

**Imagens e história da industrialização no Brasil:
a pesquisa histórica e a produção do documentário
Libertários, de Lauro Escorel Filho (1976)**

***Images and history of industrialization in Brazil:
historical research and the production of the documentary
Libertários, by Lauro Escorel Filho (1976)***

Rafael Rosa Hagemeyer¹

Resumo: O documentário *Libertários*, de Lauro Escorel Filho, é um exemplar raro de filme produzido a partir de um projeto acadêmico de levantamento de fontes de pesquisa histórica. São analisados os procedimentos narrativos, iconográficos e poéticos através dos quais o filme resgata a experiência do anarcossindicalismo no Brasil.

Palavras-chave: Cinema, história do Brasil, anarquismo.

Abstract: *Libertários*, a documentary by Lauro Escorel, is a rare example of a film arising from an academic survey of historical resources. Iconographic, poetic and narrative procedures used in the film to portray anarcho-syndicalist experience in Brazil were analyzed.

Keywords: Cinema, Brazilian history, anarchism.

No Brasil, como no resto do mundo, a produção de filmes documentários históricos comumente se produziu à margem das universidades, embora em geral os historiadores acadêmicos tenham apreciado documentários e mesmo participado deles concedendo entrevistas. A partir dos anos 1980, cineastas como Sílvio Tendler (que tem formação em História, diga-se de passagem) produziram uma visão da história recente do Brasil, marcada pela pesquisa e preservação do material fílmico dos cinejornais brasileiros. Outros, como Sílvio Back, buscaram reconstituir períodos mais distantes de nossa história, como as missões

¹ Docente do Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. O trabalho faz parte de projeto de pesquisa sob a coordenação do autor e desenvolvido na mesma universidade, intitulado “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe operária no cinema dos anos 1970 (Brasil/Argentina)”. E-mail: rafaelhage@yahoo.com.br

jesuíticas e a Guerra do Paraguai, utilizando também pinturas e gravuras, bem como depoimentos de historiadores e outros especialistas. Essas produções foram em geral apreciadas pela comunidade acadêmica, e a razão disso é explicada por Robert Rosenstone:

O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático.²

Contudo, essa aparente proximidade é enganosa, pois se o documentário trabalha com os vestígios da história, ele o faz de forma “criativa” (ou seja, com maior liberdade inventiva do que o historiador), agregando sentido às imagens através dos sons apresentados pela narração, trilha e efeitos sonoros. Por essa razão a produção de documentários, em função das exigências técnicas em relação à operação de câmeras, iluminação, captação do som e sobretudo de edição e montagem, costumou ser uma empresa de cineastas, cuja visão do passado é, naturalmente, estetizada, visando a produção de emoções a respeito do tema tratado.

Essas são questões que se colocam para o historiador não apenas na análise, mas também quando é convocado para assessorar a produção de documentários históricos. Em geral, a produção de documentários históricos no Brasil ocorreu à margem das universidades, através de cineastas e produtoras que agiam voltados para as instituições oficiais de incentivo à produção educativa e resgate do patrimônio cultural. Mas há uma exceção digna de consideração: a produção do documentário *Libertários*, de Lauro Escorel Filho, em 1976, viabilizado através do projeto *Imagens e História da Industrialização no Brasil (1889-1945)*, coordenado pelos professores Paulo Sérgio Pinheiro e Victor Leonardi, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) entre 1975 e 1977.³ Ainda em plena ditadura militar, sob a vigência do Ato Institucional

² ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes, os filmes na História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. p. 110.

³ A respeito, ver: Fundos e coleções do Arquivo Edgar Leuenroth: História da Industrialização. Disponível em: <http://segall.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_content&view=article&id=137&Itemid=90>. Acesso em 15 nov. 2011. Também em: As faces do mal: entrevista com Paulo Sérgio Pinheiro. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 45, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/paulo-sergio-pinheiro>>. Acesso em 15 nov. 2011.

n.5 e sem nenhuma perspectiva de renascimento de movimentos grevistas, o documentário ousou ao tratar de temas como as péssimas condições de trabalho e vida operária, os movimentos grevistas e o desenvolvimento da propaganda anarquista no Brasil no início do século XX.

A primeira pergunta que se coloca é: como foi possível viabilizar, através de um projeto de pesquisa acadêmico dentro de uma universidade brasileira, a produção de um documentário que enfocava a história das greves promovidas pelo movimento anarcossindicalista na Primeira República, assunto que tinha todas as características para ser considerado pelas autoridades militares como altamente “subversivo”? Além disso, poderia ser acrescentado que, em 1976, as greves estavam proibidas por lei. Operários que simpatizassem com alguma ideia de greve reivindicatória poderiam ser presos e enquadrados na Lei de Segurança Nacional. Ainda no início daquele ano, o operário metalúrgico Manuel Fiel Filho foi preso, torturado e morto pelos agentes do DOI-CODI em São Paulo, acusado de receber o jornal “A Voz Operária”, órgão clandestino do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Mas o problema para a produção deste documentário não era apenas a conjuntura ditatorial altamente desfavorável para uma produção sobre movimentos operários de contestação. Faltavam fontes para viabilizar a pesquisa. O trabalho havia começado em Amsterdã, no Instituto Internacional de História Social, a partir da coleção organizada pelo militante Max Nettlau, que colecionava publicações anarquistas do mundo todo, inclusive do Brasil. Lá, Paulo Sérgio Pinheiro soube também que existia em São Paulo uma coleção excepcional, coletada e organizada pelo militante anarquista Edgar Leuenroth, falecido em 1968. Localizado o acervo, então sob guarda da família, iniciou-se um complicado processo de compra.⁴

