

Documentários sobre o trabalho operário: exemplos da França e do Brasil. Uma palavra sobre *'Sochaux, cadences em chaînes'*

Leonardo Mello e Silva¹

Resumo: Este artigo centra-se na discussão de documentários recentes sobre o trabalho industrial, produzidos na França. Uma atenção especial é dada à obra *Sochaux, Cadences en Chaîne*, 2011, 53min, sobre a reestruturação da companhia automobilística francesa Peugeot. É possível extrair desse exemplar da filmografia documental um quadro compreensivo razoavelmente acurado dos principais traços de um fenômeno sociológico de grande alcance, estudado exaustivamente nos últimos anos por especialistas e acadêmicos. Com respeito ao Brasil, o contraponto é feito recorrendo-se aos documentários sobre o novo sindicalismo, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Conclui-se que no caso dos exemplares brasileiros carece um olhar detido e analítico sobre as condições de exercício do labor e a experiência dos operários a partir do local de trabalho, a ênfase sendo muito mais direcionada para o sindicato.

Palavras-chave: Documentário. Cinema e trabalho. Trabalho operário. Reestruturação produtiva.

¹ Professor do Depto. de Sociologia USP/ Cenedic) leogmsilva@hotmail.com

Abstract: The article focuses on discussing recent French documentaries on industrial work, with particular attention to *Sochaux, Cadences en Chaîne*, 2011, 53min. The latter draws upon the restructuring process of the French car company Peugeot. It is possible to extract from that sample of the documentary filmography a reasonably accurate and comprehensive picture of all the main features of the new industrial model based on Toyotism, a sociological phenomenon studied extensively in recent years by experts and academics. With regard to Brazil, the counterpoint is made by resorting to the documentaries on the new unionism, issued between the late 1970s and early 1980s. The piece concludes that, in the case of Brazilian documentaries, a detailed and analytical look about the conditions of work and job's use is lacking, as much is the worker's experience from the workplace, as the focus was mainly directed to the union.

Keywords: Documentary. Cinema and Work. Industrial Worker. Industrial Restructuring.

Introdução

Passados os anos de reestruturação produtiva feroz e novidadeira nas empresas brasileiras, em que os métodos de trabalho baseados nos modelos do *toyotismo* e da produção enxuta se espalharam pela maior parte dos ramos produtivos e de serviços, ficou a impressão de que, hoje, a racionalização do processo de trabalho ancorada no assim chamado fluxo tenso (*flux tendu* em francês) virou uma espécie de senso comum, um dado da natureza no sentido de que é incontestável e superior, em termos de eficiência e produtividade, aos métodos de produção até então considerados os mais “modernos”: os métodos tayloristas e fordistas.

Isso também ensejou a discussão sobre uma mudança cultural em curso: sai de cena o “velho” operário fordista e típico da racionalização industrial, entra em cena o jovem operário hábil no manejo das novas tecnologias de informação e comunicação, ansioso por sancionar os valores de flexibilidade do tempo e iniciativa própria (empreendedorismo) que aprende fora da fábrica, como parte de um discurso disseminado na sociedade, nas diversas esferas de socialização pela qual circula.

No âmbito dos registros cinematográficos dessa realidade – que é mundial – muito já se tem feito, embora ainda esteja faltando, no caso do Brasil, um equivalente de *Eles não usam Black-Tie* para os tempos atuais de crise da manufatura fordista. É no campo do documentário, contudo, que esta pequena contribuição vai se deter. Nesse último, três exemplares contemporâneos – todos franceses – merecem destaque, pelo tratamento explícito que fazem da reorganização produtiva na indústria automobilística, baluarte da reestruturação tecnológica e organizacional mais geral. São eles: *Rêves de Chaîne* (Sonhos da Linha de Montagem, em tradução livre), 2003, 26min; *Nissan, une Histoire du Management* (Nissan, uma História da Gerência), 2015, 38min; e finalmente *Sochaux: Cadences en Chaînes* (Sochaux: cadências em ritmo de linha de montagem), 2010, 53min².

Os dois primeiros foram realizados por Joyce Sebag e Jean Pierre Durand e tiveram como objeto os casos, primeiro, de reestruturação da NUMMI (*New United Motor Manufacturing Inc.*), na Califórnia: uma *joint-venture* da General Motors com a Toyota – espécie exemplar de deslocamento de uma empresa

² A palavra francesa *chaîne*, como se sabe, encerra um significado dúbio: ela pode se referir a “cadeia ou linha de montagem”, mas também a “cadeia” no sentido de corrente, prisão, grilhão, sujeição, cativo.

automobilística japonesa em solo norte-americano, a pátria do automóvel –; e, em segundo lugar, o destino do principal *manager* da montadora francesa Renault, Carlos Ghosn, agora à frente da japonesa Nissan.

O último foi realizado para a televisão por Laurence Jourdan, tendo como motivo a trajetória recente do grupo PSA-Peugeot, e evocando indiretamente o trabalho sociológico de longa duração realizado por Michel Pialoux (feito com Stéphane Beaud) na bacia de emprego da fábrica em Sochaux-Montbéliard (BÉAUD; PIALOUX, 1999), assim como aquele, mais recente, de Nicolas Hatzfeld (feito com Jean Pierre Durand) sobre o mesmo sítio (DURAND; HATZFELD, 2002). Pialoux e Natzfeld não estão diretamente no filme, mas os créditos finais acusam a influência de seus trabalhos respectivos.

Os três documentários têm muitas coisas em comum: radiografam a vivência da linha de montagem em um *momentum* em que as empresas montadoras de veículos estão se reestruturando e fazendo as mudanças em direção ao modelo produtivo “enxuto”, onde a flexibilidade prima sobre a rigidez e sobre os chamados “custos fixos”, dentre os quais o mais importante é a força de trabalho, isto é, os trabalhadores eles mesmos.

As semelhanças são notáveis: redução de efetivos, recurso aos subcontratados, discurso do valor adicionado, da eficiência e da produtividade, relação de amor e ódio com a companhia por parte dos operários. Mas as diferenças também são sutis: enquanto na NUMMI o *teamworking* impera e os líderes de grupo aparecem como um personagem ambíguo, ao mesmo tempo destoante da identidade trabalhadora e parte inseparável dela, na Peugeot existem bem claramente duas figuras sociais que falam: os gerentes e executivos, por um lado, e os trabalhadores, por outro. Também na segunda, a persistência da linha de montagem é bem mais nítida do que na primeira: diferenças de estratégia empresarial - enquanto a Peugeot *se baseia* nos métodos toyotistas, a GM *se rende* à supremacia japonesa.

Semelhanças e sutilezas à parte, os documentários entram fundo num ambiente em que o sociólogo às vezes tem dificuldade de adentrar: o local de trabalho. Mais ainda quando se trata da captação da fala do chefe maior, o presidente (Carlos Ghosn). Por isso, esses relatos fílmicos da reestruturação e do mundo industrial são vívidos documentos históricos de um processo social da maior importância, pois estão na raiz de toda uma configuração nova do

capitalismo que, iniciada no último quartel do século passado, está ainda em curso.

