



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 969

## As imagens de arquivo como gesto fílmico de Eduardo Coutinho

### Imágenes de archivo como gesto fílmico de Eduardo Coutinho

### Archive images as a filmic gesture by Eduardo Coutinho

Marcelo Dídimio Souza Vieira

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Permanente Associado IV do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza (CE). Brasil.  
E-mail: [mdidimo@hotmail.com](mailto:mdidimo@hotmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1711-5181>

Luana Vitorino Sampaio Passos

Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza (CE). Brasil.  
E-mail: [luanavsampaio@gmail.com](mailto:luanavsampaio@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9802-2205>

**Resumo:** Este artigo se dedica a analisar a presença e o comportamento das imagens de arquivo no filme *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. Partimos do pressuposto de que mesmo não sendo o elemento fílmico central pelo qual o diretor ganhou notoriedade, as imagens de arquivo não estão presentes na obra de forma arbitrária, mas pulsam em cada sequência em que aparecem, demonstrando-se parte do *modus operandi* do diretor consagrado pelos encontros e conversas que estabelecia com pessoas publicamente desconhecidas. Nosso objetivo é desvendar quais os métodos e procedimentos utilizados especificamente em *Peões* que sugerem as formas com que o filme buscou aproximar cinema e história a partir do testemunho e da experiência dos anônimos envolvidos nas grandes greves operárias do ABC paulista entre 1979 e 1980. Para isso, analisamos as cenas das quais os arquivos fazem parte, dando atenção particular à sua materialidade e constituição narrativa como rastro da experiência particular e coletiva, terminando por entender os próprios arquivos como gestos fílmicos fundamentalmente coutinianos, que longe de significarem somente um capítulo em sua trajetória, demonstram serem uma escolha estética e ética do diretor, que constrói sentidos singulares de memória.

**Palavras-chave:** Imagens de arquivo; Eduardo Coutinho; Peões; Greve.

**Resumen:** Este artículo está dedicado a analizar la presencia y el comportamiento de las imágenes de archivo en la película *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. Partimos del supuesto de que si bien estas no son el elemento fílmico central por el que el director ganó notoriedad, las imágenes de archivo no están presentes en la obra de manera arbitraria, sino que pulsán en cada secuencia en la que aparecen, demostrando parte del *modus operandi* del director consagrado, por los encuentros y conversaciones que entablaba con personas públicamente desconocidas. Nuestro objetivo es revelar los métodos y procedimientos utilizados específicamente en *Peões* que sugieran las formas en que la película buscó unir cine e historia a partir del testimonio y la experiencia de las personas anónimas involucradas en las grandes huelgas de trabajadores en la región del ABC de São Paulo que transcurrió entre 1979 y 1980. Por ello, analizamos los escenarios de los que forman parte los archivos, prestando especial atención a su materialidad y constitución narrativa como huella de la experiencia particular y colectiva, llegando a entender los archivos mismos como Gestos fílmicos fundamentalmente coutinianos, que lejos de ser solo un capítulo en su trayectoria, resultan ser una elección estética y ética del director que construye sentidos únicos de la memoria.

**Palabras clave:** Imágenes de archivo; Eduardo Coutinho; *Peões*; Huelga.

**Abstract:** This article is dedicated to analyzing the presence and behavior of archival images in the movie *Peões* (2004), by Eduardo Coutinho. We start from the assumption that even though they are not the central filmic element for which the director gained notoriety, the archival images are not present in the work in an arbitrary way. Rather, they pulsate in each sequence in which they appear, demonstrating they are part of the *modus operandi* of the director known for the encounters and conversations he established with publicly unknown people. Our objective is to reveal the methods and procedures specifically used in *Peões* that suggest the ways in which the film sought to bring cinema and history together based on the testimony and experience of the anonymous people involved in the great workers' strikes in the ABC region of São Paulo between 1979 and 1980. Therefore, we analyze the scenes of which the archives are a part of, paying particular attention to their materiality and narrative constitution as a trace of the particular and collective experience. We understand the archives as fundamental Coutinian filmic gestures, which far from signifying just a chapter in his career, prove to be an aesthetic and ethical choice of the director, who builds unique senses of memory.