A intermediação deveu-se ao sociólogo e professor da USP Azis Simão que, como simpatizante do anarquismo e pesquisador do movimento operário, havia se tornado amigo da família Leuenroth. Por outro lado, uma comissão de notáveis da USP, composta pelos professores Antônio Cândido, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Novais e Carlos Guilherme Mota, ajudou a convencer o Diretor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Dr. Manoel Berlinck, da necessidade de que uma instituição acadêmica adquirisse o acervo para preservá-lo e das perspectivas sem precedentes que ele abria para a pesquisa histórica dos

⁴ As faces do mal: entrevista com Paulo Sérgio Pinheiro, op.cit.

movimentos sociais no Brasil.⁵ A proposta acabou sendo acolhida pelo reitor da Unicamp, professor Zeferino Vaz, que, nas palavras de Paulo Sérgio Pinheiro, era “um filósofo criativo e visionário”.⁶

Assim, o valioso acervo acabou sendo adquirido pela Unicamp, com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP), num valor que, na época, equivalia, segundo Paulo Sérgio Pinheiro, a um apartamento de quatro quartos. Através da FAPESP, foi iniciada no mesmo ano a organização e microfilmagem de todos os documentos, sob a coordenação da professora Maria Nazareth Ferreira.⁷ Isso foi viabilizado num período em que, vale frisar, o governador de São Paulo era Laudo Natel, eleito por via indireta pela ARENA em 1971, por indicação do general Médici, então Presidente da República, no período de mais aguda repressão política do regime militar.

A viabilidade documental e iconográfica do projeto dependia ainda de outras viagens ao exterior. Era necessário retornar a Amsterdã, bem como acessar a documentação de outros acervos igualmente importantes na Itália, em Genebra e nos Estados Unidos. Isso foi viabilizado pelo Social Science Research Program, entidade estadunidense de apoio à pesquisa, bem como com o apoio da Fundação Ford na fase de finalização do projeto. A Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), órgão patronal herdeiro do antigo Centro de Indústrias do Estado de São Paulo (CIESP), também deu acesso ao seu acervo e à sua biblioteca aos pesquisadores do projeto.⁸

Assim, entidades patronais, recursos internacionais e órgãos do governo acabaram por viabilizar a produção de um filme sobre o anarcossindicalismo no Brasil. O mais curioso foi o apoio do Ministério da Indústria e Comércio, através da Secretaria de Tecnologia Industrial (STI). Segundo Pinheiro,

Pedimos o dinheiro para a Secretaria de Tecnologia Industrial (STI), chefiada pelo Severo Gomes [então Ministro da Indústria e Comércio]. Mas o presidente Geisel centralizava tudo, e um dia o chamou: “Mas,

⁵ As informações se encontram publicadas na introdução da coletânea de documentos organizada por PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael M. **A classe operária no Brasil (1889-1930)**; documentos. São Paulo: Alfa-ômega, 1979. v.1 (O Movimento Operário). p.19.

⁶ As faces do mal: entrevista com Paulo Sérgio Pinheiro, op.cit.

⁷ PINHEIRO; HALL. **A classe operária no Brasil (1889-1930)**, op.cit. p.19.

⁸ *Ibidem*. p.20.

Severo, tem esse projeto aqui...”. Ele respondeu: “Presidente, como é que o senhor quer que se estude a industrialização em São Paulo sem falar dos operários? Não é possível”. E aí saiu o financiamento com o aval do Geisel! E era muito dinheiro. Dali saiu o filme “Os Libertários”, feito pelo Lauro Escorel.⁹

Dessa maneira, se vê que, sob o nome fantasia “História da Industrialização de São Paulo”, as portas das empresas e órgãos do governo se abriram ingenuamente. Não parece ter havido sequer alguma satisfação aos patrocinadores em relação aos resultados produzidos. *Libertários* foi realizado como um documentário de cerca de 30 minutos, e a ausência de documentação referente a ele pela censura parece apontar que não houve solicitação para sua exibição em cinemas ou na televisão – tendo sua exibição provavelmente permanecido restrita aos cineclubes e ambientes acadêmicos, nestes últimos sobretudo no formato VHS a partir dos anos 1980.