Este artigo vai-se deter mais longamente no documentário de Laurence Jordan sobre a Peugeot de Sochaux-Montbéliard, França.

O documentário

Estilo realista de narrativa orientado para um referencial objetivo de representação cujas distâncias com a obra de arte derivam exatamente da economia do aspecto alusivo da realidade, indo direto ao ponto (embora mantendo a carga expressiva do relato), o documentário tem uma indiscutível afinidade com o discurso jornalístico e também uma convivência conhecida com as ciências sociais – pensando-se, principalmente, o papel do filme etnográfico na antropologia. Não é o caso de explorar esses antecedentes. Eles tergiversam sobre o elemento que se quer realçar neste breve artigo, que é mais o trabalho do que o cinema – ou de quanto o cinema pode chegar perto da *experiência* do trabalho.

A experiência vivida do trabalho no cenário pós-reestruturação produtiva é um aspecto ainda pouco explorado pela sociologia (embora, paradoxalmente, a sociologia tenha tomado exaustivamente a reestruturação produtiva como objeto). Sabe-se que a psicologia social, a psicodinâmica do trabalho, e até mesmo a medicina do trabalho têm dado contribuições para o conhecimento dessa realidade, mas ainda pouco para a sociologia e mesmo para a antropologia. Ora, a sociologia é a arte de estabelecer relações. Aqui nos vemos convidados a fazer esse exercício para um material que nos é oferecido aos olhos com uma riqueza que a concentração do tempo de exposição que o documentário impõe – em geral os documentários têm o formato de curta-metragem ou, no máximo, média-metragem – permite ao observador e analista do mundo do trabalho, desde que esse último seja despido dos “especialismos” que tolhem aquela visada. Muitos aspectos da mesma realidade social são mostrados no documentário, e é exatamente a decantação desses aspectos, na tentativa de estabelecer as conexões entre eles, que será tentada a seguir.

Antes, porém, uma brevíssima passagem pelo panorama nativo correspondente é oportuna.

Contraponto: os documentários sobre o trabalho operário no Brasil

Não há muitos exemplares da cultura operária no cinema nacional, tirante talvez o já mencionado *Eles não usam Black-Tie* (1981). Um curta-metragem pioneiro de 1977, com 40min de duração, realizado por José Carlos Avellar e outros³, *Destruição Cerebral*, conta a estória de um operário da Volkswagen, militante sindical, que sai de São Paulo em uma viagem pelo Brasil, passando por Brasília até chegar a Belém, onde se suicida. Constituiu-se por um breve tempo como uma referência, muito mais pelo assunto (falar de classe operária durante a ditadura militar era então algo ousado na época) do que por quaisquer outras qualidades inerentes, e sua circulação ficou restrita a círculos de cineclubistas e críticos. No mais, as indicações de proximidade ao tema são indiretas. Um levantamento exaustivo a propósito, contudo, não foi feito para esse texto.

No âmbito do cinema documental, os marcos se concentram no surgimento do chamado novo sindicalismo no ABC paulista. São eles: *O ABC da Greve*, de Leon Hirszman (1979), embora esse fosse mais sobre greves do que sobre as condições concretas de trabalho; *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós (1982); e *Greve!*, de João Batista de Andrade (1979) - os dois últimos explicitamente focados na repercussão política do movimento sindical daquela época. Pouco se fala sobre a realidade da suportabilidade cotidiana do tão almejado “trabalho” a que o emprego dá acesso, bem como à família e aos laços que amarram um e outra.

No contexto brasileiro do início dos anos 1980, quando o documentário de Hirszman apareceu, o emprego industrial era ainda uma perspectiva alvissareira que a crise estrutural dos mercados de trabalho fordistas iria expor apenas alguns anos depois. Na fala dos trabalhadores da Peugeot em *Sochaux, Cadences en Chaînes* esse emprego desencantado (o da “produção enxuta”) já enuncia uma experiência que os operários brasileiros estão no momento presente, isto é, nos dias que correm, se dando conta, mas sem ainda uma representação cinematográfica (ou literária, ou de outra forma artística qualquer) à altura. Aparecem relatos, aqui e ali – em especial nos recentes estudos de caso da sociologia do trabalho, feitos em geral por estudantes de pós-graduação – do panorama de sofrimento e solidão no trabalho a que os novos métodos de produção conduzem aqueles neles implicados. Mas um tratamento sistemático – assim como, na virada dos anos 1970 para

³ Os outros são: C. F. Borges, J.V. Berbel, N. Zarvos, P.C. Fernandes.

1980, aqueles documentários mencionados acima deixavam entevisto como possibilidade – está fora de perspectiva por enquanto.

Os marcos da vida da fábrica

Vejam agora, mais de perto, como que numa tomada em zoom, as cenas do documentário francês *Sochaux, Cadences en Chaînes* que remetem à realidade mais ampla dos ambientes de trabalho. Esses últimos são introduzidos inicialmente de forma sutil: mostram os passos de dança dos velhos operários aposentados em evento festivo, que é usado pela companhia para anunciar os novos tempos de recuperação, sendo metamorfoseados nos passos dos operários da ativa passando pelas catracas para adentrar a fábrica. É a velha geração, ao mesmo tempo crédula (basta atentar para as frentes daqueles sentados à mesa) e loquaz, que dá lugar aos novos empregados, em geral mais calados (praticamente não há depoimentos de jovens trabalhadores, e sua única aparição é na linha, a postos, com expressões circunspectas) e alheios (exceto pela fala, anônima, do temporário). Uma quase fusão de planos, focados nos pés (sapatos no salão, de um lado; botas e tênis, de outro lado), dá o tom de todo o relato desse caso de reestruturação industrial exemplar: dois mundos operários à parte, na falta de um elemento de passagem (*mediação?*) entre eles. Assim começa a história.

Tal como um ritual de passagem que instaura um “antes” e um “depois”, a Peugeot também tem as suas marcas de ruptura dentro de uma temporalidade e uma lógica próprias - as quais, por suposto, obedecem à temporalidade do mercado. Mas, um tal aspecto da “lógica do mercado” – que sem dúvida domina – não deve fazer esquecer esse outro fato, fundamental, de que para subsistir como um sistema minimamente estável a fábrica precisa, como uma necessidade vital, de seus signos compartilhados, onde os participantes desse mundo próprio guardam os seus segredos e as suas referências, indiscerníveis ou inacessíveis para quem está de fora. Por exemplo: o 205.

O 205 é o modelo que permitiu a retomada da empresa diante de uma crise enorme e ameaçadora em sua trajetória – além de consagrar a definitiva incorporação dos métodos japoneses da Toyota. Está, por isso mesmo, na cabeça de cada um trabalhador ou trabalhadora que viveu aquele período, tal como uma greve marca a memória daqueles que a vivenciaram. Os novos produtos que inauguram novas maneiras de trabalhar afetam o bem assentado hábito de fazer

operações, de usar ferramentas, de manter pausas, de circular ou não pelas seções, de calcular o (pouco) tempo disponível para fumar, ir ao banheiro ou tomar um café. O 205 é o nome da mudança; é por meio dele que os operários vivem a nova ordem produtiva que se instala no grupo econômico – e que o filme mostra muito bem nas falas dos executivos, principalmente Jacques Calvet, presidente da Diretoria de PSA-Peugeot entre 1983 e 1997: “É a preparação de novas pesquisas, novos estudos, novas técnicas, novos procedimentos que pode nos permitir nos desenvolvermos. Nós vamos todos juntos- e isso será muito difícil – tentar reduzir em 1 ano os prazos de lançamento de nossos novos modelos, como conseguiram fazer os japoneses. Isso dá mais mobilidade, mais capacidade de responder às modas e às aspirações de mercado”. A japonização da produção veio para ficar⁴.

