



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Gatti, José

(In)visibilidades de Labour in a single shot

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 18-43

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# (In)visibilidades de *Labour in a single shot*<sup>1</sup> (In)Visibilities of Labour in a Single Shot

José Gatti<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no evento Labour-in-a-Single-Shot Conference, em novembro de 2014, em Boston, EUA, sob o patrocínio da Boston University e do Goethe Institut.

<sup>2</sup>Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Universitário Senac. josegatti1951@gmail.com

**Palavras-chave:** poética do cinema; política do cinema; classe trabalhadora.

**Key words:** poetics of cinema; politics of cinema; working class.

## O plano único

Este texto pretende contribuir para a discussão das políticas de representação da classe trabalhadora. O foco da análise estará nos vídeos produzidos pelo projeto *Labour in a Single Shot*. Concebido por Antje Ehmann e Harun Farocki, o projeto estabeleceu oficinas de vídeo em quinze cidades em vários países, de 2011 a 2014. Em sua proposta inicial, que pode ser encontrada em [www.labour-in-a-single-shot.net](http://www.labour-in-a-single-shot.net), os autores explicam que o projeto envolveu

a produção, em cada cidade da oficina, de refilmagens contemporâneas do filme dos irmãos Lumière, *A saída da fábrica Lumière em Lyon*. Que tipos de trabalhadores vemos sair de seus locais de trabalho, e onde?

Apesar dessa orientação, os vídeos resultantes das oficinas foram muito além de cenas de final de expediente. Os cineastas, muitos deles não-profissionais, tiveram a liberdade de registrar em planos breves, contínuos e sem cortes, trabalhadores em suas atividades, se aprontando para trabalhar, falando sobre isso e até mesmo, como no filme dos Lumière, operários saindo do turno de trabalho.

Para abordar esses vídeos, recorrerei a algumas das noções sobre cinema e poesia apresentadas pela cineasta e teórica Maya Deren. Deren faleceu ainda jovem, e deixou muitos escritos esparsos, que ainda são objetos de exegese. Algumas obras importantes têm sido publicadas sobre suas ideias e seus filmes, como por exemplo o estudo crítico de Sarah Keller, *Incomplete Control* (2015), cujo título já sugere a problemática que permeia a obra de Deren: ao mesmo tempo em que sua obra artística e teórica é marcada pela incompletude, o título sugere, também, a postura de controle (*in complete*) que Deren sempre demonstrou. E mesmo que seja arriscado usar conceitos que não foram suficientemente desenvolvidos, as propostas de Deren oferecem possibilidades inesperadas.

Foi no simpósio “Poetry and the Film”, coordenado por Amos Vogel em Outubro de 1953, em Nova York, e que contou ainda com a participação de Dylan Thomas, Parker Tyler, Arthur Miller e Willard Maas, que Deren teve a oportunidade de expor algumas de suas ideias. No debate, ela explicou o que entendia como “constructos poéticos”, ou “ataques verticais”, ou seja, obras em que a forma narrativa dá lugar a uma asserção condensada e poética. Deren via o poético como uma forma de expressão “vertical”, diferente do drama e da narrativa, que tenderiam à “horizontalidade”. Apesar de Deren não ter desenvolvido mais a fundo suas ideias sobre a abordagem poética, sabe-se, por exemplo, que naquela ocasião Deren havia estudado

trabalhos de Gaston Bachelard (KELLER, 2015) e que seu pensamento trazia ressonâncias da reflexão de Bachelard sobre a “verticalidade”, que por sua vez usa noções de temporalidade de Henri Bergson. Bachelard assinala a importância da duração como um pré-requisito da poesia, ao dizer que no poeta, “a palavra reflete e reflui; nele o tempo começa a espera. O verdadeiro poema desperta um desejo inexorável de ser relido” (BACHELARD, p. 286). Além disso, as experiências de Deren com o registro fílmico de movimentos de dança e com a religiosidade africana<sup>3</sup> trazem complexidade para seu pensamento sobre o poético:

Para mim, um poema cria formas visíveis ou audíveis para algo invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. [Um poema] também pode incluir ação, mas seu ataque é aquilo que eu chamaria de ataque “vertical”, e isso pode ficar mais claro se contrastarmos com o que chamo de ataque “horizontal” do drama, que objetiva o desenvolvimento, digamos, de um sentimento para outro sentimento, dentro de uma pequena situação. Talvez fique mais claro se tomarmos Shakespeare como um exemplo em que se encontram os dois movimentos. Em Shakespeare, você tem o drama se movendo adiante num plano “horizontal” de desenvolvimento, de uma circunstância – uma ação – que leva a outra, e isso delinea o personagem. Às vezes, no entanto, ele chega a um ponto da ação em que ele quer iluminar o significado *deste* momento do drama, e, naquele momento, ele [...] investiga a questão “verticalmente”, digamos, e assim temos um desenvolvimento “horizontal” com investigações periódicas “verticais”, que são os poemas, os monólogos. Visto dessa forma, podemos pensar em combinações de todo tipo. Como por exemplo em óperas, cujo desenvolvimento é decididamente desimportante – as tramas são tolas, mas servem de pretexto para arrematar uma série de árias que são, essencialmente, manifestos líricos (SITNEY, p. 173-174).

Nessa perspectiva, muitos dos planos únicos produzidos pelo projeto *Labour in a Single Shot* podem ser abordados como videotextos verticais e condensados, que encapsulam micronarrativas apreendidas num golpe e, assim, sugerir uma videopoética. Por outro lado, apesar de sua concisão, alguns desses planos parecem sugerir narrativas potencialmente “horizontais”, que se desdobram como resultado de cuidadosos movimentos de câmera ou marcantes trilhas sonoras e privilegiam, desse modo, um desenvolvimento sintagmático, em que o tempo expandido desempenha um papel relevante. E, conforme pretendo expor, essa horizontalidade também pode ser sugerida por aquilo que os planos *não mostram*, isto é, pelo que permanece in-

<sup>3</sup>Maya Deren passou longas temporadas no Haiti, onde se iniciou no candomblé local e de onde voltou consagrada como sacerdotisa de Erzuli, divindade equivalente, no Brasil, à nossa conhecida Oxum. Sobre essa experiência, em 1953 ela publicou *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (Kingston, NY: Documentext, 2005). Nos anos 1950, Deren assentou terreiro em Greenwich Village, em Nova York, para o escândalo de seus contemporâneos.

visível (fora do quadro ou além dele) e que, no entanto, pode ser imaginado pelos espectadores.