Devemos, antes de proceder à análise, observar que *Libertários*, mesmo sendo um documentário produzido dentro de um projeto de pesquisa acadêmico, é um filme autoral: Lauro Escorel Filho assina, nos créditos, a produção, o roteiro e a direção. Paulo Sérgio Pinheiro dá todo o seu aval ao resultado final: “E valeu a pena, o filme é maravilhoso. É o melhor documentário que existe sobre o anarcossindicalismo no Brasil”. Esse julgamento, feito do ponto de vista de um pesquisador acadêmico que trabalhou pela viabilização do projeto, parece ser definitivo: o filme expressa os resultados a que chegou a equipe. Lauro Escorel Filho havia coordenado a pesquisa de audiovisual do projeto, assim como o inglês Adrian Cooper, que realizou a fotografia do filme, havia ficado a cargo da pesquisa iconográfica. E vale lembrar que essa equipe produziu, além do filme, uma grande exposição de fotografias no Museu de Arte de São Paulo, em setembro de 1977.

Várias dessas fotografias, selecionadas e editadas por Adrian Cooper no filme, seriam publicadas também no livro *A classe operária no Brasil*, coletânea de documentos levantados durante a pesquisa, organizados e apresentados por Paulo Sérgio Pinheiro e Michael Hall.¹⁰ Estamos, portanto, diante de um projeto de pesquisa histórica cujos resultados se desdobram em várias mídias: publicação de livros, exposição fotográfica e

⁹ As faces do mal: entrevista com Paulo Sérgio Pinheiro, op.cit.

¹⁰ PINHEIRO; HALL. **A classe operária no Brasil (1889-1930)**, op.cit.

produção de documentário. Interessa-nos aqui o último, embora seja impossível não observar algumas recorrências entre eles, pelas conclusões apresentadas nos livros e a recorrência de fotos consideradas significativas.

Tomando o filme como parte de um projeto de pesquisa acadêmica, poderíamos começar por situá-lo dentro do debate historiográfico. Para isso, começamos pelo fim, mais precisamente pelos créditos. A primeira referência que ali aparece é, tal como num trabalho acadêmico, a bibliografia: *Trabalho urbano e conflito industrial*, de Boris Fausto; *A Industrialização de São Paulo*, de Warren Dean; *Emigrazione italiana a São Paulo tra 1880 e 1920*, de Michael Hall; e *Sindicalismo e socialismo no Brasil*, assim como *Nacionalismo e cultura social*, ambos do militante anarquista português Edgar Rodrigues.

Não temos nada, enfim, que nos lembre ou sequer anuncie aquilo que, mais tarde, será conhecido como a “virada historiográfica” da Unicamp em relação ao movimento operário. Ainda que Francisco Foot Hardman, como estudante de graduação da UNICAMP, em meados dos anos 1970, se recorde que já se iniciavam estudos de Gramsci e Foucault – destacando o ensaio *L'ordre du discours*¹¹ – não há na bibliografia do filme *Libertários* (1976) nenhuma referência direta ao trabalho de Edward Thompson sobre a “formação da classe operária”, que marcaria posteriormente a produção dessa universidade: a “experiência” da classe operária, seu cotidiano, seu “fazer-se”, a partir de suas próprias tradições, para além do binômio “trabalho-militância”. Apesar disso, Thompson aparece arrolado pelo trabalho de Boris Fausto acima referenciado, embora pareça que o historiador inglês não tenha alterado significativamente a abordagem de Fausto – que acaba por fazer um “juízo” negativo do papel histórico do anarcossindicalismo, ainda que contemple um estudo específico sobre a arte e literatura de propaganda anarquista como parte de uma “subcultura”,¹²

¹¹ HARDMAN, Francisco Foot. Arquivo como resistência: para um fichamento dos anos 70. In: HARDMAN, Francisco Foot. **Nem Pátria, nem patrão: memória operária, cultura e literatura no Brasil**. 3 ed. rev.e ampl. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p.213. Observe-se que Foot Hardman era bolsista de iniciação científica orientado por Paulo Sérgio Pinheiro num projeto de “levantamento bibliográfico sobre o trabalhador urbano-industrial no período de 1889-1945” Idem, p. 214. Além disso, ele lembra que “em seguida, já no mestrado, no período de 1975-1977, fui subcoordenador da pesquisa histórica nesse grande e pioneiro projeto coletivo ‘Imagens e História da Industrialização no Brasil, 1889-1945’, responsável por salto considerável na incorporação de fontes primárias, escritas, orais e iconográficas aos acervos do AEL, em particular no que tange às origens do moderno regime de fábrica no interior paulista. Posso dizer que todas essas experiências foram decisivas nas minhas escolhas intelectuais posteriores”. Ibidem, p. 215.

¹² FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social**. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

conceito que certamente não é empregado por Thompson. No filme, a única vida operária fora das fábricas contemplada é aquela que se manifesta nos sindicatos e jornais operários. Quanto às técnicas para introjeção da disciplina fabril, a “docilização dos corpos”, “sistemas de vigilância”, e outros conceitos do paradigma foucaultiano, que inspiraria várias pesquisas na Unicamp nos anos seguintes, descrevem-se na narrativa do filme apenas as duras condições de trabalho no interior de fábricas ainda improvisadas – descrições que, como veremos adiante, são às vezes contraditas pelas imagens. Evidentemente, tratava-se em 1976 de uma bibliografia ainda muito recente e que ainda não anunciava os desdobramentos significativos que teria na pesquisa sobre o movimento operário no Brasil.¹³