O 205 salvou a Peugeot, diz Bernard Martin, operário. Mas também foi o marco de um novo ritmo: “produzir, produzir e produzir” – queixa-se Christian Corouge⁵, outro operário que aparece no filme. Mudança de material (plástico ao invés de metal), de peso, e mais fácil de montar... a gerência viu que a produção aumentou e decidiu então “colocar mais carga na mula” (Corouge). Os marcos da vida da fábrica, que aparecem nas denominações dos modelos de automóveis: 205, 405 etc. são o caminho pontilhado das referências totêmicas que orientam o sentido e a organização da vida coletiva daquela (não tão) pequena comunidade de trabalho. Uma antropologia do trabalho pode ser extraída daqui.

Novos produtos significam novas relações de emprego: emprega-se uma mão de obra com contratos mais precarizados – contratos por tempo determinado ou terceirizados. Novos produtos aparecem, do ponto de vista mercadológico e de propaganda, como melhoramentos tecnológicos que permitem uma retomada das vendas e aumento dos lucros, mas do ponto de vista dos que estão no chão de fábrica significam uma piora das condições de trabalho e emprego. Essas novas relações de emprego na verdade sancionam um sistema dual ou segmentado: os permanentes *versus* os instáveis. Aos primeiros, uma relativa segurança do emprego; aos segundos, uma insegurança congênita, por assim dizer, permanente

⁴ No meio do processo, em 1989, uma greve teve lugar – exatamente contra o aumento auto-imputado de Calvet, enquanto que os operários tinham o seu salário reajustado em apenas 1,5%.

⁵ Corouge não é um operário qualquer. A importância desse personagem para a vida operária da Peugeot de Sochaux, entre os anos 1970 e 2000, pode ser atestada pela obra de S. Béaud e M. Pialoux (1999), já mencionada. Consulte-se também o artigo “Partir para o trabalho de campo em Sochaux com ‘Bourdieu na cabeça’” (PIALOUX; BÉAUD, 2013).

ou estrutural: não é mais possível, para eles, aceder aos “direitos” (no caso, isso quer dizer: à relativa proteção contra os despedimentos) que os trabalhadores mais velhos desfrutam. Assim, quando um novo produto é lançado, o recurso à contratação de um novo contingente endereça-os para o grupo dos instáveis. Esses últimos costumam ser mais jovens também. Desse modo, a segmentação instaurada por novas relações de emprego é acompanhada de uma segmentação etária e geracional clara - os jovens e os velhos: o novo e o velho operário. O trabalho de Beaud e Pialoux (1999) sobre a Peugeot e a região onde ela está implantada mostra isso muito bem. O filme de Jordan complementa e confirma esse tipo de padrão, estendendo as evidências para a primeira década do novo século.

Por outro lado, o grupo dos instáveis, jovens e não ainda “contaminados” pelos antigos hábitos do sindicalismo é o primeiro a sofrer quando o ciclo de negócios se contrai e reverte para uma situação de crise, quando então a indústria tem de se “ajustar” e os sacrifícios se abatem primeiramente neles: o filme mostra que em 2008, oitocentos contratos de duração determinada não são renovados, enquanto os postos de temporários são suprimidos, assim como o turno noturno. É essa camada da força de trabalho, portanto, que funciona como reservatório ou *buffer* para as oscilações do mercado. Tal é o sentido de sua flexibilidade: reagir prontamente às variações do fluxo de negócios. O caráter de fluxo do trabalho (*flux tendu*) responde ao fluxo de produção, que por sua vez responde imediatamente ao fluxo dos negócios (vender ou não vender). A sensibilidade para essas vinculações recíprocas de fluxos foi bem captada numa obra como a de Jean Pierre Durand (DURAND, 2004). Ela está presente em *Cadences en Chaîne* (2010) mas também em *Rêves de Chaîne* (2003), documentário que aquele autor – juntamente com Joyce Sebag – realizou sobre a NUMMI. Os achados são complementares (Peugeot e General Motors), sugerindo uma espécie de nova ordem produtiva no horizonte. “Ordem” baseada nos acasos e na competição desenfreada. “Ordem” baseada no mercado.

Vejamos alguns tópicos de interesse muito atual que o documentário suscita. Eles são uma espécie de mapa significativo de alguns dos principais efeitos da reestruturação produtiva na experiência do trabalho.

Mudança das denominações

Mudam-se as denominações. Não é mais “operário” mas *compagnon* (em francês), que pode ser traduzido por “companheiro” ou “camarada”. Um teor, aparentemente, mais político para o termo de reconhecimento do lugar social do trabalhador industrial, mas cujo estofo real só contorna, de maneira hábil, um conteúdo exatamente inverso: individualismo e solidão na linha. Linha essa que, por sinal, continua existindo na Peugeot. Da mesma forma, não há mais “chefe de equipe”, mas “monitor”. Nos relatos da sociologia do trabalho, esse ponto é confirmado: o superior hierárquico não mais ordena, sugere. O próprio subordinado, no final das contas, pede para sair (MELLO E SILVA, 2003).

No Brasil, ao contrário da França, “companheiro” é o tratamento político que identifica e distingue o trabalhador consciente do pertencimento comum, aquele com propensão inclusive ao ativismo e ao reconhecimento coletivo – e também o que afasta os detentores dessa insígnia dos que preferem as soluções individuais, produto de um cérebro “genial”. Os companheiros dos anos 1980 são o correspondente dos “camaradas” dos anos pré-ditadura militar. Hoje a designação da força de trabalho num coletivo operário designa os seus membros como “colaboradores”. Isso causa mal-estar aos “companheiros”, que vêm nessa estratégia lingüística uma escolha política de forçar uma convergência de interesses que é artificial e esterilizadora da rebeldia e do antagonismo.

No filme, o *compagnon* é uma falácia porque, no fundo, os trabalhadores se falam menos hoje mais do que antes: Olivier Seften, o velho operário representante da central sindical *Force Ouvrière*, lembra que antes da japonsização “era duro, mas em compensação era mais familiar; todo o mundo se encontrava na linha de montagem; todos os companheiros se encontravam lá para montar um automóvel. Hoje em dia não se diz nada”. A locução registra que solidariedade e convivialidade desse tipo não cessaram de se alterar. Mas uma coisa é o discurso em *off* da locutora, outra bem diferente é a tradução desse sentimento nas imagens dos próprios operários atônitos: a melancolia (Bernard), o quase sarcasmo (Olivier), a alteração (Corouge), a sobriedade (Christophe de Craene, técnico de fábrica) reconhecedora de que eles, os trabalhadores, perderam a batalha. Além da fala dos velhos operários, também a imagem dos jovens operários sob a nova linha é bastante significativa, mas por razões opostas: rostos sérios, compenetrados nas tarefas, sem fala alguma. Alguns saem para fumar do lado de fora. A narrativa

sugere que eles não pertencem àquele grupo dos entrevistados⁶. Corouge fala em desumanização. Ele é o informante de anos de trabalho de campo do sociólogo Pialoux em seu trabalho etnográfico de longa duração na bacia de Montbéliard.