Selecionei para análise, entre os diversos trabalhos produzidos nas oficinas de *Labour in a Single Shot*, alguns vídeos que trazem questionamentos sobre a visibilidade da classe trabalhadora. Como os trabalhadores aparecem nessas obras? Ou, por outro lado, como *não* aparecem?

## O painel

A verticalidade de que fala Deren pode ser detectada na página de abertura do site *Labour in a Single Shot*: a primeira visada que se tem é daquilo que chamarei, aqui, de painel.



Figura 1: O painel

O painel de abertura, de certo modo, evoca a arte mural e a pintura criada por artistas latino-americanos há cerca de um século. Rivera, Orozco, Siqueiros, Tarsila do Amaral e outros foram alguns dos artistas que se engajaram voluntariamente no empenho de representar a classe trabalhadora dentro de uma perspectiva política. Sua arte ecoava as primeiras revoluções do século XX, que inspirariam lutas em todo o planeta.

Um exemplo eloquente da verticalidade proposta por Deren pode ser encontrado em *Trabalhadores*, pintura de Tarsila.

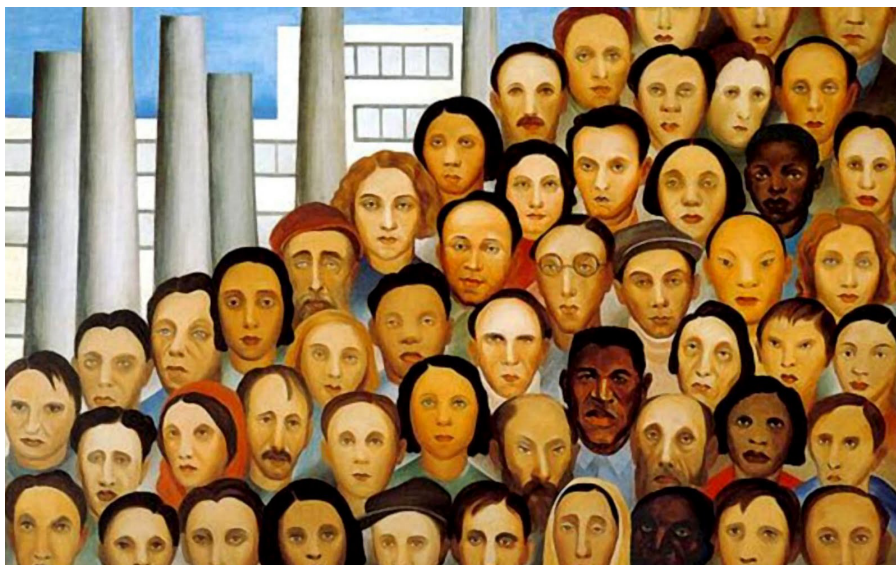


Figura 2: Tarsila do Amaral, *Trabalhadores*, 1931

Além de realizar um retrato coletivo dos trabalhadores (e de sua classe), Tarsila mostra também suas faces e atribui, assim, individualidade a pessoas que poderiam formar, de outro modo, nada mais que uma mera e anônima linha ascendente num gráfico. De um golpe, a obra condensa vidas, atividades e contexto social e político num único quadro.

O painel de *Labour in a Single Shot* lembra um painel multimídia que se vê em exposições de arte ou no comércio; as janelas que compõem o painel oferecem entradas múltiplas para culturas, etnicidades, línguas e atividades específicas. Nesse painel podem ser escolhidos os planos únicos de *Labour in a Single Shot*. O painel é mutável e embaralha, a cada acesso, as centenas de amostras disponíveis, que assim compõem conjuntos sempre diferentes e, desse modo, não privilegia nenhum dos trabalhos.

Listas agrupam os vídeos em quatro categorias principais: cidade, tipo de atividade, a cor que prevalece na cinematografia e, é claro, agrupados separadamente, os vídeos que mostram trabalhadores saindo do trabalho. Essas categorias ajudam o espectador a selecionar o que ver, pois são mais de 400 vídeos que compõem o painel. Além disso, as categorias incluem um grande espectro de pessoas e atividades: podem ser trabalhadores fabris em Hanói, mineiros em Łódź, um projecionista de cinema no México, pescadores no Rio de Janeiro, um cabeleireiro em Tel Aviv, metalúrgicos no Cairo, imitadores de Stalin nas ruas de Moscou, músicos no metrô de Hangzhou,

etc. Na perspectiva do projeto, o entendimento do que seja trabalho, portanto, é bem amplo. No site, Ehmann e Farocki explicam que o foco de pesquisa do projeto

é o “trabalho”: remunerado ou não, material ou imaterial, rico em tradição ou totalmente novo. Em certos países africanos uma família inteira vive de cultivar um pequena faixa de terra ao lado de uma rodovia. Em muitos países europeus os fazendeiros sobrevivem pois recebem para deixar o solo abandonado, num arranjo monitorado por satélites.

Dáí a variedade de atividades retratadas pelos vídeos produzidos em cada oficina. No site, cada cidade que abrigou uma oficina é apresentada com um resumo estatístico, que ajuda o espectador a entender o contexto em que a atividade laboral está situada. E, para cada cidade, foi criado um logotipo, que traduz o espírito do projeto, assim como a especificidade de cada locação.

Para dar início à análise, começemos pelo filme, ele também um plano único, que deu origem ao projeto.

## Lyon, 1985

Quando os irmãos Lumière posicionaram sua câmera para filmar o lendário *A saída da fábrica Lumière em Lyon*, essa obra começou uma carreira de exibição que está longe de terminar. Sua estreia, em 28 de dezembro de 1895, marcou o início da história do cinema propriamente dito, mas esse filmete, assim como muitos outros feitos pelos Lumière, já tinha sido mostrado em sessões fechadas para sua família, seus sócios e para os próprios trabalhadores de sua empresa. Desse modo, a cena que inaugurou a representação da classe trabalhadora nas telas também teve trabalhadores entre os primeiros espectadores. Levando isso em conta, apesar dos tantos debates sobre a política de representação nesse filme — incluindo o brilhante trabalho montado por Harun Farocki em 1995, *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Trabalhadores saem das fábricas*) —, podemos admitir que o advento do cinema coincidiu com a visibilidade da classe trabalhadora, tanto na tela quanto na plateia.