De qualquer forma, a valorização da ideologia anarquista no filme já aparece como um dado inovador. Até então, o movimento operário brasileiro no início do século XX era visto como ingênuo pelos comunistas, que consideravam que a ideologia anarquista era um entrave à maior organização e fortalecimento político da classe operária. Por outro lado, o anarcossindicalismo declinou após a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas, que criaria uma estrutura sindical oficial atrelada ao Ministério do Trabalho. Depois de 1945, Vargas fundaria o “Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), através do qual se colocava como porta-voz dos trabalhadores na política. O anarcossindicalismo havia sido, portanto, “superado” pela necessidade da classe trabalhadora brasileira de ingressar na luta política, embora muitas vezes isso tenha servido para a manipulação de “populistas”, interessados apenas em capitalizar votos entre o eleitorado popular. Depois do golpe militar de 1964, entretanto, até mesmo este último tipo de prática havia declinado. No contexto de 1976, recordar o nascimento do movimento operário no Brasil era invocar um passado de sindicalismo autêntico, livre e independente, marcado pelo enfrentamento grevista – oposto, portanto, àquele que era permitido pelo regime militar em

¹³ Sobre a “virada historiográfica” promovida pela Unicamp, poderíamos citar como o texto fundador aquele apresentado por MUNAKATA, Kazumi. O lugar do movimento operário. **Anais do IV Encontro Regional de História de São Paulo**, São Paulo, 1978. Outros trabalhos representativos desse novo enfoque seriam lançados ao longo da década, entre eles HARDMANN, **Nem pátria, nem patrão...**, op.cit.; DECCA, Edgar de. **1930 - O silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1983; RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

vigência.¹⁴

O processo de identificação do filme com o anarquismo adquire um caráter quase literal na figura do seu narrador. Nos créditos do filme aparece Othon Bastos na *narração e interpretação*. No filme, a voz do ator conduz a narração como a “voz de Deus”, o narrador onisciente que vai costurando, com seus comentários, a sequência das imagens que desfilam diante do espectador – o modelo clássico do chamado “documentário expositivo”, segundo a tipologia criada por Bill Nichols.¹⁵ Incluir uma dramatização de alguma cena ou acontecimento, recurso hoje bastante utilizado, é um elemento ficcional que confere um caráter híbrido ao propósito do documentário – pois é uma dramatização, uma “recriação”, ou mais especificamente, uma simulação diante das câmeras. O uso cada vez mais frequente desse recurso nos documentários acabou levando especialistas a cunharem a expressão *docudrama*, um gênero híbrido entre a ficção e o documentário – sobretudo quando trata da história de algum personagem histórico. A voz em *off* conduz a narrativa, enquanto os episódios verídicos são dramatizados.¹⁶

Dramatizar determinados episódios, mesmo por parte dos próprios personagens que os vivenciaram, não é suficiente para caracterizar um documentário como *docudrama*. Mesmo assim, há matizes de simulação consentidas num documentário: quando o diretor tenta “reconstituir” algo que aconteceu, mesmo que seja a caminhada de um trabalhador em direção à fábrica em um certo dia. Ou quando um ator interpreta com sua voz a citação de algum documento: uma carta, um editorial de jornal, um depoimento no tribunal, um discurso. Para o espectador de um documentário expositivo, está claro que aquela é uma “outra voz”, que não a do narrador, que entra em cena para demonstrar a mudança de contexto. No filme *Libertários*, não é o que ocorre: Othon Bastos, o narrador onisciente que estaria “fora da cena”, explicando-a “ao nosso lado”, entra em cena em

¹⁴ “A incorporação do AEL às nossas práticas e estudos deu-se exatamente no momento em que se consolidava a firme convicção de que uma certa historiografia oficial das esquerdas, marcada pelas tradições stalinista e nacional-populista, tinha levado ao ocultamento do movimento operário pré-1930, apagando-se, com isso, a experiência vivida e a memória das gerações precedentes de trabalhadores, consideradas, no máximo, como proto ou pré-história, curiosidades efêmeras no baú de jogos de infância das organizações”. In: HARDMAN, Francisco Foot. Arquivo como resistência: para um fichamento dos anos 70. In: HARDMAN, **Nem pátria, nem patrão...**, op.cit., p. 215.

¹⁵ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. p.135.

¹⁶ Sobre a definição de docudrama, ver RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas... afinal o que é mesmo um documentário?** São Paulo: Ed. SENAC, 2008. p. 53.

preto e branco, caracterizado com o bigode e as roupas do início do século, e proclama diante de nós, de forma emocionada, um discurso anarquista. Como observa Granato da Silva, “em *Libertários*, [Othon Bastos] não se limita à narração em *off*, subvertendo a função tradicional deste personagem do real, o ator aparece em cena interpretando um personagem da história narrada”.¹⁷

O personagem de Othon Bastos declama um manifesto onde se expõem os princípios do anarquismo. Não é um personagem histórico, tampouco a situação é realista: está de pé, dentro do estúdio, proclamando um texto originalmente criado para ser lido. Os espectadores que acompanhavam as explicações a respeito da industrialização de São Paulo, da lavoura do café, da chegada dos imigrantes europeus e das condições de trabalho nas fábricas, poderiam pensar que o narrador havia “virado um anarquista da época” – ou ainda, de que na verdade era um anarquista quem estava lhes contando a história. Mas o tom do texto anarquista, bem como o da declamação, é bastante diferente da entonação do texto narrado ao longo do documentário. É razoável concluir que não era intenção do diretor, e nem é nossa percepção ao assistir o filme, confundir a figura que interpreta o manifesto anarquista com a “voz do narrador da história”. Entretanto, ao abandonar temporariamente sua posição “de fora do campo de visão” para se inserir, diante da câmera, caracterizado como personagem da época, fica implícito de qualquer forma que o narrador está tomando partido em relação aos conflitos operários que narra.