**Keywords:** Archive images; Eduardo Coutinho; *Peões*; Strike.

## Introdução

Eduardo Coutinho é um dos realizadores mais influentes da história do cinema documental brasileiro contemporâneo, cuja filmografia é reconhecida nacional e internacionalmente. Filmes como *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo forte* (1999) e *Jogo de cena* (2007) foram premiados em diversos festivais de cinema e, assim como outras obras do diretor, são assuntos de livros, palestras e trabalhos acadêmicos. O reconhecimento dado a Coutinho, a crescente complexidade das análises produzidas sobre seus filmes, e a frequência com que sua obra é revisitada e debatida demonstram como o cineasta conseguiu consolidar seu estilo de cinema a cada filme que realizava, sendo um documentarista que experimentava as possibilidades criativas da narrativa cinematográfica (LINS, 2016).

O cinema de Coutinho se consagrou por ser um cinema de escuta ativa e de conversação. Em seus filmes, o cineasta era diretor e também personagem. Sentava-se em frente às pessoas para ouvir suas histórias de vida, entendê-las e ser preenchido por elas (COUTINHO, 2013a). Não havia interesse em determinar um tema para cada

filme, estabelecer modelos ou ensinar qualquer tipo de assunto. A maneira com que o cineasta conduzia suas conversas e as transformava em cinema se tornaram as qualidades mais marcantes desse diretor, que foi aprimorando sua prática documental a cada filme que realizava. Ele experimentava, retirava elementos que para outros eram considerados essenciais, elaborava sinergias que tinham tempo e espaço para se transformarem, no limite, em cinema.

Foi percebendo esse fluxo de vida impresso imagética e sonoramente que decidimos direcionar nossa análise às imagens de arquivo no filme *Peões* (2004), um dos longas-metragens do início da chamada segunda fase (1999-2015) da carreira do diretor, que reúne algumas das personalidades anônimas envolvidas nas greves dos trabalhadores metalúrgicos da região do ABC paulista no final da década de 1970 e início da de 1980. No filme, os personagens contam suas experiências como metalúrgicos(as) e grevistas daquele que foi o primeiro grande movimento de massas da classe operária no Brasil desde a instauração do golpe civil-militar de 1964.

Em *Peões*, os materiais de arquivo cumprem papéis fundamentais na narrativa e se apresentam em quatro momentos: quando estão presentes em cena com diretor e personagem; quando constroem a sequência de revelação do dispositivo; quando compõem a sequência de contexto sobre as grandes greves de 1979 e 1980; e quando são inseridos no decorrer do filme, em tela cheia, entrelaçando os testemunhos dos personagens que contam sobre a experiência por eles vivida cerca de duas décadas antes das filmagens. Nossa proposta é analisarmos os modos de uso dos arquivos, a procura por metalúrgicos, o encontro entre diretor e personagem, a elaboração da experiência grevista, e a memória viva que transcende a vivência coletiva.

Neste artigo iremos debater sobre a presentificação e a materialidade dos arquivos em cena, entendendo o lugar que ocupam na narrativa criada por Coutinho. Com *Peões*, olhamos para a tela de cinema e enxergamos uma parte significativa do Brasil. E se quisermos ainda usar as palavras do amigo e companheiro de trabalho do diretor, João Moreira Salles (2007, p. 10), diríamos que, com rigor e método, Coutinho “construiu uma obra a partir da qual se pode saber como gostar um pouco mais de cinema – e bem mais do Brasil”.

### **Um olhar sobre os arquivos**

Filmes, fotografias, folhetos, revistas e recortes de jornais são por nós reconhecidos como materiais de arquivo quando se apresentam, no presente, vinculados a algum acontecimento do passado, ou quando remetem a um tempo vivido



ou lembrado que nele se materializa como atestado daquilo que um dia esteve presente no mundo histórico. A noção de arquivo, já amplamente debatida em estudos históricos e filosóficos, foi apropriada pelo cinema na medida em que este começou a fazer uso de imagens e sons que possuíam uma relação e uma inscrição específicas com o mundo real ou o mundo histórico. A consciência de que tais materiais seriam elementos vivos do passado, abertos a novas significações e articulações no presente, foi se moldando, ao longo dos anos, e permitindo que o cinema, a partir de seus próprios referenciais, produzisse formas de pensamento e conhecimento por meio do trabalho com esses materiais.

As imagens de arquivo, como ficaram conhecidas, se mostraram, em meio a narrativas com elas articuladas, como um elemento repleto de vestígios de um mundo a ser interpretado considerando-se sua materialidade, duração, símbolos e signos. Julia Fagioli (2017), em sua tese de doutorado sobre as imagens de arquivo nas quatro versões do filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, pontua que, a menos que uma imagem seja produzida com a intenção expressa de preservação, na maioria das vezes ela não é arquivo em sua essência, mas torna-se arquivo posteriormente.

