



## A fábrica e os filhos: a respeito das trabalhadoras da indústria em dois documentários brasileiros

## The factory and the children: about women workers in the industry in two Brazilian documentaries

Monique Alves Oliveira<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo tem como objeto de estudo os documentários *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), dirigido por Olga Futemma e Renato Tapajós, e *Peões* (2004), dirigido por Eduardo Coutinho. Embora tenham sido produzidos em épocas diferentes, ambos os filmes abordam personagens que testemunharam o mesmo momento histórico: as greves metalúrgicas do ABC paulista. Enquanto o primeiro registro se baseia em relatos contemporâneos dessas greves, o segundo explora as memórias dos trabalhadores sobre o período. O foco do estudo será investigar como se dá a relação entre mães e filhos a partir da perspectiva das trabalhadoras da indústria, especialmente ao observar como são representados os espaços íntimos, as casas das mulheres, nos filmes. Como se trata de obras que narram o mesmo processo histórico, o estudo também pretende observar as mudanças que ocorrem entre um contexto e outro relativo à maternidade e à industrialização.

**Palavras-chave:** trabalhadoras da indústria; maternidade; industrialização; memória; documentário brasileiro.

### Abstract

The article focuses on the documentaries *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), directed by Olga Futemma and Renato Tapajós, and *Peões* (2004), directed by Eduardo Coutinho. Although produced in different periods, both films address characters who witnessed the same historical moment: the metallurgical strikes in São Bernardo do Campo. While the first film is based on contemporary accounts of these strikes, the second explores the workers' memories of the period. The study aims to investigate the relationship between mothers and children from the perspective of female industrial workers, especially by examining how intimate spaces, such as the women's homes, are represented in the films. Since these works narrate the same historical process, the study also intends to observe the changes that occur between contexts concerning motherhood and industrialization.

**Keywords:** Women industrial workers; Motherhood; Industrialization; Memory; Brazilian documentary film.

### Introdução

<sup>1</sup> Monique Alves Oliveira é doutora em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e professora efetiva de Artes na Rede Estadual de Ensino do Espírito Santo (SEDU).

Há uma contradição interessante ao analisar a relação entre maternidade e industrialização no Brasil: enquanto o desenvolvimento industrial absorveu alguns serviços domésticos realizados por mulheres e, de certa forma, os desvalorizou, o mesmo processo acabou reforçando o discurso masculino que coloca a figura materna como o centro do lar. Margareth Rago (2002, p. 494) explica que “ser mãe, mais do que nunca, tornou-se a principal missão da mulher num mundo em que se procurava estabelecer rígidas fronteiras entre a esfera pública, definida como essencialmente masculina, e a privada, vista como lugar natural da esposa-mãe-dona de casa e de seus filhos”. Por volta dos anos 20 e 30, “a figura da ‘mãe cívica’ passa a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da nação” (RAGO, 2002, p. 494-495). As transformações no mundo do trabalho e o rápido desenvolvimento urbano acarretavam a saída das trabalhadoras de casa, o que ameaçava a estrutura e a ideia de segurança familiar.

Um temor semelhante é notado por Silvia Federici (2021) ao analisar um trecho escrito pelo próprio Karl Marx (1990) em *Capital*, no contexto do trabalho industrial europeu em meados do século XVIII. De acordo com ela, o autor “observou que as ‘moças das fábricas’ não tinham habilidades domésticas e usavam seus ordenados para comprar provisões que antes eram produzidas em casa” (Federici, 2021, p. 160). Após o fechamento das fábricas de algodão e a consequente demissão das operárias, as mulheres retornariam aos serviços domésticos. Como Marx (apud Federici, 2021, p. 160) descreve, elas “encontravam, agora, tempo livre necessário para amamentar suas crianças, em vez de envenená-las com Godfrey’s (um opíato), e dispunham de tempo para aprender a cozinhar”. Para Federici (2021, p. 161), além dessa evidência da crise na vida doméstica em função da empregabilidade das mulheres, “havia o medo que elas [operárias] usurpassem as prerrogativas masculinas, algo que – acreditava-se – destruiria a família e desencadearia distúrbios sociais”. Diante da intensa jornada de trabalho e sobre carregadas com a esfera de trabalho doméstica, as trabalhadoras que eram mães precisavam contar com o apoio das filhas mais novas ou de mulheres mais velhas para cuidar de seus filhos, o que nem sempre garantia uma boa alimentação e os devidos cuidados com as crianças.

Tais complexidades foram captadas de modo notável pelas câmeras de *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós, e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. Ambos os filmes abordam o mesmo contexto: as greves dos metalúrgicos no ABC paulista, ocorridas entre os anos 70 e 80. *Trabalhadoras Metalúrgicas* registra o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica, realizado em janeiro de 1978 na sede do sindicato dos metalúrgicos em São Bernardo

do Campo. Embora tenha sido uma encomenda do sindicato para a cobertura do evento, o documentário vai além ao retratar as operárias em espaços íntimos, como suas casas. O filme elege uma protagonista que, durante toda a produção, permanece no ambiente, permitindo que o lugar revele nuances sobre a vivência dessas mulheres em jornadas ampliadas de trabalho, entre o serviço doméstico, o cuidado com os filhos e a saída para a fábrica. *Peões*, filmado vinte e quatro anos depois, aborda o mesmo período, embora toda a narrativa seja construída a partir da lembrança dos ex-metalúrgicos. Do grupo de mulheres entrevistadas no filme, duas não são ex-operárias: uma trabalhou por anos na cozinha do sindicato e a outra, no momento em que o filme foi produzido, ainda trabalhava como servente em outro setor sindical localizado em Diadema. Com exceção dessa última, todas as entrevistas parecem ter sido realizadas nas casas das trabalhadoras, e é interessante notar como o espaço novamente influencia o resultado das imagens, como no caso de duas mulheres que são interrompidas durante o relato pela ligação dos filhos.