Essa entrada de um elemento de caráter dramático, e portanto ficcional, não é a única em *Libertários*. Há também elaborações criativas na música do filme, assinada por Carlinhos Vergueiro. É provável que ele tenha sido o responsável pela musicalização do poema “Serenata algébrica”, que foi publicado pelo jornal anarquista *A Plebe* em 1924, sem indicação de autor:¹⁸

*Quem de três tira noventa
Adivinham quantos fica?
Esta conta é que atormenta
Que enfeza, que mortifica
Os pobres dos proletários
Neste jogo de entremez*

¹⁷ SILVA, Maria Carolina Granato. **O cinema na greve e a greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). Niterói, RJ: UFF, 2008 [mimeo]. p. 251.

¹⁸ ALENCAR, Francisco; RIBEIRO, Marcus Venício Toledo. **Brasil vivo**: uma nova história de nossa gente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. p.76.

*Ganham três mil réis diários
Gastam trezentos por mês...*

A canção feita sobre a letra do poema, através da melodia adaptada por Vergueiro, foi harmonizada em tom menor, com uma entonação anasalada e repetitiva, parece mais uma queixa do que um protesto. O ritmo imprimido, semelhante a um baião, estabelece uma identidade maior com os migrantes nordestinos (que formariam os novos contingentes operários em São Paulo a partir dos anos 1930), em relação aos imigrantes italianos da geração anterior da classe operária, aos quais o filme faz referência.

Não se sabe tampouco se o cantor também foi responsável pela seleção musical, ou se esta ficou a cargo de Lauro Escorel Filho. O fato é que são incluídas no documentário algumas canções italianas, umas tematizando a imigração, outras de protesto político. Entre as últimas, vale citar a canção *Bella ciao*, usada para ilustrar o funeral do sapateiro Antonio Martinez em São Paulo, morto pela repressão policial no dia 9 de julho de 1917, e que viria a ser o marco deflagrador da Greve Geral daquele ano.¹⁹ A gravação utilizada parece adequada para transmitir a transformação do luto em luta, uma vez que começa com o canto lamentoso de uma velha italiana, ao qual é sobreposto um coro que imprime andamento acelerado à música, ao ritmo das palmas.²⁰ Devemos objetar, contudo, que *Bella ciao* é uma canção antifascista italiana, datada portanto da Segunda Guerra Mundial, e que não fazia parte das canções propagadas pelos anarcossindicalistas no Brasil no início do século XX. Canções mais difundidas eram certamente, o *Hino do Primeiro de Maio e Filhos do povo*, entre outras. Quanto ao célebre hino *A Internacional*, mereceu destaque ao ser utilizado no filme para

¹⁹ O assassinato do sapateiro espanhol é um marco importante, após o início das manifestações de solidariedade à greve levada a cabo pelos operários do Cotonifício Crespi em São Paulo, e marca as narrativas memorialísticas dos militantes anarquistas Edgard Leuenroth e Gigi Damiani, publicadas por PINHEIRO; HALL. **A classe operária no Brasil (1889-1930)**, op.cit. p. 227 e 236. Para uma narrativa mais específica sobre o desencadeamento da greve de 1917 ver LOPREATO, Cristina Roquette. As Jornadas de Julho – São Paulo, 1917. In: BRESCIANI, Maria Stella, SAMARA, Eni Mesquita, LEWKOWICZ, Ida (orgs). **Jogos da política: imagens, representações e práticas**. São Paulo: ANPUH-SP/Marco Zero/ FAPESP, 1992. p.201-225.

²⁰ Gravação presente em fita cassete, **Canti Anarchici**, CIRA (Centre International de Recherches Anarchistes), Lausanne, Suíça.

representar a euforia e “o triunfo” do movimento grevista de 1917.²¹ Lembremos que tratava-se de uma música altamente comprometedor no contexto anti-comunista do regime militar, durante o qual foi produzido esse filme.