O documentário, como é comum no gênero, dá livre curso à fala do entrevistado. Estamos agora diante de Bernard Martin. Ele mesmo chega à conclusão de que, com todas essas mudanças, os operários, seus colegas e ele próprio, perderam a identidade: uma constatação que provavelmente já foi afetada por algum agente de intervenção do saber universitário ou midiático (o termo “identidade” é dificilmente parte do repertório lingüístico do grupo), detentor da cultura esclarecida que expressa o juízo sábio repetido por ele, no entanto dizendo ali uma coisa bem precisa: ora, perder a identidade é a tradução para o sentimento de que “se perde alguma coisa”. Desse modo, quando ocasionalmente acontece de, por exemplo, ter de preencher um formulário onde consta o quesito “ocupação”, Bernard não hesita em escrever “operário” com uma ênfase bem calculada. Afirmação de uma consciência – consciência de perda. Perda da classe, da convivência, da conversa, da proximidade que a animada roda do café no interior do comitê de representação dos empregados da Peugeot (com Corouge e uma colega mais velha) deixa transparecer. Por vezes, a identidade se mostra apenas no momento em que ela não está mais ali, como se a subtração atingisse o essencial de algo que, em situação de normalidade, nunca se mostrou dessa forma.

Uma recorrência que atravessa a obra e se impõe: redução de prazos, redução de pessoal, redução de espaço. Nela, uma ideia geral e predominante de encurtamento. E de pressão, que por sua vez se manifesta de três formas muito nítidas. 1) redução de prazos: é o *Just-in Time* que predomina. 2) redução de pessoal: são os subcontratados ou terceirizados tomando o lugar dos permanentes; os robôs, dos seres humanos. 3) redução de espaço: é a supressão de áreas inteiras, comprimidas agora num local exíguo e amontoado com homens (de hierarquias diversas), máquinas e transportadoras convivendo uns sobre os outros, entre as faixas amarelas em que se tem de equilibrar na linha. Das três racionalizações surge a noção geral de fluxo tensionado da produção, propósito maior do grande esforço

⁶ Como saber “realmente”? Mesmo o documentário não é um registro fiel, “verdadeiro” da realidade: ele escolhe as imagens, ele desenha uma expressividade a partir do próprio material que o real lhe fornece; ele conta uma estória (neste caso, eivada de informação e de análise prévia: econômica, sindical, jornalística, sociológica).

de produtividade que alçou a companhia de uma situação de declínio persistente para o de retomada triunfante. Modernização, esforço racionalizador e qualidade, lado a lado, um confirmando o outro. A esses elementos deve-se acrescentar uma outra estratégia: a deslocalização. No entanto, em Sochaux, a fábrica continua no lugar; o que muda são os componentes dos veículos: antes fabricados no sítio, agora são manufaturados fora - a então gigantesca cidade-fábrica (“quando a Peugeot tosse, é toda a cidade que fica resfriada”), bacia de emprego (e emprego *qualificado*: fresador, ferramenteiro, mecânico), agora é uma grande “montadora” apenas (na América Latina, a referência histórica que se aproxima da idéia de reduzir a antiga fábrica manufatureira a uma mera montadora de partes fabricadas alhures são as *maquilladoras* mexicanas, situadas na fronteira com os Estados Unidos).

Esse último componente do modelo remete, claro, a um dos temas caros à reestruturação da indústria automobilística: a chantagem do fechamento da fábrica. São Bernardo e os demais municípios do Grande ABC, em São Paulo, viveram sob esse fantasma; Osasco, do outro lado do cinturão, perdeu a batalha (hoje é definida pela própria prefeitura local como uma cidade com “vocação de serviços”). Ficando onde está, as rasuras no antigo desenho da fábrica se mostram ao espectador nos depoimentos algo resignados, algo sombrios, dos entrevistados.

A noite é melhor que o dia

Trabalhar à noite é menos estressante. Ali “é o mundo que escorre”, diz Rachel Belley, operadora de fabricação. As funções não são tão diferentes assim dos outros turnos do dia, e além disso “há menos gente engravatada”, a hierarquia “é menos estressada”. A dureza das palavras da operária contrasta com a expectativa de doçura que o feminino faz circular, como um sinal falso no interior do senso comum das representações de gênero (mulher não é para trabalhar à noite). O ritmo da fábrica embrutece, carpe o espírito na desesperança do dia seguinte igual ao de hoje, sem expectativa de melhora – o trabalho “não significativo”, para tomar os termos de Dejours⁷, ou, nas palavras de Rachel, “dar de comer a um robô... é desinteressante... não é um prazer. É preciso que alguém o faça, então eu faço. É o meu trabalho”.

⁷ Aparece a idéia de “conteúdo não significativo da tarefa” para se referir ao taylorismo em DEJOURS (1987).

A fábrica reestruturada não modificou esse sentimento; parece mesmo tê-lo potenciado. De todas as personagens de *Cadences en Chaîne*, esse talvez seja o depoimento mais expressivo, exatamente pela resignação e pelo senso de impotência diante de uma realidade tão acachapante, onde a lógica da produção é coerente com os demais aspectos da vida corrente (cada-um-por-si, caráter instrumental das escolhas, falta de perspectiva de melhoria). Rachel é adoentada do trabalho, e tal como outras operárias que têm problemas físicos ocasionados por movimentos repetitivos, foi alocada para uma seção com operações agora mais condizentes com sua altura e o comprimento de seus braços. Temos o hábito de deparar com cenas de vítimas de acidentes e doenças do trabalho e vê-las com queixas doídas (mais do que justificadas, é bom que se esclareça) e um rosário de dramas acumulativos; raramente deparamos com alguém com tamanha consciência da solidão de seu próprio azar, e de sua condição: o baixo da escala. “Conhece-se a regra do jogo”, diz ela. A regra do jogo é a competitividade, a busca de eficiência e a racionalização dos espaços e dos tempos. E, para ela, a regra do jogo é bem clara: manter-se empregada como trabalhadora “terceirizada” (*intérimaire*) até surgir uma chance de incorporação entre os de tempo indeterminado. O terceirizado aceita tudo: todos os tipos de trabalho, horas suplementares etc. “Se se está de acordo em ser terceirizado, conhece-se a regra do jogo”. Difícil ser mais explícita.

No entanto, ela cava mais fundo em sua fala despreziosa. “O pessoal que trabalha à noite é como eu: é pelo dinheiro”. Assim, “quando se diz que uma equipe noturna vai se formar, eu fico contente”. E para não haver dúvida: “há muita tensão, sim”.