O filósofo Jacques Derrida (2001) nos propõe uma reconfiguração da nossa relação – e percepção – a respeito dos arquivos ao convidar para o debate um fator intrínseco à sua análise: o tempo, que, mesmo passível de indefinição, se impõe como fator de investigação conjunta das potências do arquivo. O tempo, aqui, não se limita ao sentido hermético, e se comporta como um elemento que precisa entrar em contato com o objeto em observação – a imagem de arquivo – para provocar, nesse objeto, diferentes comportamentos. O pensamento de Derrida confere força à argumentação de Fagioli (2017, p. 106) quando esta afirma que “um acontecimento arquivável é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro”, um gesto que teria na retomada uma maneira de fazer uso narrativo de um tempo que separa, respectivamente, a tomada da retomada.

Georges Didi-Huberman (2012a), historiador da arte e estudioso das imagens, defende que elas sejam questionadas, relacionadas, tensionadas com outras imagens ou com seu próprio contexto de tomada. Sobre aquelas cuja relação com o mundo histórico se dá de maneira mais evidente, o autor aponta que é a partir desses gestos de tensionamento, de choque entre as imagens, que conseguiremos retirar o véu da ilusão de uma apreensão do real, tal como é/foi, para enxergarmos aquilo para o que as imagens de fato apontam – e não apontam – sobre o tempo que testemunharam. Trabalhar com imagens de arquivo, portanto, exige daquele ou daquela que as investiga um gesto de acolhimento de sua natureza lacunar envolta em hiatos espaciais e

simbólicos, que, em sua incompletude, são ainda capazes de emitir sinais de sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2012b).

Desse modo, quando o cinema se põe a elaborar os acontecimentos históricos, políticos e sociais do mundo por meio de rastros audiovisuais, formula-se uma narrativa que muitas vezes não visa aquilo que é, acima de tudo, real, mas aquilo que é fundamentalmente ético, coerente. E sendo esses os princípios basilares da elaboração do real, o cinema produz uma outra visada sobre as imagens de arquivo que se constituem sobre o status de que, nessas narrativas, o real se dá como a “realidade da inscrição” (COMOLLI, 2008, p. 170), isto é, o conjunto de elementos que interagem no instante da tomada a partir de determinadas diretrizes que podem ou não ser conhecidas.

O cinema de Eduardo Coutinho não se preocupa com a verdade em sentido jurídico. Se a verdade interessa, é aquela construída quando cineasta, personagem e cinema se encontram para compartilhar memórias e ficcionalizar experiências. Se para o filósofo Gilles Deleuze (2005, p. 183) o cinema deve apreender “o dever da personagem real quando ela própria se põe a ficcionar”, tornando-se ator e atriz de uma vida que é real porque ocorreu, ali, no momento da filmagem, para Coutinho (2013a) a verdade do cinema não está ligada a um real ideal e inatingível, mas na verdade da filmagem, na revelação da situação diegética, no respeito aos personagens e ao público que acompanha e reconfigura uma parcela de mundo condensada em sua melhor versão.

Através desse encontro, Coutinho cria uma filmografia baseada em pilares que posteriormente ficaram conhecidos como seu *modus operandi*, dispositivo ou prisão, ou seja, um modo de trabalho regido por escolhas estabelecidas previamente que refletem o tipo de cinema que interessa ao diretor. Para a pesquisadora Consuelo Lins (2007, p. 101), o dispositivo para Coutinho indicava “as formas de abordagem de um determinado universo” e possibilitava o seu trabalho em um mundo em constante movimento. Em grande parte das obras em que assinou a direção, o cineasta escolheu dispositivos de filmagem que iam desde a obrigatoriedade de se fazer um filme ao longo de seis dias na cidade pernambucana de Ouricuri, ou a determinação de que apenas moradores de um prédio específico fossem entrevistados, até a exclusividade de ir conversar apenas com mulheres que respondessem a um chamado no jornal convidando-as a contar suas histórias em um teatro na cidade do Rio de Janeiro.

*Peões* nasceu de uma pergunta: “Que fim levaram os peões do ABC?”, questão já maturada há um certo tempo pelo diretor – que alimentava o sonho de encontrar os participantes dos movimentos sindicais do ABC – e que ganhou força após uma conversa com Luiz Inácio Lula da Silva na qual este afirmou que independente do



resultado da eleição presidencial de 2002, sua campanha havia sido histórica, pois ele só chegara “até ali” por causa do movimento operário do ABC paulista (MATTOS, 2019).