A questão do som no filme de Escorel, entretanto, vai muito além da trilha sonora. Estranho é o fato de que, em um documentário feito sobre o anarcossindicalismo no início do século XX, tenhamos os créditos de Je Hue para captação de “som direto”. Seríamos tentados a perguntar: direto de onde? Afinal, a captação do som direto implica numa outra dimensão de realismo, que capta simultaneamente a imagem e o som no próprio momento em que eles são produzidos. A produção cinematográfica do neorealismo italiano é tributária dessa tecnologia, bem como os documentários produzidos a partir dos anos 1960, que aproveitavam a portabilidade do equipamento para realizar verdadeiras experiências de cinema-verdade. Evidentemente, o conceito não se aplica àquilo que é feito no filme *Libertários*, e o correto seria chamar os efeitos de *sonoplastia*, pouco importando se o barulho do maquinário em movimento e das marteladas foram efetivamente produzidos por máquinas e martelos – já que não foram “aqueles” martelos e máquinas exibidos no filme que os produziram. A interpretação do anarquista feita por Othon Bastos ocorreu, igualmente, dentro de um estúdio, o que dificilmente se pode considerar como direto, dado o caráter “militante” que essa expressão assumiu após ser associada ao realismo cinematográfico, desde o neorealismo italiano até o chamado “cine-direto”, que produzia documentários de intervenção nos anos 1960.

Essa consideração a respeito do som o relativiza como mais um elemento “ficcional” na construção de um documentário sobre uma época da qual não sobraram registros sonoros “diretos”. Mas isso não retira o mérito de seu uso criativo nesse filme. O som ajuda a compor a paisagem, pode ajudar a conferir um efeito de tridimensionalidade para as fotos, dialoga no interior do que seria o espaço diegético do filme (mesmo sendo um documentário), e confere ritmo às rápidas transformações promovidas pela industrialização. E as imagens tampouco são estáticas. Há os movimentos de câmera no interior das fotografias e desenhos, dando vida

²¹ Sobre as canções veiculadas no Brasil pelos anarquistas no movimento operário do início do século, ver o depoimento de Elvira Boni em GOMES, Ângela Castro (org.). **Velhos militantes:** depoimentos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 60-67. Na greve de 1917, “A vitória dos trabalhadores é comemorada nos comícios ao som da internacional”, segundo LOPREATO, *As Jornadas de Julho*, op. cit. p.225.

aos personagens neles retratados. Adrian Cooper foi o responsável pela seleção de fotografias que conduzem a narração (ou que a ilustram, de acordo com a ordem em que foram pensadas), como também pela montagem do material. A produção, direção e o roteiro são creditados a Lauro Escorel Filho.

Há para os historiadores, contudo, alguns problemas que o filme apresenta em sua relação entre narração e imagem. Ao analisar as cenas do filme *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* utilizadas por Escorel em seu documentário, Ismail Xavier observa que

É nítido o contraste entre o material da Votorantim em 1922, e a matéria visual cristalizada nas fotografias dos trabalhadores [...] Emerge das fotos uma iconografia solene dos agrupamentos de classe, articulada a uma galeria de rostos em que reconhecemos os traços fortes e a determinação dos líderes, tudo compondo uma alegoria da dignidade de classe e das promessas de luta em claro contraste com a imagem dos operários em *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim*, onde nada (em sua atitude, gesto e fisionomia) traz a carga histórica de uma missão a cumprir ou de uma revolução a fazer [...].²²

Vale lembrar que o filme *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* foi produzido pela *Independência Filmes*, sob o patrocínio da empresa, visando sua exibição na grande Exposição de 1922, realizada no Rio de Janeiro durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Ao observar a descontração dos operários da Votorantim, Xavier adverte que o *Sociedade Anonyma* foi produzido, entre outras coisas, para “desmistificar” a retórica dos sindicatos, e demonstrar que a rotina de trabalho na fábrica era agradável: operários olham para a câmera, uma moça sorri enquanto trabalha, meninos saem da fábrica para o espaço aberto etc. Tudo isso é ressemantizado pela narração em *off* de *Libertários*, que utiliza as imagens do filme *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* para ilustrar um texto onde se descrevem as péssimas condições de trabalho enfrentadas pelo operariado nascente:

²² XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun. 2009. p. 22-23.

As fábricas não tendo sido originalmente planejadas para tal eram mal iluminadas e mal ventiladas. Correias e engrenagens giravam sem proteção alguma (aumenta o barulho das máquinas). A jornada de trabalho era em média de 16 horas, sendo muito grande a quantidade de mulheres e crianças entre eles. Os salários eram baixíssimos, flutuando de acordo com as necessidades do empregador. Não existia ainda o salário mínimo. Carne, pão e legumes eram artigos de luxo para os trabalhadores, que tinham sua dieta básica constituída de farinha de mandioca, feijão, arroz, carne seca e café. É assim que o trabalhador, desprotegido nos acidentes de trabalho e na velhice começa a sentir a necessidade de agrupar-se.²³

Para o observador atento, há um evidente descompasso entre algumas cenas do filme e a descrição feita pelo narrador. A começar pela primeira frase: “As fábricas, não tendo sido originalmente planejadas para tal, eram mal iluminadas e mal ventiladas”. O que se vê é uma tomada geral, à qual se segue uma visão de um galpão amplo, com grandes janelas através das quais a iluminação é farta. A sonoplastia do filme contribui simulando um barulho “ensurdecedor” para acompanhar a imagem das máquinas em operação. Segundo Xavier, o sorriso de uma moça é cortado, mostrando-a apenas compenetrada no trabalho repetitivo. Imagens das crianças saindo da fábrica podem dar a entender que a paisagem moderna é da cidade de São Paulo, e não do interior do Estado, onde se localizava a fábrica.