É o dinheiro

Rachel parece rude ao explicar por que aceita o turno noturno e os constrangimentos do trabalho terceirizado: no fundo, são trezentos euros a mais. Com isso, rompe-se o halo que ideologicamente consagra a prescindibilidade da relação de trabalho como espinha dorsal das relações sociais: a relação salarial em sua versão econômica é lembrada como expressão da necessidade (não de dignidade), sem qualquer ranço de culpa pelo interesse nu e cru (“trabalhar por dinheiro”). O dinheiro é a relação social por excelência do mundo em que operários e operárias circulam praticamente. Não há vergonha nisso. A operária é notável em sua franqueza expressiva, uma afirmação em carne e osso da condição de classe, ao mesmo tempo

um despir-se de toda ilusão. Diante da pressão gerencial pela consagração da fábrica como *communitas*, a fala de Rachel é uma faca afiada na bolha do comprometimento e da confiança entre capital e trabalho, tão caras ao gênero de gestão toyotista de onde o grupo PSA-Peugeot extrai todo o seu repertório.

Em 2009, com a retomada após uma crise séria que afetou toda a indústria automobilística, mil e setecentos terceirizados são contratados, sempre para as funções mais degradadas do mercado de trabalho interno do grupo. A fala de um desses terceirizados no filme fica protegida pelo anonimato, o que quer dizer: medo. Significa, por outro lado, que as esperanças e expectativas em ser aproveitados são de fato reais. A mão de obra externalizada é o colchão (fala do diretor da fábrica de Sochaux em 1990) para os momentos de crise: “nossa regra é de fazer sempre mais carros com menos pessoal”. Para fazer face a esse desafio, continua, é que se lança mão do “colchão”, essa “franja de pessoal que trabalha para nós mas em condições mais precárias, com estatuto de duração determinada”. Pérola de franqueza, o depoimento do diretor de 1990 é a contraface burguesa do realismo operário de Rachel. Difícil de encontrar, nos espécimes de registro documental das relações de trabalho no Brasil de que dispomos, exemplares mais transparentes da consciência de classe em sua versão sociológica clássica. O mesmo vale para o universo ficcional dedicado a tal temática. Envolto pela narrativa dominada por alegorias e pelo excesso retórico (cujos exemplos conspícuos são os filmes de Glauber Rocha quando se trata do cinema), é raro encontrar nas expressões artísticas nacionais que fazem referência direta à classe operária notações de realismo desencantado que mostre as coisas da vida moderna como elas de fato são.

A política de produção

Qual o lugar da política no filme? Afora as imagens da greve de 1989, não se vê um conflito aberto, coletivo. A política aparece em *Cadences en chaînes* quando Corouge, o operário, recorda como, aos poucos, as seções vêem os seus operadores numa linha subtraídos: “um cara que não está mais lá, um posto que é suprimido, [então] seu trabalho é repartido por 60, 70 que ficam... isso acontece a primeira, segunda, terceira vez, quatro, cinco, dez, quinze, vinte! Que se acostumam a fazer o trabalho num tempo mais sobrecarregado”. A direção impõe as mudanças na linha de produção e na organização de maneira técnica. Um dia, de repente, quando se chega na empresa se dá conta de que uma determinada pessoa não está

mais lá – como numa guerra, onde alguns soldados não voltam dos combates. Essa sensação, abrupta, corresponde à falta de equivalência entre o argumento gerencial e o argumento – esse, sim, político, pois envolve a expressão da vontade – daqueles que sofrem as conseqüências do argumento técnico.

No panorama geral, que inclui a planta de Sochaux mas também outras, de outros grupos econômicos, esse era o padrão da chamada reestruturação produtiva: sem aviso prévio, sem discussão, as decisões técnico-gerenciais prescindindo de um debate sobre planos de reconversão da fábrica, compensações para a força de trabalho, temporalidade das mudanças etc., e por isso aparecendo para aqueles que as recebem como algo que cai de cima para baixo, abruptamente. O plano da empresa explicita essa forma de fazer política (decisão) *sem* política (deliberação).

O Plano

O diagnóstico de crise da companhia, e as maneiras de superá-la, dão o contorno do plano de reestruturação que se espalha como um discurso do método e que todos, de alto a baixo, devem conhecer e se convencer de sua necessidade e urgência. O plano é composto de várias constatações, das quais derivam políticas para serem postas em funcionamento, e com isso colocar a empresa nos trilhos. A “pirâmide etária” é uma dessas constatações. Ela foi claramente identificada pela direção como um problema técnico. De um lado, uma força de trabalho muito envelhecida, com os antigos “hábitos” da classe operária; de outro lado, uma classe trabalhadora jovem e ávida de entrar no mercado de trabalho.

Outra constatação se refere ao processo produtivo: do ponto de vista da direção, o *core business* da empresa é a montagem; todo o resto do universo manufatureiro pode ser subcontratado. Daí decorre a compactação da fábrica: aumentar a eficácia no espaço, cortando todos os cantos que não “adicionam valor”. Na reação dos operários entrevistados, “uma aberração”: “eles foram atrás de cada metro e de cada centímetro inútil e depois se colocou um monte de coisas no mínimo de espaço. Isso se concretizou em setembro de 2008, quando se trouxe de volta toda a [seção de] mecânica da montagem do automóvel... eles dizem que isso é o que há de melhor, que é o *top*. Eu digo que é uma aberração” (Bernard Martin).

Os marcos da mudança e os rastros tecnológicos como guias de acesso: Sochaux e São Bernardo

Mudanças vão acontecendo aos poucos na fábrica, de forma incremental. Mas alguns episódios marcantes consagram uma espécie de ruptura, que termina por estabelecer um antes e um depois, como no caso do modelo 205. Todos os implicados na *comunitas* fabril se recordam desses fatos; eles não ficam imunes aos seus efeitos práticos, que terminam por ter efeitos também simbólicos, pela amplitude das transformações que acarretam – na vida familiar (com as mudanças de horários), no cansaço físico (com a intensificação), nas doenças (com a separação do restante dos companheiros, em uma seção à parte, claramente estigmatizada). A remuneração é um tópico que – ao menos no momento retratado pelo documentário – não extraiu ainda todas as conseqüências da mudança, isto é, não se fala (como atualmente no Brasil) de bônus, prêmios ou incitantes monetários - exceto para os terceirizados.

Pois bem: entre os marcos de ruptura estão os modelos de automóveis; esses são os eventos sociais sobre os quais os implicados guardam uma memória, sobre os quais existe um antes e um depois, como se viu acima. Na fábrica de Sochaux, um produto consagra a mudança para a operária Rachel: é o modelo 307 (os modelos da Peugeot são conhecidos por números).

O modelo 307 continha ainda muito alumínio (hoje, a porção de material plástico caracteriza os novos modelos, mais leves). “No final da jornada a gente estava acabado”, diz ela. Hoje ela fica numa sessão para “readaptados” da linha. O posto, ela diz, é adaptado para o seu braço. O trabalho na Peugeot de Sochaux é duro. As imagens mostram isso: atenção concentrada na operação, ainda manual em muitas partes da montagem do veículo. A esteira passando por debaixo dos pés dos operários parece lenta, mas a percepção de quem está em cima dela pode ser outra: sugere que a fixidez dos tempos em que eram os objetos que se deslocavam – não os homens – acabou. Agora, nas novas plataformas, homens e ferramentas montam um automóvel “em processo”, isto é, enquanto esse se desloca para o encontro de outras operações de montagem - como a colocação das portas, em que o robô ajuda até um certo ponto, “entregando” a porta de um estoque determinado para o operário, mais em baixo, recebê-la e encaixá-la na carcaça que passa diante dele. No entanto, a concentração na atividade de montagem faz com que o trabalhador “não veja mais o carro”, segundo a fala do operário Martin, ao final do filme.