Visto como um experimento pioneiro ou como um *tour de force* da tecnologia francesa, o filme dos irmãos Lumière efetivamente registrou uma cena que, até então, apenas poderia ser visualizada nos romances de Zola, Dickens ou, é claro, testemunhada em pessoa. Mas durante aquela primeira sessão pública, naquela noite de sábado de inverno no Grand Café no Boulevard des Capucines, numa sala lotada por uma maioria de cavalheiros respeitáveis e bem vestidos, a verossimilhança daquilo



que os espectadores viram na tela deve ter parecido tão brutal quanto a imagem que viram em outro filme, aquele do trem que aparentemente invadiu o recinto como se tivesse surgido de uma outra dimensão. Afinal de contas, a memória da Comuna de Paris (meros 24 anos antes) não era tão rarefeita e aqueles trabalhadores, assim como a locomotiva, também pareciam vir audaciosamente na direção da plateia.

Mas examinemos uma particularidade deste filme: seu título em francês, *La sortie des usines Lumière à Lyon*, parece não mencionar os trabalhadores, mas antes a própria fábrica, um *locus* específico de sua instalação (o portão de saída), a cidade onde se localizava (o pujante centro industrial de Lyon), e o momento (a atividade da saída). Assim, de certo modo, os trabalhadores foram omitidos do título original. Os títulos em inglês mais frequentes mencionam os personagens-trabalhadores: *Workers Leaving the Factory*, ou ainda *Workers Leaving the Lumière Factory*. Mas, de modo sutil, o título em francês deixa claro que a escolha do ponto de vista estava em poder dos cineastas — não por acaso, os empregadores daqueles mesmos empregados que aparecem na tela. Nessa perspectiva, apesar do filme dos irmãos Lumière permanecer para sempre como um precioso registro da classe trabalhadora na França em 1895, guardará também para sempre sua indisputada autoria: um retrato do proletariado do ponto de vista de seus patrões. Vemos, aparentemente, o que *eles* viram, numa operação ideológica que, ao mesmo tempo, estabeleceu a vocação do cinema como um meio capaz de registrar uma representação que tomamos como sendo a própria realidade (assim como ocorrera com a fotografia alguns anos antes). Assim — e vale a pena insistir — o ponto de vista daqueles trabalhadores pode apenas ser imaginado, pois não foi documentado pelos Lumière.

Esse filme tem três versões sobreviventes, muito semelhantes entre si. As três versões mantêm quase o mesmo enquadramento, que mais ou menos divide a tela em duas, em duas saídas: à esquerda, uma pequena porta dá para a calçada; à direita, um grande portão se abre para uma passagem pavimentada e, como já mencionei, como o trem de La Ciotat, os trabalhadores vêm em direção à câmera, isto é, a nós, espectadores. Isso é mais evidente na versão que é a mais utilizada por historiadores do cinema, isto é, a única das três que não mostra uma carroça puxada a cavalo saindo pelo portão. Podemos concluir que a escolha do mesmo enquadramento, nas três versões, indica que os Lumière estavam convencidos de seu projeto estético.

Em minhas aulas de história do cinema, é frequente que meus alunos discriminem porta e portão, vendo mais trabalhadores de colarinho branco saindo pela porta menor. Mas isso não é exato, pois nas três versões o tipo de vestimenta parece ser igualmente variado para os trabalhadores saindo dos dois locais e, nesse sentido,

essa leitura parece dizer mais sobre os estudantes do que sobre o filme propriamente dito. Muitas das mulheres que emergem das duas saídas portam elaborados chapéus *fin-de-siècle*, e trabalhadores saem com bicicletas de ambas as portas. Além disso, o espaço atrás da porta menor não é interno: os trabalhadores saem não de um escritório, mas de um pátio iluminado pelo sol, diretamente para a calçada.

Entretanto, mesmo que se leve em conta o ponto de vista autoral, seria injusto diminuir o papel dos trabalhadores nesses filmetes, com base no fato (ou na objeção) de que eles não são autores de seu próprio retrato. Nesses três breves planos, há uma riqueza imensa de informações sobre os trabalhadores: seu gênero (muitas mulheres trabalhavam ali, pelo menos uma delas carregando um bebê), idade (crianças também trabalhavam), seus meios de transporte (a maioria caminha, alguns levam bicicletas) e, entre outros elementos, também vemos um cão saindo da fábrica, nas três versões.



Figura 3: Os trabalhadores, a bicicleta, o cão e a tela dividida

Vemos, também, gestos festivos: um homem parece brincar com o cão, dois trabalhadores se tocam de modo afeiçoado e brincalhão, e uma das mulheres puxa o vestido de outra, por *blague*. Muitos sorriem, enquanto alguns olham para a câmera e, assim, parecem reconhecer a presença de seus patrões/cineastas. Isso não surpreende, pois, como sabemos, os Lumière já tinham experimentado a câmera por algum tempo, muitas vezes com os trabalhadores no enquadramento. Nesse sentido, também podemos imaginar que muitos desses trabalhadores sabiam o que estava acontecendo, isto é, que estavam sendo filmados.

Mas acima de tudo podemos ver, nos rostos dos trabalhadores, a sensação libertadora do final do expediente. Nessa perspectiva, esses filmes parecem apontar para elementos fora do quadro, que permanecem invisíveis e, ainda assim, podem ser suficientemente eloquentes. Efetivamente, eles fornecem dados sobre como esses trabalhadores viviam e interagiam, mas além de acolher essas informações podemos tatear uma dimensão invisível, que ultrapassa os limites do quadro. Essa dimensão permanece atrás dos portões que se fecham no final do filme (alguém fica lá dentro?) e pode ser imaginada nos espaços aos quais os trabalhadores se dirigem (para a esquerda e para a direita). No momento da saída, essas pessoas — que vão para suas casas, sedes de sindicato ou bares de preferência — parecem felizes por terem deixado sua (talvez repulsiva) oficina, pois há uma atmosfera geral de alívio, depois de uma jornada de doze (ou talvez quatorze ou mais) horas de trabalho numa fábrica repleta de elementos químicos (podemos apenas imaginar seus cheiros nocivos) e, quem sabe, quase nenhum procedimento de segurança. Ou isso é apenas minha imaginação? É algo que se pode perceber no filme ou é simplesmente o produto de um diálogo do filme com meu próprio repertório de, digamos, livros de Zola, Marx, ou filmes de Eisenstein, Lang, Chaplin ou Nelson Pereira dos Santos?