Através de uma série de operações de edição, texto interpretativo das imagens e efeitos sonoros sugestivos, o material cinematográfico da Votorantim foi manipulado para mostrar o oposto de sua intenção inicial: registrar o alegre ambiente de trabalho naquela fábrica e retratá-la como símbolo do progresso e do bem-estar operário. Para Xavier, o contraste existente não se deve à manipulação perversa das imagens, mas à incompatibilidade iconográfica existente entre os filmes mudos produzidos sob imperativos da propaganda empresarial, pesquisadas e recuperadas por Lauro Escorel Filho, e o caráter épico das fotografias da época selecionadas por Adrian Cooper, que enfatiza o aspecto solene dos retratos de operários e seu orgulho diante do trabalho.²⁴ Retratos são imagens compatíveis com a exaltação da dignidade operária e de sua convicção militante: encaram a

²³ **Libertários**. Dir. Lauro Escorel Filho. 1976.

²⁴ XAVIER. Progresso, disciplina fabril e descontração operária..., op.cit., p. 22.

câmera de frente, assumem uma postura muitas vezes desafiadora – como a da última imagem apresentada no filme – em contraposição à imagem cinematográfica do cotidiano das fábricas, que apresenta trabalhadores realizando tarefas, alheios ou tímidos diante da câmera.²⁵ Seríamos tentados a dizer que, por essa razão, foram utilizadas para “expor” as condições de “exploração” e “submissão” da classe operária – a fábrica como espaço do trabalho alienado, do “trabalhador alienado”.

Embora o filme seja hoje lembrado pelo professor Paulo Sérgio Pinheiro como uma das principais realizações do projeto *História da Industrialização*, devemos atentar para o fato de que o livro que apresentava os documentos levantados pela pesquisa sobre o movimento operário silencia a respeito da produção do filme – embora mencione a exposição fotográfica gerada nesse processo.²⁶ Poderíamos compreender essa ausência como parte de um desconforto, já que o livro estava sendo publicado no momento em que eclodiriam as greves do ABC paulista. Por ironia, indústrias automobilísticas multinacionais como a Ford, que haviam colaborado com o projeto, assim como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), foram os principais opositores do movimento grevista. Por outro lado, os principais membros da equipe de *Libertários* saíram a campo para capturar os sons e registrar as imagens do movimento grevista que renascia das cinzas do Ato Institucional n. 5 recém-revogado.

As coisas não aconteceram de caso pensado: o movimento grevista de 1979 tomou a todos de surpresa, inclusive os setores que ansiavam e trabalhavam por seu ressurgimento.²⁷ Entre militantes de esquerda, artistas, jornalistas e cineastas, bem como escritores e professores universitários, havia um esforço por manter viva a memória das lutas do passado para inspirar a mobilização no presente. Era com esse intuito que o cineasta Leon Hirzmann começara as filmagens da adaptação para o cinema da peça

²⁵ Ibidem, p. 23.

²⁶ PINHEIRO; HALL. **A classe operária no Brasil (1889-1930)**, op.cit.

²⁷ Segundo Eder Sader, “Ao final da década vários textos passaram a se referir à irrupção de movimentos operários e populares que emergiam com a marca da autonomia e da contestação à ordem estabelecida. Era o ‘novo sindicalismo’, que se pretendeu independente do Estado e dos partidos”. SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 35. O autor embasa sua afirmação fazendo referência ao já citado texto de MUNAKATA. O lugar do movimento operário. op. cit. MOISÉS, J. A. Qual é a estratégia do novo sindicalismo?. In: **Alternativas populares para a democracia**. Petrópolis: Vozes, 1982; HUMPHREY, J. Operários da indústria automobilística no Brasil: novas tendências no movimento trabalhista. **Estudos Cebrap**, São Paulo, n.25, 1979; ANTUNES, R. Por um novo sindicalismo. **Cadernos Debate**, São Paulo, n. 7, 1980, entre outros.

teatral *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1950, tinha o enredo estruturado através dos conflitos de uma família operária diante de um movimento grevista, e na adaptação cinematográfica de 1979 foi transportada para a São Paulo contemporânea.

O diretor do filme, Leon Hirzmann, havia convocado o diretor de *Libertários* para realizar a fotografia do filme. Mas com a irrupção do movimento grevista do ABC em meio às filmagens, o diretor achou que o momento histórico impunha a necessidade de usar as câmeras para registrar o movimento grevista que realmente estava acontecendo, e chamou Adrian Cooper para realizar a fotografia dos operários em movimento. Maria Carolina Granato da Silva considera provável que “o convite feito por Leon para que o inglês Adrian Cooper filmasse a greve de março de 1979 se devesse à experiência acumulada na fotografia e montagem de *Libertários* (1976)”.²⁸ Acreditamos, contudo, que a escolha do fotógrafo inglês, então radicado há poucos anos no Brasil, se deu mais por razões não apenas técnicas, mas também políticas. Embora o olhar fotográfico esteja treinado para perceber o melhor foco e enquadramento para capturar a plasticidade da imagem das grandes movimentações, o trabalho de registro imediato impõe um ritmo às escolhas bastante diferente da paciente pesquisa e observação fotográfica realizada nos arquivos, tal como havia sido a experiência no projeto iconográfico de *Imagens e História da Industrialização* na Unicamp.