Esta investigação se propõe a analisar como ambos os documentários contribuem para o estudo dos impactos da industrialização na maternidade, especialmente observando a complexidade que envolve a interação entre mães e filhos. Como mencionado, existe um ideal que ainda prevalece e uma sobrecarga historicamente instituída, que sempre atribuiu à mulher a responsabilidade exclusiva pela criação dos filhos. Quando essa figura se ausenta pelo trabalho, as dinâmicas familiares estabelecidas são alteradas. Isso pode levar ao fortalecimento ou enfraquecimento de certos vínculos, ao surgimento de novas demandas de serviço impondo outras organizações e a mudanças de trajetória que, em muitos casos, impactam significativamente a vida das trabalhadoras.

Por abordarem o mesmo evento histórico, o objetivo deste trabalho também será compreender as mudanças ao longo do tempo e explorar como as dinâmicas familiares, vistas sob a perspectiva das mulheres, podem ser mais profundamente examinadas. Além disso, pretende-se oferecer novas interpretações sobre a maternidade e a complexa conciliação com o trabalho, considerando a frequente ausência de figuras paternas nos registros históricos e o relacionamento sólido construído entre filhos e a figura materna.

## Trabalhadoras Metalúrgicas

No texto “A casa do operário”, publicado na edição 46 da revista *Filme Cultura*,<sup>2</sup> Jean-Claude Bernardet comenta como ocorrem algumas filmagens nas casas dos operários em obras produzidas entre as décadas de 1970 e 1980. Para o autor, a entrada na casa do trabalhador pode simbolizar o

---

<sup>2</sup> Em 2003 o texto seria incluído como subtópico do apêndice “Filmar operários”, publicado na reedição de *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet.

desejo de construir uma intimidade com o personagem, apesar de considerar que nos filmes observados essa elaboração ainda seja pequena. O espaço permite “ver um operário mais distanciado do sistema de opressão”, já que considera as condições precárias de moradia parte desse sistema. Em outros casos os filmes também “politizam a casa, a vida cotidiana da família”, e nessas obras a construção permite captar como a dimensão política se infiltra nas relações íntimas (BERNARDET, 2003, p. 267). Apenas a ficção, no caso de *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, teria conseguido realizar “o sonho da casa”. Bernardet (2003, p. 268) considera que há uma adoção de formato inversa ao que era realizado pelos documentários na época: “rejeitaram 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 ocupa uma centralidade na obra:

*Eles não usam black-tie* realiza o que é possível para a ficção e vedado ao documentário (pelo menos ao documentário nas condições que é praticado), que é acompanhar a greve no cotidiano da vida familiar, a repercussão das greves e das relações de classe aguçadas sobre as relações familiares. A casa é o centro do filme, daí 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).

A questão da centralidade, no caso a ausência dela, é um dos comentários de Olga Futemma (2021) a respeito de seu filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, dirigido em parceria com Renato Tapajós. Em uma entrevista recente dada à pesquisadora Karla Holanda, publicada na revista *Lumina*, Futemma (2021) conta que o sindicato solicitou um filme para a cobertura do Congresso, embora ela quisesse “fazer um filme sobre as mulheres metalúrgicas”. Ao alegar que não fez “nem uma coisa nem outra”, a cineasta indica um impasse gerado pela demanda. Demonstrando seu incômodo, ela menciona a ausência de um centro no documentário, dando uma aparência de biombo para a estrutura, “que vai se abrindo” (FUTEMMA, 2021, p. 178).

Considerado um raro registro das operárias no contexto das greves do ABC<sup>3</sup>, *Trabalhadoras Metalúrgicas* foi uma encomenda do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema para cobertura do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica. O evento buscava estimular

---

<sup>3</sup> 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. É importante mencionar também o documentário *Sulanca* de Kátia Mesel (1986). Produzido em outro contexto e situação de trabalho, o filme busca contar a história das costureiras de Santa Cruz do Capibaribe – PE.

a participação das operárias no sindicato, já que na época havia um aumento significativo da entrada das mulheres na indústria<sup>4</sup>, o que não se refletia na representação da categoria. De acordo com Elizabeth Souza-Lobo (2021), a ideia de um Congresso para as operárias já havia surgido antes no setor, em 1976, mas uma alteração na legislação trabalhista foi determinante para que o evento ocorresse somente em 1978: a legalização do trabalho noturno para as mulheres. Contudo, é no espaço privado, a casa de uma operária, que o filme se inicia. No trecho, Terezinha confessa sorrindo que preferiria ser homem devido às dificuldades enfrentadas pelas mulheres. A escolha dessa cena como abertura do filme sugere como a codireção e montagem assinadas por Olga Futemma se tornam um fator distintivo em meio a outras produções financiadas pelo sindicato. Como considerou Krishna Tavares (2011, p. 67), a participação feminina “pode ter contribuído para o estabelecimento da tensão entre o que o filme pretendia revelar e o que revela de fato”.