Seguindo esse caminho, é disto que quero tratar: o que, na tela, é visível? E o que permanece invisível — mas que, de algum modo, pode ser visto como sugerido pela própria imagem?

## Outra tela dividida

Um dos vídeos de *Labor in a Single Shot* também traz o enquadramento em duas metades, como os filmetes dos Lumière. É *The Docking Ferry*, por Adam Sekuler (Boston, 2013). Logo percebemos que cada metade corresponde a cada uma das portas que dão para o convés de uma balsa que se aproxima do cais. Ambas as portas estão separadas por uma área larga, que se estende como uma faixa negra no meio

do quadro. Cada metade dá sua visão da água, do cais e da cidade ao fundo. Cada uma dessas portas pode ser vista como telas separadas, que nos dão duas paisagens diferentes.

Dois membros da tripulação da balsa, jovens e brancos, podem ser distinguidos pelos uniformes: calças ou bermudas cáqui e a mesma camisa polo escura. Eles abrem a porta do lado direito e saem em direção à proa, relaxados.



Figura 4

Lá fora, na proa, eles abrem um portãozinho para os passageiros saltarem para a terra. Os tripulantes param, caminham um pouco e conversam, cada um deles visto por uma janela diferente. Quando a balsa finalmente atraca, um deles escancara as duas metades da porta. Uma mulher pode ser ouvida falando, talvez ao telefone, “Tenho de levar a sério este ano...”. Pelo lado direito, uma placa no cais é lentamente revelada pela manobra da embarcação: “Ferry Center”. Podemos ouvir a mesma mulher, gargalhando agora. As pessoas saem da balsa; pela direita, um homem que leva uma mochila pega uma bicicleta, que esperava por ele no convés. Os tripulantes tomam os bilhetes dos passageiros que vão saindo. O plano único se estende, assim, numa curta sequência de atos que podem ser vistos como representados numa micro-narrativa, sugerindo uma horizontalidade, nos termos de Deren.

Apesar da tela dividida lembrar o filme dos Lumière, o cenário não poderia ser mais diferente. A câmera está posicionada atrás das portas, portanto nosso ponto de vista coincide com aquele dos passageiros, que veem o porto que se aproxima. Além disso, em *The Docking Ferry* ambos os espaços — interior e exterior — parecem

criar um *continuum*, em que classe trabalhadora e proprietários dos meios de produção podem estar misturados, o que aparentemente torna invisíveis as diferenças de classe.

Os únicos membros confirmados da classe trabalhadora são os tripulantes uniformizados, apesar de suas roupas serem tão discretas e informais como as dos passageiros. Eles parecem à vontade em seus deveres rotineiros. Pode-se até mesmo vislumbrar um sorriso em seus rostos: estariam eles posando para a câmera? Mas a horizontalidade narrativa pode ser, então, bruscamente interrompida e dar lugar a perguntas possíveis. Seu trabalho é seguro? Teriam eles plano de saúde? Seus empregos são temporários, sazonais ou seriam uma escolha de carreira? Teriam eles tempo de estudar para progredir e melhorar seu estilo de vida?

De certa forma, a se julgar pelas aparências, tripulantes e passageiros poderiam ser confundidos. Aqui, distinções de classe podem trazer outros marcadores além da mera aparência física: o sotaque, o vocabulário ou, quem sabe, o modelo de telefone celular que cada um carrega. A diferença de classe provavelmente ficará mais clara no momento em que os passageiros alcançarem seus destinos. Os tripulantes, no entanto, permanecerão na balsa.

## Um rosto

Marcadores de classe e, neste caso, de etnicidade se mostram muito mais óbvios em *Simon*, realizado por Hadas Tapouchi (Tel Aviv, 2012). Quase tudo que vemos é a face atenta de um homem negro, enquadrado em *contra-plongé*. Seu rosto praticamente preenche o espaço do quadro mas podemos ver, atrás dele, o teto de um edifício e ouvir, ao fundo, o som persistente de um tipo de máquina. Sua face domina a tela mas, aos poucos, vamos divisando o ambiente. Ele parece estar sobre algum tipo de veículo, pois o cenário vai se revelando em movimento. As placas, em inconfundível hebraico, são informação supérflua, pois já sabíamos que o vídeo foi gravado no contexto da oficina de Tel Aviv. O que parece diferente é a presença de um homem negro no cenário israelense. Além disso, o rosto desse sujeito não lembra o de um *falasha*, ou seja, o de uma pessoa de origem etíope de religião judaica, e ele não usa solidéu em sua cabeça. Etnicamente, ele poderia passar por africano, latino ou afro-americano.



Figura 5

Aos poucos nos damos conta de que ele está, efetivamente, dirigindo um veículo num *shopping center* ou aeroporto — como sugerem as placas — e quem estiver carregando a câmera está bem próximo dele, a fim de enquadrá-lo daquela forma. Ele às vezes dá uma olhadela para a câmera (ou seria para a pessoa que leva a câmera, que permanece invisível?), como se quisesse ter certeza de que está tudo seguro. Finalmente percebemos que ele deu uma carona à/ao cineasta, que se posicionara sob sua face no pequeno veículo (podemos apenas imaginar as dificuldades da gravação). O homem sorri discretamente, enquanto a/o cineasta sai do veículo.

Nesse momento, através de sua voz, a cineasta (que percebemos ser do sexo feminino) pergunta, em inglês: “Qual é seu nome?” Ele diz, “Simon”. Ela pergunta, “De onde o senhor é?”, ao que ele responde, “De Gana”. Daí em diante a câmera, separada do veículo, nos revela que se trata de um varredor mecânico. Simon retoma seu trabalho e sai varrendo, enquanto um transeunte indiferente (israelense?) passa por ele. Simon segue pelo corredor.