Essas imagens da produção, que são, digamos, adequadas ao gênero documentário, são, quando entremeadas com os depoimentos, muito significativas em si mesmas. E, é preciso dizê-lo, esse gênero de documentário por assim dizer do trabalho, da experiência do trabalho concreto, é um grande ausente na filmografia documental brasileira, mesmo entre aqueles que tentativamente se debruçaram sobre os operários industriais modernos do ABC: as já citadas obras de Tapajós, Andrade e Hirszman.

No filme de Tapajós, assim como em *O ABC da Greve*, de Hirszman, as imagens do trabalho são citações incidentais, em meio a impressionantes imagens históricas de Vila Euclides e das greves de 1979 e 1980. No primeiro, uma siderúrgica; no segundo, uma tomada do interior da Volkswagen (onde ainda funcionava uma funilaria) e de uma outra fábrica, uma (aparentemente) pequena metalúrgica de São Bernardo: é o máximo que se chega em termos do registro do local de trabalho. Na filmografia documental da época, o acompanhamento dos acontecimentos históricos das greves do ABC e a questão do emprego industrial no meio de uma sociedade que saía da ditadura eram o assunto que mobilizava, com razão, as atenções. Mas mesmo nesses *flashes* incidentais, há curiosos achados para o bom observador das operações requeridas do trabalhador: por exemplo, a tesoura cortando as rebarbas do forro na junção da janela traseira do veículo na Volkswagen – tão longe da precisão maquinica da planta automatizada. O que, por outro lado, casa com o perfil educacional e econômico da força de trabalho que as montadoras recrutavam: sobretudo peões, recém chegados do Nordeste. Um entrevistado no meio do turbilhão da greve havia chegado há semanas do Piauí; uma entrevistada na favela do entorno das fábricas falava da decepção com São Paulo: pensava que era melhor do que a terra natal, na verdade era pior. O registro da moradia sem esgoto, sujeita a inundações freqüentes do rio em Santo André, desprovida mesmo de luz elétrica... tudo convergia para um desenho muito desigual em que o operário industrial fordista aparecia, nu e cru, como uma massa muito desqualificada e sem tradição no ambiente industrial. As condições de trabalho fabris para essa massa operária eram um “luxo” diante de tantas carências. Os filmes não se detiveram sobre os operários especializados (como faz o seu correspondente francês de três décadas depois).

O conteúdo das mudanças do trabalho

As características do novo regime fabril do capitalismo contemporâneo não podem passar sem uma análise dos métodos de organização da firma que afeta o conteúdo do trabalho que é realizado nela. A sociologia do trabalho há muito tempo tem acompanhado essas transformações. Registros fílmicos dessas realidades são importantes auxiliares no entendimento da experiência humana que está envolvida naquelas transformações, assim como podem ser instrumentos quase didáticos de esclarecimento para um público mais amplo, de não especialistas, dos seus contornos decisivos. O documentário se presta bem a esse componente didático, pela compactação da exposição e compromisso com a realidade mostrada, sem exclusão de elementos de lirismo e empatia com o que é apresentado. Os filmes aqui referidos, com mais ou menos ênfase uns em relação aos outros, especialmente quando se debruçam sobre as condições de trabalho, contêm esses componentes.

Pode-se perseguir os efeitos dos métodos ditos “enxutos” na coletividade dos trabalhadores nas várias maneiras em que eles aparecem, seja de forma direta ou indireta. Alguns desses efeitos são explícitos (a redução e compressão do espaço físico do trabalho); outros são mais sutis: por exemplo, a competição entre os pares não aparece na forma de nenhuma briga ou discussão entre trabalhadores, mas, pelo contrário, pelo silêncio entre eles. Uma seqüência de *Sochaux, cadences en chaîne* mostra vários operários na linha e a voz em *off* se queixando de que nenhuma palavra mais é trocada entre eles (como antes): cada um ali entra mudo e sai calado; não se sabe mais *quem* é o companheiro do lado.

Outro efeito – indireto no filme – é a hipertrofia do sentimento de pertencimento ao grupo, paradoxal num sistema de trabalho que separa e individualiza, e onde a constante remissão à aceitação pelo coletivo parece uma tentativa desesperada de confirmação da salvação, de que não se será excluído: daí a expectativa pervasiva de que se está, sim, de acordo com o que espera a direção. O medo gera a obediência, mesmo que essa última apareça como uma fidelidade aos outros, a uma regra tácita do grupo – mas que é simplesmente postulada, sem que ninguém tenha de fato perguntado ou perscrutado se os membros pensam da mesma forma. A fidelidade a uma crença é suficiente para gerar a submissão: ninguém ousa questionar a “fé” que acomete a todos, caso contrário está-se diante uma demonstração de fissura no próprio modelo que apregoa o sentimento de um trabalho comprometido com a qualidade. A autonomia individual do trabalhador,

que nesses casos é a simples recusa de “parecer-se como os outros”, aparece como ofensa essencial ao *corpus* do comprometimento abstrato com a firma.

Quando a recusa, muito ao contrário de um individualismo exacerbado, recorre ao repertório do grupo anterior que foi substituído pelo novo, fica claro o elemento de insubordinação que surge aos olhos de todos entretanto como luta geracional. Nesse caso, a bóia de salvação que a personalidade crítica ao ambiente integrista da corporação alcança está do lado da geração considerada ultrapassada e “velha”. Esse ato aparentemente individual na verdade mobiliza um conteúdo social escondido e implícito.

Na obra de Pialoux e Beaud sobre a Peugeot em Sochaux (BÉAUD; PIALOUX, 1999), essa geração de velhos operários militantes e inábeis no emprego das novas tecnologias é o patrimônio do “passado” que pode oferecer (ainda) o único contraponto à mudança acelerada que deixa os jovens operários sozinhos uns contra os outros – afinal, trata-se da única solidariedade que se conhece e a qual se pode recorrer: fora dela, não se conhece (ainda) outra. Então, o elemento social escondido por sobre uma luta titânica aparentemente única entre uma subjetividade desconfortável com o clima da organização e a própria organização experimentada como um bloco compacto e opressor surge como o fato a que se recorre nos momentos de mal-estar – exatamente a bóia de salvação a que se fez referência: na cena em que o operário Couroge entra no refeitório da comissão de fábrica (*comité d'entreprise*) da Peugeot, ele é calorosamente recebido pelos colegas. Ora, Couroge é justamente a encarnação do “velho operário” militante, inquieto, crítico. No filme, no entanto, esse elo não é mostrado – talvez por causa da terceirização, que mina tal possibilidade (o jovem terceirizado vê o velho operário como alguém a tomar o lugar).