**Figura I** - Frame de cena produzida na casa da operária na abertura do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978).



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

Segundo Tavares (2011, p. 69), a participação da diretora pode ter influenciado principalmente na “mudança da função do locutor auxiliar, que passa a ocupar a função de entrevistador-locutor auxiliar”, já que Terezinha em muitas cenas complementa, responde e explica, interagindo com outras entrevistadas. Isso ocorre por meio da montagem, que transita pelos arredores do congresso,

<sup>4</sup> 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 enfrentamento da crise de 1973, uma vez que o contrato com mulheres e menores não era caracterizado por tantos “agressivos na hora das negociações” (SOUZA-LOBO, 2021, p. 31-32).

nas salas de reuniões e em outras casas de trabalhadoras, variando com as cenas da protagonista. De acordo com a autora, “essa forma de utilizar a voz condutora permite, em alguns momentos, extrapolar a orientação ideológica dada pelo Sindicato” (TAVARES, 2011, p. 66).

Para Marcos Corrêa (2015, p. 138), porém, essa leitura “parece precipitada”. O autor argumenta que Terezinha se situa como “objeto de estudo” e, desse modo, está incluída dentro da experiência. Segundo ele, em uma “estrutura clássica de documentário expositivo, ela seria utilizada como amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que essa fala é baseada no real”. Uma marcação disso se revela nas falas da personagem permeadas de relatos pessoais:

Depois de dizer que tem muitas conhecidas que fazem jornada dupla, na fábrica e em casa, ela fala de si, de sua própria vida doméstica, que é um pouco mais confortável, pois tem uma filha para ajudá-la, para voltar a se solidarizar com as amigas que não têm esse privilégio, criticando a jornada noturna da mulher (CORRÊA, 2015, p. 139).

Para o autor, o fato de Terezinha ser retomada como contraponto durante o curta e trocar olhares com o antecampo constrói uma relação entre entrevistada e documentaristas em “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” (CORRÊA, 2015, p. 133). No entanto, levando em conta o que diz Futemma na entrevista sobre estar “muito grávida” durante a produção do filme, é possível supor, atualizando o pensamento de Corrêa (2015), que a presença da diretora pode ter incorporado ainda mais subjetividade à relação, especialmente considerando que é a maternidade que surge como um dos principais assuntos das entrevistas. No caso da montagem, feita unicamente pela diretora, essa associação se apresenta 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 permitiu a inclusão no filme de sua experiência e sua situação pessoal.

A respeito das filmagens terem sido realizadas na casa da operária, o autor ainda reflete sobre o desejo dos cineastas de captar a intimidade das personagens que “oferecem às trabalhadoras uma identidade que nem a fábrica nem o sindicato conseguem imprimir, uma vez que seus anseios não são iguais aos dos operários homens” (CORRÊA, 2015, p. 142). Ao observar essas cenas no filme, é interessante como Terezinha é posicionada: a princípio em primeiro plano, em um local que parece ser a copa da sua casa, próxima a um vaso de flor. Há algumas variações de enquadramentos mais próximos da personagem. Porém, esse ângulo só é modificado em cenas posteriores, no debate sobre a hora extra e o turno noturno. Na sequência, uma 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. Os relatos demonstram as discrepantes opiniões das operárias, individualizando as experiências, especialmente no que diz respeito à maternidade.

Nota-se ainda que, 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. Enquanto a fala da trabalhadora prossegue em voz off, 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 (Figura II). Coincidemente, essa cena marca o ponto médio do filme, quando se iniciam as sequências de fechamento do congresso e o desenlace do documentário.

**Figura II** - Montagem da sequência de cenas da casa da operária



**Fonte:** Montagem produzida pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós

Retomando o pensamento de Bernardet (2003), é possível atualizar a interpretação do crítico a respeito da casa ser um espaço mais distanciado do sistema de opressão. No caso de Terezinha, é como se esse sistema 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