Apesar de o vídeo ser construído como um curtíssimo *road movie* (do qual não conhecemos nem o ponto de partida nem o de chegada), a ação é encapsulada, na formulação de Deren, como uma “‘investigação vertical’ de uma situação, que sonda as ramificações do momento” (SITNEY, p. 174). No entanto, quando Simon diz “Gana”, o vídeo abre possibilidades de referências, que vão muito além da tela, enquanto o personagem esclarece sua identidade. Sabemos que Gana fica bem longe de Tel Aviv, étnica, cultural e politicamente. Percebemos que se trata de um estrangeiro, que certamente chegou desconhecendo a língua e as tradições do local,

////////////////////

e talvez até mesmo a aguda problemática de Israel, que envolve um estado de alerta permanente que permeia todos os níveis das relações sociais. Seu papel como parte dos estratos inferiores da força de trabalho, naquele contexto, permanecerá obscuro e pode apenas ser conjecturado, não importa quanto tentemos imaginá-lo.

Este vídeo aparentemente simples está, assim, repleto de informações visíveis e invisíveis. Deixando de lado o que supomos sobre sua etnicidade, Simon se torna, ao fim e ao cabo, uma alegoria inevitável da mão de obra barata importada por Israel para preencher as posições de baixo salário desprezadas pelos israelenses. Além disso, este vídeo não expõe a possível precariedade de sua posição. Ele recebe um bom salário? Seu contrato de trabalho é seguro? Ele compete com trabalhadores dos países vizinhos?

No caso de Israel, a presença de Simon na cena evoca a problemática de um país que necessita uma força de trabalho estrangeira, mas que atualmente não considera a possibilidade de conceder cidadania a trabalhadores não-judeus, pois isso implicaria em redefinir o caráter judaico da nação. Desnecessário dizer, os palestinos geralmente não recebem permissão para trabalhar em Israel, o que leva o país a importar a maioria de seus trabalhadores em países distantes da Ásia e da África. É um sistema que, como sabemos, foi adotado por muitos países árabes ricos em petróleo, com diferentes resultados. Será Simon melhor tratado que um trabalhador escravizado na construção de um campus universitário ou de um estádio de futebol nos Emirados Árabes?

Contudo, a força do vídeo de Tapouchi está na própria visibilidade de Simon, que por outro lado poderia passar despercebido. E mais: é sua face que vemos na maior parte do tempo; é seu olhar que preenche a tela e alcança o espectador.

## Outro rosto

Do mesmo modo que *Simon*, diversos vídeos de *Labor in a Single Shot* registram fragmentos de corpos em atividade, como mãos, pernas ou faces. Muitos enquadram o estrato corporal inferior dos trabalhadores, e alguns não mostram seus rostos.

Outro rosto eloquente pode ser visto em *Dry Cleaner*, por Florencia Percia (Buenos Aires, 2013). Este talvez seja um dos trabalhos mais minimalistas — e verticais — incluídos na série. Similar a *Simon*, o que vemos na tela é um rosto que ocupa o quadro e domina a narrativa. Mas é um rosto muito diferente, um rosto quase estático de um homem branco desalinhado, de meia idade, que às vezes mira sério



em direção à câmera mas que continua trabalhando, sem parar. Seu olhar não abre espaço para o humor: é como se a seriedade de seu rosto contaminasse nosso próprio olhar.



Figura 6

Praticamente não vemos suas mãos, que fazem movimentos repetitivos e regulares e, no fundo, desfocados, vemos roupas dependuradas em cabides. É o som direto, entretanto, que nos dá uma pista sobre o que ele faz: os ruídos repetitivos e sibilantes de vapor sugerem um instrumento de passar roupa — e sugerem, também, uma atividade tediosa e mecânica. É o olhar triste e talvez desafiante do trabalhador que ocupa a tela, abrindo possibilidades de diálogo que a atividade de seus braços e mãos não deixaria entabular.

Que podemos aprender com ele? Já sabíamos, pelo título, que veríamos uma cena numa lavanderia. Mas o título encerra uma operação metonímica imbuída de noções de identidade, em que a atividade laboral do homem que vemos confunde a lavanderia, o local de trabalho, com sua função: nesse sentido, ele é o *dry cleaner*, o profissional encarregado da lavagem a seco. Não sabemos, no entanto, se ele é empregado ou patrão — esta é uma informação que permanecerá invisível para nós. Sabemos, por outro lado, que sua atividade não lhe traz nenhuma alegria. Além disso, também sabemos que ele vive e trabalha num país atingido, nos últimos anos, por uma recessão econômica.

Entretanto, seu olhar revela uma articulação complexa: pode ser visto como um apelo por compaixão e, ao mesmo tempo, como um enfrentamento. E nessa



perspectiva de diálogo possível, um diálogo cheio de questões irrespondidas, o espectador poderá desdobrar mais de uma biografia imaginada do tintureiro.

## Muitos rostos

*Frida Kallejera 1*, realizado em 2014 por Bani Khoshnoudi, cineasta iraniana baseada no México, parece fazer o oposto de *Dry Cleaner*. Ao invés de uma face, ou face nenhuma, este vídeo produz uma multiplicidade de faces, construindo um palimpsesto de biografias, gêneros e sexualidades, cujas origens se enraízam na obra de Frida Kahlo. Seus autorretratos são bastante conhecidos por todos, e tenho certeza de que a simples menção de seu nome já preenche nossa memória com esse imaginário.

Entretanto, não é um rosto que vemos no primeiro quadro deste vídeo. Como se fosse um prólogo, a câmera desfia uma narrativa horizontal, enquanto passeia por objetos coloridos espalhados numa calçada: uma caixa repleta de moedas, frutas artificiais, um cacto pintado, uma página com cartas de tarô e a frase rabiscada: “Viva la Vida”. A câmera se move para a direita e revela um pequeno cartaz:

Não quero um final feliz, quero uma vida cheia de momentos felizes. Porque o fim... o fim é muito triste. Viva a vida. [assinado] Frida Kallejera.

Em *off*, ouvimos uma canção mexicana que sai de um aparelho de som portátil. Vozes femininas cantam um monólogo masculino, numa *performance* que subverte os gêneros:

Não olhe para outro lado  
Você sabe que sou um homem ciumento  
Eu cuido daquilo que os céus me deram.