Filmar o interior de uma fábrica não é uma operação corriqueira e trivial. As gerências impõem muitas dificuldades. Há o problema da confidencialidade, do segredo industrial; há também o óbvio óbice da perda de tempo, da distração que pode acometer os trabalhadores com a circulação de pessoas inusitadas por entre o rotineiro passo da linha, a chamar a atenção. Mas uma hipótese que não deve ser descartada é a tentativa simbólica de omitir, para todos os efeitos, a lembrança do conteúdo produtivo, manufatureiro, material mesmo, de bens ou artigos que se caracterizam, inversamente, por um valor quase etéreo de sugestão de um estado de alma ou fruição: é o caso do “bem estar” da empresa Natura

(AGUIAR, 2012): a transparência de seu interior e de seu discurso gerencial (que como que se complementam) tem dificuldade de lidar com as “inconveniências” lembradas pelas falas das operárias que recordam aquilo que se queria esquecer: os acidentes e as doenças do trabalho. Como bem demonstrou Aguiar (2012), a transparência repetida à exaustão na fala dos quadros hierárquicos superiores contrasta com a opacidade do processo de trabalho, ausente, esse último, daquela fala.

Há na filmografia documental do trabalho brasileira recente um exemplar notável para lembrar o conteúdo material – nesse caso, mais do que material, *carnal* mesmo – do trabalho, que é a obra de Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini sobre as fábricas de abate, processamento e conservação (frigoríficos) de suínos e bovinos para a indústria alimentícia: um espetáculo de terror acerca do uso do corpo humano em condições de risco que recordam ao espectador que mesmo os sistemas automatizados e racionalizados requerem ainda a intervenção de operações do trabalho vivo (*Carne, Osso*, 2011, 52min). Recordam, aliás, que as funções mais perigosas e precárias das cadeias produtivas são relegadas aos territórios periféricos – por sinal, duplamente periféricos: em relação ao capitalismo central, primeiro, e em relação aos centros industriais das metrópoles da periferia global, em segundo lugar (pois as fábricas se localizam no interior de Mato Grosso e do sul do país). Filmar no interior desses ambientes só foi possível dentro de uma estratégia de ação que envolvia a apuração de denúncias pelo Ministério Público. O livre acesso ao espaço da fábrica não é “transparente” como a fala *sobre o* trabalho pode induzir.

O documentarismo de feição jornalística de *Carne, Osso* lembra os estilos dos documentários franceses aqui mencionados; eles são todos instrutivos para a sociologia do trabalho, como se disse, por causa da ilustração dos tópicos que são trabalhados analiticamente pela disciplina: cadeias produtivas, deslocalização, mercados segmentados de trabalho, riscos, processo de trabalho, precarização do estatuto salarial, entre outros. Muitas aulas poderiam ser extraídas deles. Mas o elemento expressivo, tanto nos exemplares franceses quanto nos brasileiros (e aí incluem-se também os pioneiros: Tapajós, Batista de Andrade, Hirzsmann) transborda o mero registro jornalístico. Ele roça os fluxos afetivos e cognitivos que estão envolvidos em depoimentos que vão fundo na experiência vivida de seus informantes. A imagem complementa a linguagem do corpo que a mera fala registrada em áudio (entrevista) deixa passar batida. Mas há uma diferença de

tratamento do objeto que não deixa de ser instigante de notar: há no exemplar brasileiro recente um componente dramático (as lágrimas e os soluços) que está ausente dos documentários franceses: aqui é a *secura* e a dureza do real que calam fundo no espectador, causando um efeito tão ou mais chocante quanto no primeiro caso da emoção incontida.

Um certo didatismo que o tema suscita parece incontornável: no filme brasileiro, é ao fim que ficamos sabendo que, diante de tanta injustiça, finalmente a Norma Regulamentadora nº36, que regula as condições de trabalho nos frigoríficos, foi aprovada. Em *Cadences en Chaînes*, embora muita informação sobre a reestruturação produtiva esteja espalhada em seus 53 minutos de duração, o final é mais ambíguo com seu recado sobre a relação de amor e ódio do operário com a empresa, e recua diante de um desdobramento lógico que o espectador porventura solicite: não há nada a indicar uma resolução para aquela realidade descrita do trabalho na fábrica em condições de fluxo tensionado.

□ stress

Bernard Martin, o operário, descreve notavelmente para o entrevistador, fora do plano, como funciona o *stress* no processo de trabalho de montagem do automóvel: trata-se de uma ansiedade relacionada à dúvida de se o trabalho foi efetivamente bem feito. “será que eu montei direito [a peça do automóvel]? Se a peça passou, já não há mais como controlar porque ela já foi... será que eu fiz certo? Será que eu terei tempo de fazer o próximo que avança lá na frente? Será um grande modelo [o que é avistado lá na frente]? Você se coloca em questão todo o tempo. Todo o tempo”, ele diz. “É um *stress* permanente”, completa. Bernard toca no ponto. Essa é sem dúvida a maior diferença que o método de gestão do *kaizen* e do melhoramento contínuo traz para a operação de trabalho acostuada à linha de montagem taylorista-fordista – a previsibilidade e a relativa indiferença em relação à qualidade do produto são substituídas pela instabilidade e pela prontidão permanente. Agora, com a preocupação com o “valor adicionado” elevado às alturas, nada pode se perdido, desperdiçado ou estocado.

O *stress* aparece também na sensação de empilhamento de coisas e homens, fruto da racionalização dos espaços, conforme já notado.

No documentário brasileiro sobre o trabalho nos frigoríficos, não são as condições de trabalho que aparecem primeiramente como queixa, ou como temor,

mas o emprego. Mesmo com as mutilações e as violências ligadas, por exemplo, ao longo trajeto casa-trabalho narrado por uma operária já não tão jovem e mãe de família, que tem de sair de casa ainda de madrugada para chegar na hora à porta da fábrica, o medo maior é a perda do posto de trabalho. No documentário francês, o emprego aparece indiretamente, e as condições relativamente modestas, porém decentes do mobiliário privado, assim como o papel das redes de sociabilidade mostradas no filme - tais como a associação de aposentados, o baile e o interior da comissão de fábrica (*comité d'entreprise*, na França) – sugerem para o espectador daqui um ambiente “de classe média”⁸. A precariedade que opõe Norte e Sul é visível, e mesmo que não houvesse palavras em ambos os filmes, a percepção visual comparada seria suficiente para confirmar tal divisão: acolhimento civilizado num caso (há uma árvore de Natal atrás de Bruno Lemerle, delegado da CGT na fábrica, remetendo involuntariamente a uma imagem dos romances de Charles Dickens); esgoto a céu aberto, ruas sem calçamento, matagal feito lixeira, no outro. As imagens falam. Peugeot (França) conta com anos de influência sindical; os frigoríficos do interior do Brasil têm de esperar a intervenção do Ministério Público para que alguma ação reparadora possa ser iniciada.

No entanto, em ambos os casos o *stress* existe. *Cadences en chaîne* mostra-o de modo explícito. Mais difícil é fazer a conexão entre ele e o panorama mais geral em que impera o fluxo impessoal da economia e da tecnologia. Tal conexão, contudo, pode ser estabelecida a partir dos próprios elementos que o filme nos oferece.