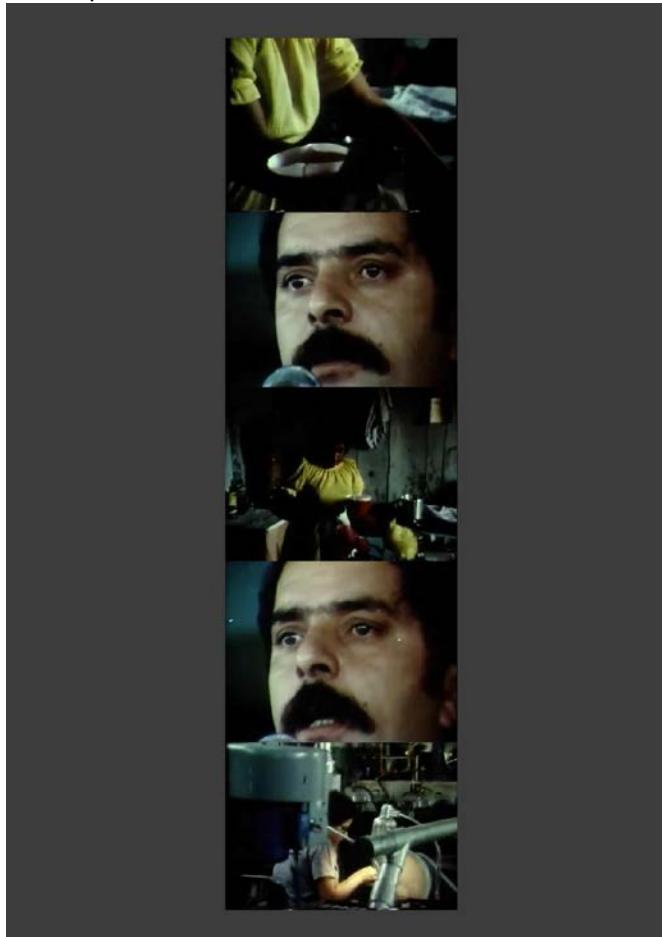
linguagem cinematográfica. A sequência das cenas permite acesso ao ambiente íntimo e à apresentação de outro modo de exploração do trabalho. A respeito de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, o autor também comenta que, para Olga Futemma, “a rigor, ter filmado a entrevista numa casa não acrescentava nada”, ressaltando, porém, que “foi nessa casa que [a diretora] sentiu necessidade de filmar” (BERNARDET, 2003, p. 267). Essa percepção soma-se ao incômodo da própria diretora com a ausência de centralidade do documentário. De modo que, se fosse possível apontar um centro para a obra, ele estaria na revelação da casa da operária e, com esse elemento inédito, na experiência da tripla jornada enfrentada pelas mulheres trabalhadoras, que também são mães e cuidadoras do lar.

Se é a partir da ficção que Bernardet (2003, p. 268) reconhece a realização do “sonho da casa” manifesto nas relações familiares, onde mesmo os conflitos mais públicos do filme tendem a retornar ao espaço íntimo, na obra de Futemma e Tapajós é possível indicar ainda outro movimento a partir da residência. Há no documentário um deslocamento que ocorre entre a entrada e saída da casa da operária que acarreta duas significações: o surgimento de uma nova dimensão do trabalho pela experiência da sobrecarga de jornadas enfrentadas pelas mulheres e a saída do espaço pela via do encontro entre as trabalhadoras. Lembrando o que Futemma diz sobre o espaço criado pelo filme, “é um momento outro – não é casa, nem trabalho –, é um congresso, um sindicato” (FUTEMMA, 1978, p. 179). Além da notória entrada na casa da operária, *Trabalhadoras Metalúrgicas* consegue criar uma terceira esfera, relativa ao espaço de debate inaugurado pelo grupo de discussões entre mulheres. O curta-metragem acaba por materializar uma imagem importante dessa saída do espaço, não exatamente pelo trabalho, mas sim pela via do encontro entre as profissionais e da luta de direitos comuns.

Sintomaticamente, é também a casa de Terezinha que retorna na sequência de encerramento do documentário, em cenas articuladas a partir de uma montagem paralela (Figura III). A operária faz café e realiza atividades domésticas, enquanto, pela narração, conta como foi importante a realização do Congresso. O líder sindical surge aos poucos entre variações de frames. Lula, que poderia finalizar o filme permitindo um fechamento positivo para o evento, não encerra a sequência. O desenlace lança o filme para uma fábrica e se vê uma operária sentada sobre a máquina de operações enquanto o que parece ser uma figura masculina passa caminhando ao fundo. Essa imagem, no entanto, não está solta neste final. Ela remonta ao início do filme, quando uma série de imagens de arquivo é apresentada, na qual se repete um motivo, potencializado pelo enquadramento das fotos: mulheres na fábrica e homens em posição de superioridade. Em certa medida, o encerramento do filme, que simboliza a concepção e o encerramento do Congresso, impõe uma

provocação: as pautas das operárias não chegaram a ser encampadas e, portanto, estão longe de serem resolvidas.

**Figura III** – Montagem da sequência de cenas do encerramento do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978.



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

Corrêa (2015) e Tavares (2011) direcionam suas análises para a personagem Terezinha e sua relação com a locução, destacando a participação subjetiva dos diretores. Bernardet (2003), por outro lado, faz um comentário mais breve sobre as cenas produzidas na casa da operária, ressaltando que essa decisão foi tomada pela diretora. As análises aqui apresentadas buscam dar continuidade ao trabalho desses autores, observando como a personagem Terezinha interage com o espaço e com as novas relações que emergem nesse contexto, como a menção de Terezinha à sua filha. É a filha quem possibilita que a mãe saia de casa para trabalhar e complementar a renda necessária para a manutenção da família, assumindo os cuidados com o irmão. Esse apoio permite que a mãe concilie o trabalho com as tarefas domésticas, sobrecregendo-se para sustentar a família. O pai, distante do ambiente familiar, dedica-se ao trabalho na fábrica e, ao retornar para casa, encontra descanso, já que as tarefas não parecem ser compartilhadas e, portanto, recaem predominantemente sobre as