A canção é *Ojitos de engañar a veinte*, de Salvador Velazquez, sucesso nas vozes do duo Las Palomas.

Finalmente, a câmera se move para o alto e mostra um cavalete com um retrato de Frida Kahlo, e vemos uma mão, armada de pincel e paleta, que aparentemente dá os retoques finais na pintura. A câmera se volta para a esquerda e nos damos conta de que Frida está sendo pintada por uma outra, uma Frida *queer*, uma *drag queen* carregada de maquiagem que usa o mesmo pincel para retocar seu próprio rosto. Logo percebemos que o pincel é falso, e que a paleta não tem tinta de verdade. O retoque, tanto na pintura quanto na maquiagem, é puro teatro, pura cena, o tempo

todo. Entre as poucas coisas em que se pode crer estão os cílios da artista, tão longos e curvos que, cada vez que ela pisca, chegam a tocar-lhe as lendárias sobrancelhas.



Figura 7

De seu próprio modo, Frida Kallejera (ou Frida Rueira) enfatiza o fato de que estas Fridas, ela mesma, sua *performance* na calçada, são todas representações, como o vídeo é uma representação *mise en abyme* (para usar um termo criado por André Gide, outro artista *queer*). Através desse dispositivo, Fridas simultâneas parecem ser parte de uma sequência enraizada na vida da pintora de Coyoacán e que é, agora, lançada no infinito pelas pinceladas falsas desta artista de rua. Frida Kahlo, nesse sentido, é usada mais uma vez como imagem consagrada (uma operação que a própria produção de auto-retratos de Kahlo já sugeria), desta vez sendo apropriada por uma *drag queen*, como esta Kallejera das ruas da Cidade do México.

A Kallejera posa, ensaia um sorriso, chega a dar uma risadinha e faz beíço; ela conversa numa voz grave e profunda com transeuntes que não vemos; ela alterna “pinceladas” na pintura e em sua face; ela para, mira no vazio e, nos últimos dez segundos do vídeo, que coincidem com o final da canção que ouvíamos o tempo todo, Kallejera é tomada por uma profunda tristeza. Em seu trabalho, a cineasta parece estender o plano num modo horizontal de narração (nos termos de Maya Deren), em que espaço, arte e *performance* são mostrados em pequenos fragmentos, enquadrados de forma contínua pela câmera que passeia pela cena. (Não surpreende que ela tenha sentido a necessidade de mostrar mais, e daí produzir outro plano único, *Frida*

*Kallejera II*, também incluído no site — e que não comento aqui).

Vale a pena lembrar que, no México, a imagem de Frida Kahlo foi apropriada como ícone *queer*, sendo imitada por *drag queens* nos clubes *gays* da Zona Rosa, o bairro boêmio da Cidade do México. Isso pode soar paradoxal para espectadores não familiarizados com a cena subcultural *gay* do México pois, afinal de contas, a figura trágica (e tão sofrida) de Frida Kahlo não pareceria uma fonte “natural” de inspiração para um *show* de *drags*, geralmente associadas à comédia e ao divertimento — como a figura de Carmen Miranda o é, em todo o mundo. Mas a explicação se encontra num mundo invisível, fora do quadro, e nos diz muito sobre o *ethos* — e sobre o *pathos* — do humor mexicano e dos modos como os mexicanos lidam com a morte e o sofrimento. Some-se a isso o fato de que Frida Kahlo teve uma intensa vida sexual que incluiu mulheres (como revela a instigante biografia filmada de Paul Leduc, realizada em 1983, *Frida, natureza viva*). Nesse sentido, a *persona queer* de Frida Kahlo evocada nesta calçada mexicana é vestida de reverência solene e compaixão por sua trajetória.

### Aqui estamos

Outro vídeo em que os trabalhadores produzem uma representação de si mesmos é o de Patrick Sonni Cavalier, *Garbage Choir* (Rio, 2012). Ali os trabalhadores não são vistos trabalhando, mas descrevendo seu trabalho através da música, numa *performance* auto-reflexiva imbuída de dignidade: eles são os garis do Rio de Janeiro, aqueles cuja presença talvez seja a mais invisível da paisagem urbana — e isso apesar de seus berrantes uniformes cor de laranja.

Entre os trabalhadores da cidade, ele são aqueles que provavelmente recebem os salários mais baixos. Assim, o trabalho de um ou uma gari é uma posição inferiorizada e desvalorizada. Mas lá estão eles, com uniformes coloridos, inconfundivelmente identificados como aqueles coletores de lixo que os motoristas devem notar para não atropelar, no tráfico nervoso da cidade.

Entretanto, apesar de sua evidente identidade profissional na tela, eles estão aqui para cantar, não para varrer. Eles compõem o coro dos garis e sua *performance*, que ocorre num dos parques públicos da cidade, é para que se apresentem com orgulho e reiterem a importância de seu trabalho para o meio ambiente e a saúde pública — tudo ao som do samba. A câmera os mostra de um ângulo baixo, quase ao rés do chão, colocando em primeiro plano o mosaico típico em pedra portuguesa das calçadas do Rio, o mesmo que varrem todos os dias.



Figura 8

A câmera na mão fica parada quase todo o tempo, até se mover ligeiramente para a esquerda, para deixar uma criança entrar no quadro. Ela dança espontaneamente ao ritmo da percussão e logo em seguida sai da cena. A entrada dessa criança, que acrescenta informalidade à *performance*, exemplifica o que Maya Deren chama de *acidente controlado*:

Explico “acidente controlado” como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena (DEREN, 2012, p. 141).

Não estamos num auditório ou teatro; o palco, aqui, é a própria rua, o espaço público privilegiado para o samba, aberto a todos que queiram participar. Nesse sentido cantores, criança, samba e mosaico do chão (que ocupa um terço do quadro) produzem uma articulação poética, na qual elementos diferentes compõem um constructo vertical e completo.