Enxugamento de quadros, por exemplo: em trinta anos, a empresa perdeu 21 mil empregados. O desligamento pode se dar por uma maneira indireta, quando as funções produtivas que anteriormente eram alocadas aos profissionais deixam simplesmente de existir; então, aqueles que se dedicavam a elas tornam-se nada menos do que inúteis. Trata-se de uma forma disfarçada de evicção forçada de um contingente da força de trabalho, que nesse caso não tem mais o que fazer na fábrica. Em 2003, as seções de fundição e de acessórios fecharam. Os trabalhadores percebem isso muito bem. Bernard é quem diz, referindo àquele momento de corte: “eles não eram mais torneiros, não eram mais operadores de fresa... eles eram outra coisa. Não *perderam* seu emprego, não estavam desempregados, mas os colocaram

⁸ Foi essa a observação feita por um espectador, após a apresentação do documentário, por ocasião de um debate com o público.

em outros postos de trabalho.” Compactação do espaço físico que vai de par com redução de funções produtivas (qualificadas) a uma única operação, considerada a principal (o *core business*): montagem. Com isso, a mecânica desapareceu. Com ela, os mecânicos.

O passo do trabalho - o ritmo – ainda é muito intenso sob a racionalização dos espaços. Laurent Parisot, operador de linha, tem sete operações a serem efetuadas no tempo de 1m32s. Sete operações incidindo sobre trezentos veículos, todos os dias. Na montagem, o operário pode ter até 15 operações a efetuar, as quais devem ser confinadas a seu próprio posto, sem deixar que elas se prolonguem até o posto seguinte, o que é um desafio. Limitar-se ao espaço definido por listas amarelas no chão não é um procedimento muito tranqüilo, uma vez que tal concentração na verdade indica a superposição de várias ações em um mesmo operador, isto é, em uma mesma pessoa. Nesse ponto preciso da descrição das operações num tempo fixo determinado (característica do taylorismo) é que o documentário brasileiro *Carne, Osso* tem muito a dizer: vale a pena acompanhar ali a explicitação impressionante da carga física de trabalho manual prevista na atividade de cortar e desossar a carne.

45

Não é comum encontrar um detalhamento tão preciso nos registros fílmicos disponíveis – mesmo documentários – sobre o trabalho realmente existente, e de como ele pode afetar outros aspectos da vida pessoal do trabalhador. Mesmo *Cadences en chaîne* não vai tão longe. Mas a base sob a qual se poderia construir um discurso sobre a “contaminação” da vida fora do trabalho pelo tempo passado dentro do trabalho encontra aqui o seu fundamento, isto é, o acompanhamento o mais preciso possível das operações, deslocamentos, sofrimentos e drama de quem está em luta permanente com um resultado a ser confrontado com outros (podendo esse último ser representado pela seção posterior, pelo chefe imediato, pelo supervisor, pelos colegas e, em última instância, pelos clientes). Bruno Lemerle, o operário militante da CGT, explica a racionalização de uma maneira muito mais direta e clara: trata-se de fazer o mesmo em menos tempo, ou de fazer mais numa mesma duração, inalterada.

À guisa de balanço

Neste texto procurou-se mostrar o quanto é possível extrair, em termos sociológicos, do cinema documental que se debruça sobre a realidade do trabalho operário. Existe um trabalho operário de antes e depois da introdução dos métodos da chamada “produção enxuta”. Sabemos alguma coisa do primeiro, mas pouco do segundo. Alguns exemplares dessa última leva começam a aparecer em termos de registros fílmicos tanto no cinema de ficção quanto documental. Da França vêm, entre outros, o filme *Sochaux, Cadences en Chaîne*, relatando a reestruturação da empresa automobilística Peugeot.

Uma criteriosa e atenta análise do filme deixa uma série de lições, as quais confirmam os achados que têm sido feitos por pesquisadores debruçados sobre a mesma realidade, mesmo que capturada por meio do olhar direcionado a outros ramos produtivos que não a montagem de veículos. São elas: o caráter totalizante do *fluxo tensionado*, suas implicações, econômicas, sociais, políticas e subjetivas; a individualização das relações de trabalho; a clivagem geracional como problema para as relações industriais e para a manutenção da identidade operária; a gestão pelo stress; o decisionismo político da empresa justificado por razões técnicas; o emprego de mão de obra terceirizada; as tarefas do grupo de trabalho traduzidas como “missão”, além de outras tantas que poderiam ser listadas. Por fim, na fala de seus dirigentes e de seus trabalhadores, operários e técnicos, o documentário francês sobre a Peugeot de Sochaux-Montbéliard traça uma história compacta do grupo industrial, não negligenciável, entre o início dos anos 1980 e o final dos anos 2010: um documento que cobre, portanto, um período de quarenta anos, e que é uma fonte de pesquisa útil.

A filmografia documental brasileira sobre o trabalho operário, quando confrontada com a francesa, acusa lacunas significativas se a idéia do espectador for tomar pé do que se passa hoje em dia no mundo do trabalho realmente existente. A safra de documentários sobre o novo sindicalismo – em especial a emergência de Lula como líder popular da redemocratização do país –, a qual funciona até hoje como marco de referência nesse gênero de preocupação temática, precisa urgentemente ser complementada por novos exemplares que cheguem mais perto do cenário de globalização e de reestruturação produtiva das empresas, e que “entrem” para além dos muros das fábricas, mostrando aquilo que corre um pouco por fora da sabedoria senso comum da economia. Um bom exemplo dos últimos

anos pode ser encontrado em *Carne, Osso*, de Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini (2011): é um dos poucos que chega perto de *Sochaux, Cadences en Chaîne*, escolhido nesta contribuição como representativo da pauta contemporânea da sociologia do trabalho.

Referências

AGUIAR, Thiago. **Maquiando o trabalho: opacidade e transparência numa empresa de cosméticos global**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia USP, 129p., 2014.

BÉAUD, Stéphane; PIALOUX, Michel. **Retour sur la condition ouvrière**. Paris: Fayard, 1999 [Há tradução em língua portuguesa pela editora Boitempo, 2009].

DEJOURS, Christophe. **A Loucura do Trabalho**. Estudo de psicopatologia do trabalho, São Paulo: Oboré/Cortez, 1987.

DURAND, Jean Pierre. **La chaîne invisible**. Travailler aujourd'hui: flux tendu et servitude volontaire. Paris: Seuil, 2004.

DURAND, Jean Pierre; HATZFELD, Nicolas. **La Chaîne et Le Réseau**. Peugeot-Sochaux, ambiances de l'intérieur. Lausanne: Editions Page Deux, Cahiers Libres, 2002.

MELLO E SILVA, Leonardo. **Trabalho em grupo e sociabilidade privada**. São Paulo: 34 ed., 2003.

PIALOUX, Michel; BÉAUD, Stéphane. Partir para o trabalho de campo em Sochaux com 'Bourdieu na cabeça'. **Cadernos Ceru**, São Paulo, Vol. 24, n° 2, p. 31-51, 2013.