Essa conversa, junto ao desejo de Coutinho de encontrar aqueles peões e à emergência de realizar um filme com uma eleição presidencial histórica em curso, foram os propulsores do projeto de *Peões*, provocando Coutinho a fazer uso de uma espécie de “estratégia da oportunidade” ao se valer da energia que permeava os eleitores de Lula – principalmente seus companheiros metalúrgicos – entre os meses de setembro e outubro de 2002. Como bem pontuaram os pesquisadores Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 583), tratava-se do “momento da filmagem, traço fundamental do dispositivo em *Peões*”, um dispositivo que não estava essencialmente ligado ao presente dos personagens, “mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social que teve no passado uma experiência comum” (LINS, 2007, p. 175).

*Peões*, por outro lado, também contém elementos que foram abandonados pelo diretor no decorrer de sua carreira, como o uso de imagens de arquivo para apresentação de contexto, o uso de cartelas de texto explicativas, a ocorrência das filmagens em locações variadas, e a construção de uma narrativa inserida em um acontecimento histórico. Não obstante, dedicar atenção a *Peões* é compreender Coutinho e seu modo de pensar cinema, desvendando tanto a intencionalidade, quanto a metamorfose de seus gestos. Em um país que historicamente submete seus arquivos audiovisuais a um tratamento precário na medida em que se abstém política e institucionalmente de sua preservação, engajar uma análise fílmica junto aos arquivos de cinema é também um gesto de preservação. Em outras palavras, “refazer o caminho tortuoso das imagens do passado é uma forma de reelaborar a memória e a história do cinema brasileiro (e do próprio Brasil)” (MACHADO; BLANK, 2015, p. 74).

### **O *modus operandi* (arquivístico) de Eduardo Coutinho**

Eduardo Coutinho construiu uma filmografia inegavelmente valorosa para o cinema documental brasileiro. Instituído regimes de produção de imagem e memória a partir da percepção da “realidade da filmagem” em contraposição à “filmagem da realidade”, o diretor conseguiu captar as dinâmicas do ‘estar no mundo’ de seus personagens e, com eles, gerar caminhos de acesso ao vivido, fazendo com que sua experiência fosse tanto compartilhada, quanto afetada pela intervenção fílmica em seu processo. Podemos perceber isso nas diversas ocasiões em que Coutinho põe o processo de produção a serviço da obra, formulando aquilo que seria uma “obra em processo” ou um “processo como obra”.

Quem nomeia desse modo essa faceta do *modus operandi* de Coutinho é Cláudia Mesquita (2016), uma das integrantes da equipe de pesquisa em *Peões*, que reflete sobre as semelhanças deste com *Cabra marcado para morrer*. Embora não se pretendam “filmes históricos” no sentido cartesiano do termo, *Peões* e *Cabra* possuem uma relação indelével com eventos humanamente produzidos no mundo ao tratarem das lutas de pessoas envolvidas em acontecimentos de natureza política e coletiva no Brasil. Os filmes se apoiam nas reminiscências deixadas, nas lembranças que no presente irrompem como se o tempo não tivesse passado, como se a luta não tivesse acabado e a vivência do presente fosse eternamente condicionada pela lembrança do passado.

Em *Cabra*, Elizabeth Teixeira e seus companheiros de liga camponesa assistem e relembram as filmagens de *Cabra/64*, o passado com João Pedro e o seu próprio passado. Em *Peões*, metalúrgicos, metalúrgicos, sindicalistas e pessoas direta e indiretamente envolvidas nas greves do ABC se põem, também, a lembrar o passado quando o diretor escuta seu testemunho em uma atitude que demonstra a preocupação de Coutinho em “reconstruir o elo entre o passado e o presente de indivíduos ou comunidades” (ARAÚJO, 2013, p. 433), costurando por entre arquivos, lembranças, encontros e desencontros uma narrativa fragmentada em si mesma.

O cineasta então compõe o que poderíamos entender como uma história “contra heróis”, que, baseada em seu sistema fabulador, faz o encontro entre diretor e personagem transbordar a conversa e invadir a vida. Consequentemente, o público enxerga esses personagens como agentes sociais ativos de um evento que não estava preservado nas espadas, tapeçarias, vitrais ou pinturas, mas cuidado no íntimo da experiência daqueles que narram suas lembranças.

A partir de diferentes recortes, Coutinho buscou colocar em cena, a contrapelo das representações dominantes, a experiência e a fala de pessoas comuns, sobre quem pesaram estereótipos, preconceitos, representações redutoras, ou simplesmente a invisibilidade – os socialmente desfavorecidos [...], mas também os “vencidos” da história oficial [...]. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 577).