figuras femininas. Apesar da complexidade das questões que podem ser discutidas nesse contexto, é interessante observar como a estrutura familiar é organizada nesse caso sob a perspectiva da operária. Há um vínculo entre as figuras femininas, que, apesar de possíveis contradições, possibilita um processo de independência financeira e um trabalho feminino que não se restringe ao âmbito doméstico. A menção à maternidade no filme ocorre justamente quando temos acesso à casa da operária, ao trabalho doméstico realizado por ela e à figura da filha, que, embora não apareça diretamente no documentário, fornece informações valiosas sobre a configuração da unidade familiar. Se *Trabalhadoras Metalúrgicas* oferece um registro produzido simultaneamente às greves metalúrgicas, o próximo filme abordará um momento posterior, mostrando como a organização dessas famílias se dá com a passagem do tempo. Esse processo pode esclarecer de que maneira a relação entre mãe e filha, que antes apresentava muitas contradições, pode ser reinterpretada a partir de novas evidências.

### **Peões**

Filmado durante a campanha presidencial de 2002 e lançado em 2004, *Peões*, de Eduardo Coutinho, entrevista uma série de ex-trabalhadores que participaram das lutas sindicais entre os anos 1970 e 1980, no ABC paulista. Em menor número do que os homens, a presença das trabalhadoras no filme dá continuidade a uma relação mais antiga do diretor com personagens femininas, como comenta Consuelo Lins (2013), um gesto inaugurado em *Cabra marcado para morrer* (1984), com a figura célebre de Dona Elizabeth<sup>5</sup>. 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, numa entrevista publicada recentemente, 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

---

<sup>5</sup> 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.

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)

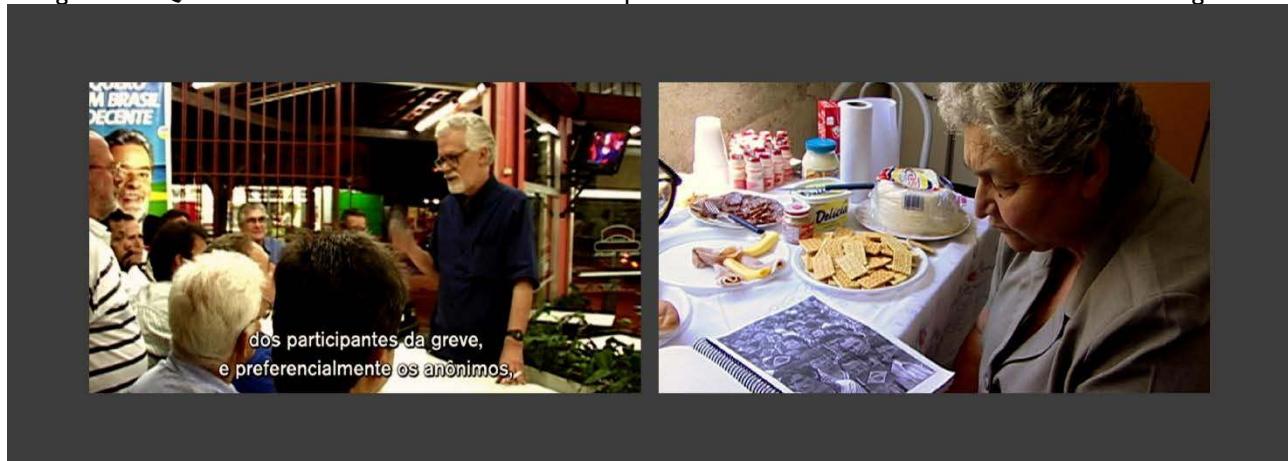
Dona Socorro, Nice, Tê, Conceição e Elza são as ex-operárias entrevistadas no documentário, além de Luíza e Zélia que, apesar de não terem trabalhado diretamente na indústria, ocuparam a função de gerenciamento da cozinha e café do sindicato dos metalúrgicos, presenciando de perto o contexto das greves, bem como a socialização política dos operários que se reuniam no espaço. Com exceção de Zélia, todas as outras trabalhadoras se referem à maternidade durante seus relatos. Curioso é que, mesmo sem mencionar os filhos, Zélia surge nas cenas com a estampa do rosto de uma criança na camiseta. Essa coincidência acaba sendo interessante porque o relato da ex-trabalhadora é justamente o mais voltado para as memórias das greves e menos para a esfera pessoal. No entanto, a imagem da criança é destacada no corpo da personagem durante todo o registro. Inclusive, é à Zélia que Coutinho se refere quando alude à história de um marido raptando a sua filha.

A relação de maternidade retratada no filme é repleta de nuances, incluindo o desejo, recusa, orgulho, ausências, e a difícil decisão de não amamentar para priorizar o trabalho. Em muitos casos, a gravidez leva ao rompimento com a vida profissional e à luta política. Essa dinâmica de causa e efeito revela-se crucial para entender os aspectos mais significativos da vida das mulheres, especialmente numa época em que conciliar esfera profissional e pessoal era praticamente impossível. Isso pode estar relacionado ao fato de que, ao contrário dos operários, todas as mulheres aparecem sozinhas no filme. Algumas relatam estar separadas, outras afirmam não ter se

casado, e algumas mencionam a presença dos filhos. Duas delas, Luiza e Conceição, recebem ligações dos filhos justamente durante as entrevistas, e essas cenas foram preservadas pelo diretor na montagem. A ausência dos pais e a participação dos filhos por telefone podem indicar um novo processo de organização familiar. Essa dinâmica torna-se mais clara quando se analisam as cenas sob a perspectiva das trabalhadoras e observa-se como essas relações são retratadas nos registros.