Mas qual é o samba cantado pelos garis? É o hoje clássico *A voz do morro*, de Zé Ketí, que atingiu o topo das paradas em 1955 e que ainda é muito cantado. Entretanto, poucos lembrarão que essa canção foi especialmente composta para a trilha de *Rio, 40 graus*, o filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos que inaugurou o Cinema Novo, com muita controvérsia. Quando foi lançado, o filme foi celebrado por muitos críticos que viram nele a presença do neo-realismo e do engajamento social, tão necessário num tempo em que o cinema brasileiro não costumava colocar

seu foco sobre lutas de classe; ao mesmo tempo, o filme sofreu censura, exatamente por essas razões. *Rio 40 graus* também traz trabalhadores como protagonistas: um grupo de meninos negros que ajudam suas famílias vendendo amendoim nas ruas. E, assim como os garis, esses meninos são quase sempre invisíveis na paisagem urbana, a não ser quando vistos como uma ameaça à lei e à ordem da elite. Isso acontece numa das cenas mais tocantes do filme, em que um dos meninos é chutado para fora das areias de Copacabana por banhistas brancos. Foi essa uma das cenas que, nos anos 1950, incomodou muitos brasileiros que gostavam de acreditar que o país era uma “democracia racial”.

O tema de Zé Ketí, efetivamente, sublinha a mudança proposta pelo filme de Nelson no contexto do cinema brasileiro. Os versos são em primeira pessoa e reivindicam dignidade:

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro!

Assim, a canção dá voz à favela, àquelas crianças pobres que protagonizam uma história de luta e sobrevivência. E é comovente que, quase sessenta anos mais tarde, o samba tenha sido reapropriado por um coral de lixeiros para mostrar seu orgulho profissional. Eles talvez nunca tenham visto o filme, pois *Rio 40 graus* é raramente exibido, a não ser em aulas de história do cinema ou em sessões especiais, tendo por espectadores estudantes ou intelectuais. Mas as estrelas, aqui, são os garis, que afirmam sua profissão e, ao mesmo tempo, sua etnicidade. Na maioria negros, eles adicionam seus próprios versos à letra do samba e cantam

Eu sou limpeza  
Sou o amigo em quem se pode confiar  
Por onde passo deixo o traço da saúde

O samba de Zé Ketí, desse modo, se transforma para se endereçar a todos os que veem pessoas pobres e negras como ameaça à segurança (como o menino expulso da praia, no filme). E os garis encerram a *performance* tocando os corações — como se estivessem cantando um hino — a fim de finalmente se identificar, com orgulho:

Sou o gari da Comlurb!

Ao invés de mostrar os garis coletando lixo ou varrendo as ruas, o vídeo faz eco a Nelson e Zé Ketí, dando voz aos próprios trabalhadores. Nos termos de Antonio Gramsci, os autores do samba, do filme e do vídeo podem ser vistos como intelectuais orgânicos, que o filósofo define como aqueles que alinham seus trabalhos e seus esforços com os interesses da classe trabalhadora. E, ao alterar a letra do samba, os garis se tornam intelectuais parceiros dos autores originais.

## O trabalho invisível

Essa figura gramsciana também é vista no trabalho de Aleksandra Hirszfeld, *Philosopher* (ŁÓDŹ, 2013). Esse talvez seja um dos vídeos mais enigmáticos da coleção. Seu título já implica na invisibilidade da atividade do trabalhador retratado — pois como se faz visível uma atividade mental, solitária e compenetrada? Mesmo assim, este vídeo está carregado de visibilidades.



Figura 9

A cena estática mostra um jovem branco, de óculos, que lê sentado confortavelmente numa poltrona. Já que a ação toda parece estar contida em sua mente e ele praticamente não se move, os espectadores podem deixar seu olhar passear livremente pelo ambiente que se vê na tela. O filósofo está provavelmente em casa, pois usa camiseta e chinelos de dedo. Atrás dele vemos uma parede coberta de estantes de livros e, a seu lado, um conspícuo globo serve de abajur. Esse globo, que irradia uma luz amarela, está posicionado para mostrar a América do Sul cortada por uma forte linha escura, marcando 24°W de Greenwich, longitude também conhecida como

Meridiano de Tordesilhas, o mesmo que foi, em 1492, determinado por Portugal e Espanha como limite de sua partilha do Novo Mundo. Nesse sentido, o globo sugere uma virada histórica, aquela da expansão mercantilista da Europa e sua consequente reorganização geopolítica do mundo.

O filósofo continua lendo, ocasionalmente tocando sua fronte (evocando o gesto típico d'O *Pensador* de Auguste Rodin), franzindo o cenho e escrevinhando no livro — mais uma indicação, aqui, de que não estamos vendo um livro de biblioteca e de que o livro deve ser sua propriedade privada.

Depois de um minuto e trinta segundos de leitura, a atenção do jovem é perturbada por um som bizarro e rítmico, talvez de *rap* ou *hip-hop*, que logo reconhecemos como o toque de um telefone celular. Talvez incomodado pela chamada ele interrompe a leitura, descansa o livro no braço da poltrona, levanta-se e sai pelo lado esquerdo da tela. Agora podemos ver a capa do livro: é *Das Kapital*, por Karl Marx.

O vídeo de Hirszfeld consegue, desse modo, enunciar que a atividade do filósofo pode ser invisível, mas seu livro nos deixa entrever que seu pensamento está diretamente conectado com o mundo material descrito e analisado pela filosofia marxista. Não vem ao caso se ele compactua ou não com as ideias preconizadas por Marx, assim como é irrelevante se ele representa ou não a continuidade de um campo de estudos que um dia foi privilegiado em seu país, que esteve alinhado com um bloco político que se identificava com um projeto inspirado pelo pensamento de Marx.

Através do humor sutil e do espírito jocoso da cineasta, *Philosopher* visibiliza, de modo vertical, o trabalho mental.

## O trabalhador invisível

Se o bem-humorado *Philosopher* toca na história da classe trabalhadora e no status do intelectual como trabalhador, o vídeo de Ana Rebordão, *Untitled* (Lisboa, 2012), sugere uma perturbadora eliminação dos trabalhadores. Como Florencia Percia em *Dry Cleaner*, Rebordão também escolheu uma lavanderia para locação. No entanto, o resultado parece o reverso de *Dry Cleaner*, pois não mostra nenhum rosto, nem mãos ou qualquer sugestão de labor mental ou manual. Efetivamente, este vídeo é também o oposto d'A *saída da fábrica Lumière em Lyon*, pois aqui os trabalhadores estão completamente invisíveis.

