, 2025. 20 min. Filme.
8. BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS. Direção: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. Produção: Grupo Tarumã. São Paulo: Grupo Tarumã, 1979. 85 min. Filme.
9. CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). Rio de Janeiro: CECIP, 1984. 119 min. Filme.
10. CHÃO DE FÁBRICA. Direção: Nina Kopko. Produção: Boulevard Filmes. São Paulo: Boulevard Filmes, 2021. 24 min. Filme.
11. CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Rec Produtores Associados. Recife: Rec Produtores Associados, 2005. 99 min. Filme.
12. CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano. Produção: Desbun Filmes; Canal Brasil; Vitrine Filmes. São Paulo: Desbun Filmes, 2017. 94 min. Filme.
13. DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Desvia Produções. Recife: Desvia Produções, 2012. 75 min. Filme.
14. ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Direção: Leon Hirszman. Produção: Embrafilme; LC Barreto Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. 123 min. Filme.
15. ELON NÃO ACREDITA NA MORTE. Direção: Ricardo Alves Júnior. Produção: Entrefilmes. Belo Horizonte: Entrefilmes, 2016. 90 min. Filme.
16. ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Produção: Videofilmes. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. 117 min. Filme.
17. ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Carnaval Filmes; Misti Filmes; Rec Produtores Associados. Recife: Carnaval Filmes, 2019. 85 min. Filme.
18. FALSA LOURA. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Dezenove Som e Imagens. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, 2007. 103 min. Filme.
19. GAROTAS DO ABC. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Dezenove Som e Imagens. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, 2003. 128 min. Filme.
20. IMAGENS DA PRISÃO (Gefängnisbilder). Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion, 2000. 60 min. Filme.

21. LINHA DE MONTAGEM. Direção: Renato Tapajós. Produção: Produção Independente. São Paulo: Produção Independente, 1982. 90 min. Filme.
22. O HOMEM QUE MATOU O FACÍNORA (The Man Who Shot Liberty Valance). Direção: John Ford. Produção: Paramount Pictures. Hollywood: Paramount Pictures, 1962. 123 min. Filme.
23. O LINHO. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Rio de Janeiro: INCE, 1943. 10 min. Filme.
24. ONDE JAZ O TEU SORRISO?. Direção: Pedro Costa. Produção: Contracosta Produções. Lisboa: Contracosta Produções, 2001. 103 min. Filme.
25. PELA JANELA. Direção: Caroline Leone. Produção: Dezenove Som e Imagens; Rizoma Filmes. São Paulo: Rizoma Filmes, 2017. 87 min. Filme.
26. PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2004. 85 min. Filme.
27. PRETTY WOMAN. Direção: Garry Marshall. Produção: Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV. Los Angeles: Touchstone Pictures, 1990. 119 min. Filme.
28. QUE HORAS ELA VOLTA?. Direção: Anna Muylaert. Produção: Gullane Filmes; Africa Filmes; Globo Filmes. São Paulo: Gullane Filmes, 2015. 111 min. Filme.
29. REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Produção: Bananeira Filmes. Belo Horizonte: Bananeira Filmes, 2016. 100 min. Filme.
30. INTERFACE (Schnittstelle). Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion, 1995. 23 min. Filme.
31. SULANCA. Direção: Katia Mesel. Produção: Aurora Filmes. Recife: Aurora Filmes, 1986. 18 min. Filme.
32. TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Produção: Filmes de Plástico. Contagem: Filmes de Plástico, 2018. 113 min. Filme.
33. THE FUTURE TENSE. Direção: Christine Molloy e Joe Lawlor. Produção: Desperate Optimists. Dublin: Desperate Optimists, 2022. 118 min. Filme.
34. TRABALHAR CANSA. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Produção: Dezenove Som e Imagens. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, 2011. 99 min. Filme.
35. TRABALHADORAS METALÚRGICAS. Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós. Produção: Produção Independente. São Paulo: Produção Independente, 1978. 17 min. Filme.
36. VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas Filmes Culturais. São Paulo: Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1967. 77 min. Filme.

37. VITÓRIA. Direção: Ricardo Alves Júnior. Produção: Entrefilmes. Belo Horizonte: Entrefilmes, 2020. 14 min. Filme.