Conforme apontado, embora Luiza não tenha sido operária, ela é a única mulher incluída no processo de identificação dos ex-operários. A cena curta aparece no início do filme, junto com outras imagens referidas pelo diretor como "as regras do jogo": um grupo de ex-operários examina vídeos e fotos de arquivo em busca de colegas que poderiam participar do documentário. A seleção das pessoas foi guiada por orientações do diretor, interessado em encontrar trabalhadores que não fossem líderes sindicais, aqueles que chamados de anônimos. Ao contrário dos homens envolvidos no processo que assistem às imagens num mesmo local, Luiza examina as fotografias em uma mesa farta, aparentemente em sua casa e preparada possivelmente pela entrevistada para a equipe do filme.

Figura IV – Quadro de frames dos dois momentos do processo de reconhecimento dos trabalhadores nas greves



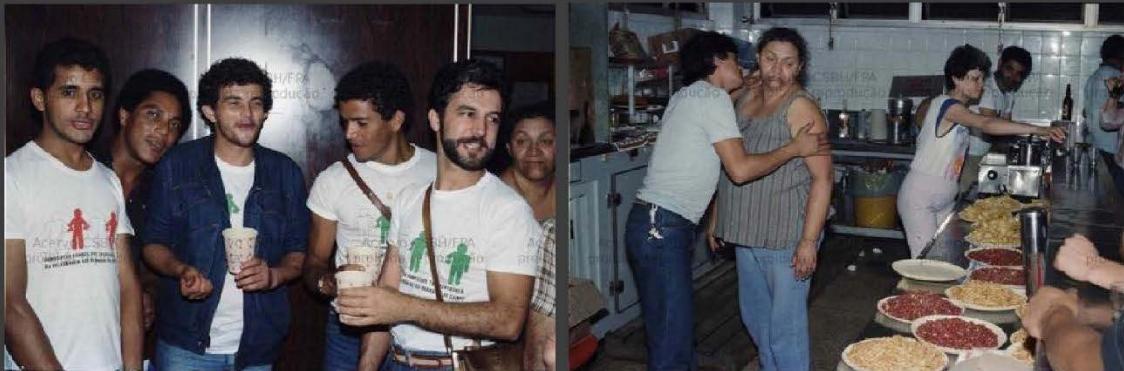
Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

É curioso que a montagem tenha integrado as cenas de Luiza nesse momento, já que sua entrevista ocorra posteriormente, em torno de cinquenta minutos de filme. Em uma pesquisa nos arquivos sindicais do Centro Sérgio Buarque de Holanda<sup>6</sup>, pode-se encontrar a ex-trabalhadora em circunstâncias comparáveis ao efeito criado pelo documentário. Embora as fotos não a identifiquem diretamente, a disposição da cozinha do sindicato e a aparência marcante de Luiza sugerem que seja a mesma pessoa. Assim como na montagem do filme, a trabalhadora surge nas fotografias em um

<sup>6</sup> 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.

momento crucial da narrativa. E, como no documentário, ela é integrada às cenas dos metalúrgicos, porém não unida a eles, mas como uma testemunha que vivenciou de perto os bastidores de toda a política feita no setor. Luiza, mesmo não sendo ex-operária, é personagem do mesmo acontecimento histórico.

Figura V – Montagem com fotografias de Luiza no Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985



Fonte: Acervo Fundação Perseu Abramo.

Na entrevista, Luiza surge primeiro em plano americano, posicionada mais à esquerda do quadro. Ela começa contando sobre a fazenda Capoeira (Monteiro, PA), onde nasceu, e narra suas recordações dos pais e da infância humilde. O enquadramento muda para primeiro plano quando o assunto se torna 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 os filhos também é mencionada, além do seu trabalho na cozinha do sindicato.

Figura VI - Montagem de frames de cenas com diferenciação de planos



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

É nesse plano mais fechado que Luiza atende o filho. Durante a ligação, seus olhos percorrem o antecampo enquanto comunica a presença dos amigos da imprensa, a equipe do filme. Nesse momento, há um efeito de *zoom out* que abre o ângulo aos poucos. Esse gesto acompanha o semblante da ex-trabalhadora que, como comentam Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 603), “se desarma, os afetos tornam-se mais amenos, o sorriso calmo da saudade toma o lugar da rebeldia”. Há um corte e Luiza desliga o telefone sorrindo e explicando que esse 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. Nesse momento, Luiza fica séria, o ângulo fecha novamente acompanhando sua mudança de fisionomia e afirma em seguida: “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 os olhos pela equipe do filme, mira as bordas do quadro e também olha rapidamente para a câmera, algo que não ocorre em nenhum outro momento da sua entrevista. A presença do filho, além de alterar a postura da personagem diante da câmera, deixa mais nítida a presença das pessoas no antecampo, para além da figura do documentarista a quem ela se dirige mais vezes durante o diálogo. Esse movimento dos olhos que encontra o grupo presente na sala também revela a percepção do dispositivo, justamente no momento que a mãe conta também encontra o filho na ligação. Uma situação de quem certifica que sua história está sendo contada, encontra uma testemunha, o filho que vivenciou tantos acontecimentos e, por fim, mira a operação que constrói a sua imagem.