Uma câmera estática, num radical *contra-plongé* — direcionada verticalmen-



te para o alto – enquadra o que parece ser um objeto não-identificado. A composição visual evoca, num certo sentido, a verticalidade visual explorada por Maya Deren em um de seus últimos trabalhos, o filme *The Very Eye of Night* (1958), em que seres difusos parecem desafiar a gravidade ao caminhar, dançar ou voar em um cosmos indefinido e pontilhado de pontos de luz.

Entretanto, após essa primeira visão desconcertante, aos poucos o vídeo de Rebordão nos deixa ver um aparelho circular, mecânico, com roupas em cabides, protegidas por sacos plásticos, como se já tivessem sido lavadas. É ali que a câmera está colocada, sob os cabides, produzindo um plano radicalmente vertical. Quando a trilha musical se inicia, o cabideiro mecânico começa a se moverem círculos e as roupas, a balançarem numa bizarra coreografia.



Figura 10

Se em *Dry Cleaner* a trilha sonora diegética nos dava uma indicação da atividade manual do homem que nos fitava, aqui é uma canção extra-diegética que dota as imagens visuais de sentido. Ouvimos a voz, em *off*, da célebre Amália Rodrigues a cantar um fado, o gênero musical tradicional de Portugal. Os fados costumam ser trágicas canções de amor, de acordo com o espírito do termo que deu nome ao gênero: fado ou destino. Contudo, não é comum que se *dance* o fado, como essas roupas penduradas em cabides parecem fazer. Para a apresentação do fado supõe-se uma audiência atenta e grave.

Amália Rodrigues (1920-1999) foi apelidada de Rainha do Fado e foi apontada como a artista portuguesa mais importante por muitos anos, tendo sido defen-



dida tanto por apoiadores do regime fascista que controlou Portugal de 1926 a 1974, que a enviou em excursões oficiais por todo o mundo, como por revolucionários que derrubaram a ditadura em 1974, que argumentavam que a cantora ajudou muitos comunistas durante os anos difíceis.

Amália canta aqui um de seus sucessos, *Povo que lavas no rio*, numa gravação de 1973, em que é acompanhada pelo saxofonista estadunidense Don Byas. *Povo que lavas no rio*, composto por Pedro Homem de Mello e Joaquim Campos, é um dos raros fados de seu repertório que não trata de uma história de amor e que lida com as dificuldades da classe trabalhadora. A letra diz

Povo que lavas no rio  
E que talhas com teu machado as tábuas de meu  
caixão...  
Pode haver quem te defenda  
Quem compre o teu chão sagrado  
Mas a tua vida, não

A voz poética marca seu posicionamento social ao referir-se ao povo como Outro, mas um evidente sentimento de compaixão — ou pena, quem sabe — permeia a letra, que afinal enfatiza o papel do/da artista como defensor do povo. A letra menciona claramente a atividade de lavagem de roupas e, desse modo, estabelece uma (ainda que remota) conexão com a lavanderia, alegorizada no quadro pela imagem dos cabides mecânicos. A discrepância temporal fica ainda mais aguda com os versos, que descrevem os trabalhadores portugueses como gente que lava suas roupas nos rios, uma imagem que contrasta com a lavanderia “tecnologicamente avançada”. O povo com o qual o poeta nostalgicamente dialoga é ligado a origens rurais, em que rio, machado e chão são enunciados como elementos proeminentes. Uma origem rural que pertence, talvez, a um passado que não pode mais ser revivido — algo que faz pensar sobre quem estaria no caixão descrito nos versos.

Por outro lado, mais uma sugestão está (in)visivelmente contida na imagem das roupas dançantes, pois Portugal apresenta um dos maiores índices de desemprego na Europa atual. A ausência de seres humanos na trilha visual produz, assim, uma atmosfera inóspita e vazia, sugerindo uma classe trabalhadora descartável num mundo habitado por máquinas, que parecem dançar felizes ao som de melancólicas canções que falam da morte.

Mesmo assim, à primeira vista, o vídeo de Ana Rebordão parece engraçado ao mostrar roupas dançantes. E é comum que plateias não-lusófonas reajam com

bom humor durante sua exibição — como testemunhei no Goethe Institut em Boston, em novembro de 2014, durante a conferência que reuniu pesquisadores para debater o projeto *Labour in a Single Shot*. Mas para aqueles que entendem a letra do fado, o vídeo pode evocar um filme de terror com toques de ficção futurista. O resultado é o retrato de um mundo sinistro, em que os trabalhadores se tornaram totalmente invisíveis. Pode-se argumentar que as máquinas foram inventadas para aliviar o esforço humano; entretanto, como todos sabemos, não é esse o caso na Europa de hoje, assim como em grande parte do mundo. A máquina, neste caso, não é mais aquela descrita por V. E. Meyerhold: “O corpo é uma máquina, o trabalhador é um maquinista”. (RAUNIG, 2010, p. 35) No vídeo de Ana Rebordão, as máquinas literalmente ocuparam o lugar dos trabalhadores — e até dançam, como se celebrassem esse evento.

O fado fornece ao vídeo sua qualidade poética e vertical, ressignificando o que parecia, a princípio, apenas uma brincadeira com roupas penduradas num varal mecânico. Por um lado, o fado é entoado por uma voz que remete ao passado, distante e, talvez, prescindível. Por outro, o fado deixa claro que é tarde demais, pois os corpos desapareceram e as máquinas, ao que parece, agora são automáticas e têm vida própria.

Assim como os outros vídeos selecionados nesta (arbitrária) série, o trabalho de Rebordão dá conta, de forma poética e direta, da dimensão política que permeia a representação da classe trabalhadora, seja ela visível ou invisível. Além disso, de maneira perturbadora, *Untitled* parece assinalar o fim de uma trajetória que tem início com *A saída da fábrica Lumière em Lyon*, uma trajetória que vai da visibilidade à invisibilidade. E pode abrir uma série de novas questões, que começam com a óbvia “Para onde vamos?”.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, G. *L’Air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.

DEREN, M. “Cinema: o uso criativo da realidade”. In: *Devires — cinema e humanidades*, UFMG, v. 9 n. 1 (2012).

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio: Editora Civilização Brasileira, 1982.

KELLER, S. *Maya Deren: incomplete control*. New York: Columbia University Press, 2015.

RAUNIG, G. *A Thousand Machines*. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.