Outros membros da equipe realizadora de *Libertários* se engajaram no apoio às greves do ABC. O compositor Carlinhos Vergueiro, responsável pela música do filme, foi um dos artistas que realizou apresentação musical em apoio aos metalúrgicos grevistas em 1980. O ator Othon Bastos, que narra a voz em *off* no filme de Lauro Escorel Filho, é também o narrador do filme *Linha de montagem*, de Renato Tapajós – produzido com o apoio oficial do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. A equipe que se envolveu na pesquisa histórica dos movimentos operários do início do século XX, dando vida a antigas fotografias e manifestos, mergulhava agora na experiência de colocar o seu talento a serviço de registrar imagens de uma luta contemporânea. O filme produzido no projeto *Imagens e História da Industrialização* não foi, contudo, apenas uma experiência reveladora do engajamento político de artistas e intelectuais. Em um certo nível, a experiência histórica do movimento operário de 1917 ecoava nas

²⁸ SILVA, O cinema na greve e a greve no cinema..., op.cit, p.210.

greves do ABC, na medida em que *Libertários* passou a ser exibido no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo no início dos anos 1980.

Apesar de inconsistências no tratamento de algumas imagens como evidência histórica (como o filme da Votorantim a exemplo das péssimas condições de trabalho fabril em São Paulo), do uso de recursos ficcionais de efeito duvidoso (como a inserção do “depoimento do anarquista” realizado pelo próprio narrador-expositor) e do anacronismo de algumas músicas que compõem a trilha sonora, o filme *Libertários* se estabeleceu como uma ousada iniciativa no campo da pesquisa histórica e trouxe à tona questões da memória do movimento operário num contexto político altamente adverso.

Ao fazer essas críticas hoje, num tempo em que cada vez mais se discute a possibilidades de expressão historiográfica através do audiovisual, devemos levar em conta as dificuldades documentais e metodológicas enfrentadas por aqueles pioneiros. Jean-Claude Bernardet, ao considerar o trabalho de Sílvio Tendler na produção do documentário *Os Anos JK* (1980), observou que o “material de base” através do qual opera o filme, qual seja, o acervo dos cine-jornais, que sobreviveram à destruição, se constituía como uma verdadeira “crônica dos vencedores”:

Difícilmente se poderá mostrar imagens que não sejam as das elites e/ou que não sejam do ponto de vista das elites. Em que medida as características desse material já não operam uma seleção temática: o que mostrar da vida operária nesses anos JK, se os operários nunca foram tema do material cinematográfico usado pelo filme? [...] Outros temas, como sejam o movimento operário, a repressão e o medo durante o Estado Novo ou o governo Médici, a vida cotidiana etc., não poderiam ser tratados a partir desse sistema: filmes de montagem com material de arquivo.²⁹

Lauro Escorel Filho e sua equipe procuraram enfrentar o desafio de realizar um documentário sobre o trabalho operário, as condições de vida e as mobilizações por melhores condições de vida, com as raras imagens que encontraram, dando animação e dramaticidade às fotografias através do movimento e da sonorização. Realizaram, nas palavras do documentarista

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 251.

britânico John Grierson, “um tratamento criativo da realidade”.³⁰ Utilizando o documentário *expositivo* descrito por Rosenstone, conseguiram “ampliar e fazer tomadas panorâmicas de velhas fotografias de uma maneira que quase lhes imprimia vida”.³¹

Seria, contudo, diminuir o papel que o documentário *Libertários* cumpriu se reduzíssemos sua missão em superar esse problema documental-metodológico para o tratamento das imagens e sua disposição em forma narrativa. Pois ao inserir-se na memória do movimento operário no momento em que ele renascia após a ditadura, ele conseguiu colocar o conhecimento histórico produzido nas universidades a serviço de um público mais amplo. E a regra do documentarista, segundo Alan Rosenthal, é “colocar os espectadores em contato com o passado de uma maneira que os acadêmicos não podem fazer”, ou seja, “contar um bom enredo que fará funcionar tanto a cabeça e a inteligência quanto o coração e a emoção”.³² O engajamento posterior da equipe de pesquisa e produção de *Libertários* nas manifestações grevistas do ABC paulista parecem indicar que eles próprios foram tocados pela redescoberta do movimento operário – identificando traços comuns entre a pesquisa histórica e a realidade que os surpreendeu naquele momento.

Artigo enviado em abril de 2011; aprovado em novembro de 2011.

³⁰ Apud ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes...**, op.cit., p. 111.

³¹ Idem, p. 112.

³² ROSENTHAL, Alan. “The problems and challenges of the history documentary”. Discurso na Conferência Anual sobre filme e literatura, Universidade Estadual da Flórida, 28 de janeiro de 2005. Apud ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes...**, op.cit., p. 133.