Figura VII – Frame da cena em que Luiza fala com seu filho



Fonte: Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

No final da conversa, é olhando para o telefone ao desligar a ligação que Luiza lança o sorriso mais sereno da cena, como se olhasse para alguém que estivesse prestes a aparecer na borda da tela, sentado ao lado da personagem. Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013) analisam a *mise-en-scène* adotada pelo diretor no filme, dividindo-a em três potências dramáticas. A primeira se relaciona ao espaço onde “o olhar se move entre o antecampo e esse outro horizonte, contíguo ao quadro, como se procurando por um fio invisível da memória”. O segundo corresponde ao “espaço entre o rosto e a borda do quadro”, que apresenta uma distância entre esses personagens “e outra presença notadamente feminina”. E o terceiro levaria em conta o “espaço vazio, que se manifesta quando ele se torna um lugar de espera, de anseio por essa outra força que se avizinha” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 596-597). Se no caso dos homens são as figuras femininas que alteram o comportamento dos personagens diante da câmera, neste caso, a presença se faz pela participação dos filhos - mesmo que não ocorra presencialmente. Como acontece com outras trabalhadoras, a maternidade confere significado ao relato de Luiza. Seu filho é uma parte essencial de muitas de suas histórias, e sua presença fortalece as memórias e renova os afetos da personagem, que se transforma diante das câmeras.

Figura VIII – Montagem de frames da cena em que Luiza finaliza a chamada com o filho



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

Diante da análise, é possível perceber a cumplicidade entre mãe e filho. A conexão revelada em poucos segundos na cena evidencia o cuidado e o carinho que permeiam o relacionamento. Embora os detalhes sobre a infância do filho, como responsabilidades assumidas precocemente, não sejam abordados, o vínculo entre eles é evidente e afetuoso. Ao contrário de outros casos, como o de uma operária que menciona o ressentimento de sua filha em relação à vida política da mãe, o trecho da entrevista de Luiza revela que a conciliação entre maternidade e trabalho não resulta necessariamente em abandono ou qualquer outro tipo de distúrbio social. Muito pelo contrário, se há alguma ausência em cena, é representada pelas figuras paternas e redimensionada pela interação que surge na narrativa entre mãe e filho.

Figura IX – Frame da cena da cozinha/copa de Conceição



Fonte: Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

Na participação de Conceição, é a ligação do 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, seu filho, 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 em casa, não aparece, embora sua inserção seja feita pela mãe quando menciona a possibilidade atual de criação do filho, o que acaba por gerar um conforto em meio às memórias difíceis relativas às condições de trabalho na indústria.

Após essa breve introdução da personagem no filme, Conceição descreve sua chegada ao complexo industrial com a ajuda do irmão, que já trabalhava na Volkswagen. Quando o enquadramento retorna para um plano americano, a câmera busca centralizar mais a figura da personagem no quadro. O relato se volta então para uma simulação do serviço na linha de montagem, especificamente na montagem de chicotes. A ex-operária imita os gestos do trabalho, movimentando as mãos de forma que o corpo a acompanha. A câmera desliza sutilmente para capturar a figura, que às vezes se estende para fora do quadro enquanto manuseia peças invisíveis e ajeita a toalha vermelha sobre a mesa. Conceição menciona que, devido à repetição constante dos movimentos, ela acabava sonhando e encenando-os mesmo enquanto dormia. Ela também explica que, pela falta de oportunidades de leitura, acabou sendo designada para funções que exigiam maior força física, em condições de trabalho insalubres. Apesar dessas dificuldades, a ex-operária encerra a entrevista expressando sua gratidão à Volkswagen pela aposentadoria, pois, mesmo na situação em que se encontra, consegue sustentar seu filho e sua casa. Sem entrar em muitos detalhes, ela comenta que enfrentou diversos problemas ao longo da vida e, resignada, diz: “mas a vida da gente é assim mesmo”. Coutinho pergunta: “Assim mesmo como?”. Ela responde que muitos passaram por situações semelhantes e não conseguiram alcançar nem mesmo o que ela conseguiu.

Em última análise, há um contraponto importante entre Conceição e Luiza. Não é possível ver a imagem de Conceição quando atende o filho. Na cena anterior, Luiza interagia com o telefone, com as bordas do quadro até mirar a câmera. Neste caso, Conceição é filmada entrando em cena. E, coincidentemente, logo depois encena por alguns segundos os gestos do seu trabalho. O ambiente doméstico no registro encarna um cenário que se torna palco para os movimentos da memória de Conceição, ainda tão gravados no corpo. Aqui, é como se a conciliação onírica do espaço doméstico e do serviço da fábrica se cruzasse em um encontro inédito a partir da intervenção da operária.

Figura X – Montagem de frames da cena de encenação do trabalho



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme Peões, 2003, Eduardo Coutinho.

É curioso observar que o filme apresente novamente uma interrupção devido a uma ligação de outro filho, Léo. Este parece ser mais jovem e mais dependente dos cuidados da mãe, o que levanta dúvidas sobre sua participação direta na trajetória profissional da ex-metalúrgica. Além disso, Conceição sugere que sua aposentadoria foi motivada por questões de saúde e não por razões relacionadas à maternidade. No entanto, é justamente o afastamento do serviço que permitiu que ela se dedicasse aos cuidados do filho. No relato, Conceição expressa sua gratidão à Volkswagen, que ainda ajuda a fomentar a criação de Léo, e compara sua situação pessoal, marcada pela separação, ao apoio recebido, o que sugere que a gestão desse cuidado seja uma responsabilidade exclusiva de Conceição. Assim, o trabalho desempenha um papel contrastante significativo: apesar das condições insalubres da fábrica e das dificuldades herdadas do trabalho, frequentemente o alcance da profissão é a única maneira pela qual muitas mulheres conseguem sustentar seus filhos. Isso fica ainda mais evidente na gratidão de Conceição em relação à empresa. Esse fenômeno é particularmente evidente em contextos onde a responsabilidade pela criação dos filhos não é compartilhada e recai quase exclusivamente sobre as mulheres.

### **Considerações finais**

O artigo buscou analisar os filmes sobre a perspectiva das mulheres trabalhadoras da indústria, ressaltando as relações entre mães e filhos apresentadas nos registros, além de tentar incorporar a passagem do tempo entre os documentários. No primeiro caso, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, procurou-se compreender a participação da protagonista Terezinha, implicada no espaço de sua casa, onde ocorrem as entrevistas. A casa cumpre o papel de revelar outras esferas de trabalho e o surgimento de uma nova figura: a filha da trabalhadora, que assume o cuidado com o irmão a partir de outro posto de trabalho. A parceria entre mãe e filha permite que a personagem continue trabalhando, algo que normalmente era interrompido após a gravidez, um motivo comum para as demissões das mulheres. Embora essa interação seja repleta de contradições, principalmente

pela carga de trabalho assumida por uma pessoa mais jovem, é essa organização que garantia a independência financeira de muitas trabalhadoras e a complementação na renda da casa, em decorrência do trabalho fora do espaço privado.

No segundo caso, *Peões*, é a participação masculina dos filhos que surgem no registro. O filho de Luiza assume um cuidado diferente do caso anterior: por meio do telefonema, a preocupação demonstrada por ele recai sobre a saúde da mãe, os resultados dos exames do coração. A interação entre Luiza e o filho permite que a personagem se transforme diante das câmeras, revelando a força do afeto e cumplicidade durante o diálogo. O filho da ex-trabalhadora também é testemunha de uma vida que se constrói na imagem por meio das memórias pessoais misturadas às lembranças da fábrica. Léo, filho de Conceição, já aparece com uma ligação de maior dependência com a mãe. O trabalho, neste caso, recai sobre a possibilidade de criação e dedicação ao filho, já que a trabalhadora parece ter sido afastada das atividades e sobrevive com a aposentadoria. Embora Léo não tenha participado da vida profissional da mãe, sua criação ocorre justamente pela renda que esse serviço ainda proporciona à família, formada por mãe e filho. Por fim, é interessante notar como a casa de Conceição também fornece um cenário para seu relato. Distante das ocupações por questões de saúde, a trabalhadora simula os movimentos de seu serviço na cozinha de casa, recriando, mesmo que onicamente, um encontro possível entre a linha de montagem e o espaço doméstico.

A investigação revelou como a conciliação entre maternidade e indústria, ao ser estudada através das figuras femininas e suas complexidades, pode oferecer novas interpretações sobre as dinâmicas familiares impactadas pelo trabalho das mulheres. A saída de casa para trabalhar nem sempre resulta em ressentimentos ou em um sentimento de abandono que afeta a infância dos filhos. Embora o trabalho seja cercado de contradições, ele continua sendo a principal forma pela qual muitas mulheres alcançam a independência financeira, a realização pessoal e lidam com a sobrecarga materna, especialmente quando essa responsabilidade é assumida exclusivamente por elas. Os filhos, apesar de serem impactados pelo distanciamento das mães, já que essas figuras normalmente são as únicas responsabilizadas por essa função, ainda nutrem um sentimento de forte parceria com as mulheres, além do cuidado e da cumplicidade de uma aliança que parece surgir justamente do compartilhamento das difíceis tarefas e do enfrentamento do cotidiano.

## Referências

COUTINHO, Eduardo. “O presente absoluto da palavra. Entrevista concedida a Anita Leonardo e Marc-Henri Piault” [Entrevista]. **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/I/article/view/1032/604>. Acesso em: 14 mar. 2024.

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

BERNARDET, Jean-Claude. “A casa do operário.” **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 60-61, 1986.

FEDERICI, S. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo. São Paulo: Boitempo, 2021.

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, p. 375-388.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/24255/19077>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 578-606.

## Obras audiovisuais

**PEÕES**. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, Cor, Digital, 85 min, 2004.

**TRABALHADORAS METALÚRGICAS**. Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós. Brasil: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica, Cor, 16 mm, 1978.