Coutinho decide se aproximar da história e falar sobre as grandes greves por meio da experiência dos anônimos que as levantaram. E já no início ele estabelece essa sua “regra do jogo”: em uma das primeiras sequências do filme, vemos a cena em que o diretor conversa com metalúrgicos do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e lhes pede ajuda, exibindo em uma televisão um material fílmico que consistia em uma espécie de

compilado composto pelos filmes *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman, *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: presente!* (1979), de João Batista de Andrade, e *Linha de montagem* (1982) e *Greve de março* (1979), de Renato Tapajós.



**Figura 1:** Início da sequência de exposição do dispositivo.  
 Fonte: Captura de tela de *Peões*.

Nesse momento, o dispositivo arquivístico é ativado, uma vez que a identificação dos companheiros de outrora, nas fotografias e imagens de filmes da época, é o que conduz Coutinho ao encontro dos personagens do filme. Essas pessoas deveriam ser anônimas, poderiam ser figuras importantes para sua comunidade, mas não se tornaram personalidades públicas ou políticas ao longo dos anos. Em outras palavras, o diretor não estava à procura de metalúrgicos da massa grevista, mas de “um cara num filme ou uma cara numa foto” (COUTINHO, 2013b, p. 299), indivíduos diretamente envolvidos nas greves cujas imagens sobreviveram nos arquivos da época.

É a existência primeira dessas imagens que possibilita que o filme aconteça e abra espaço para que pessoas comuns sejam ouvidas em seu presente sobre uma experiência por elas vivida duas décadas antes. Nas palavras do sociólogo Alexandre Werneck (2013, p. 573), essa é uma cena “absolutamente determinante para o filme e para defini-lo como uma obra de Eduardo Coutinho”. Isso porque nela vemos vários homens reunidos, sentados um ao lado do outro, ouvindo Coutinho, que, de pé à sua frente, pede sua ajuda na identificação das pessoas. Essa sequência é a que chamamos de “exposição do dispositivo” (entre 15min09s e 18min02s), posto que contém várias cenas em que diretor e personagens assistem ou folheiam imagens de arquivo na intenção de identificar os companheiros de luta.





**Figura 2:** Cenas da sequência de exposição do dispositivo.  
 Fonte: Captura de tela de *Peões*.

As pessoas apontam para a televisão, dizem os nomes de quem identificam, dizem o que aconteceu com aquela pessoa ou mesmo que sequer sabem onde encontrá-la. As cenas de sala cheia, com pessoas falando ao mesmo tempo e corporificando a experiência de olhar, ou as cenas mais quietas, com a presença da materialidade das imagens e dos gestos investidos sobre elas, escancararam o inegável: aquele momento vivido, vinte anos antes, por uma coletividade constituída de mais de 100 mil pessoas, ainda pulsa naqueles que lembram, ainda faz com que inclinem seus corpos em direção às imagens de arquivo para apontar e dizer “esse aqui é o Severino” ou “esse cara tá sempre aqui no bar de baixo!” – o que contagia até Coutinho, que vai em direção à TV dizendo que “esse é importante”. A cadeia de rememoração se delinea e confessa que o arquivo em *Peões* não é somente um método, mas uma memória tangível de dimensões físicas e emocionais.

O trabalho com os arquivos faz disparar um processo rememorativo que em si revela o sentimento de conjunto, de grupo, de categoria, pois há um empenho coletivo vindo não só do filme, mas também das pessoas que interagem com os arquivos e desejam contribuir. Para a escritora e psicóloga Ecléa Bosi (1995, p. 63), “o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra”, que poderíamos entender como mediada pelo dispositivo arquivístico de *Peões*, que se coloca a serviço do encontro entre arquivo e personagem, arquivo e informante, e entre informante e informante. Em contrapartida, esse movimento não ocorre sem que haja perdas – haja vista a dificuldade da própria categoria em lembrar o nome de seus antigos companheiros –, ao ponto de ser necessário estabelecer uma rede de contatos para que essas pessoas sejam minimamente localizadas e reunidas em um filme.



Por isso a metodologia da “rede” corresponde a uma escolha não apenas criativa, mas historicamente significativa: na revisão e no manuseio de vestígios não apenas se reconhece que os ex-grevistas do ABC vivem hoje um “tempo de lembrar” como se constata o esvaziamento do movimento operário organizado e da antiga categoria – que, no entanto, deixaram seus rastros. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 589)

Há uma nostalgia encarnada no fio que liga temporalidades, na potência mnêmica de cada informante e personagem que se vê atravessado pelo arquivo e incendiado pela lembrança de um dia ter ocupado um lugar em um grande movimento de massas que os peões veem como uma real contribuição para a sociedade democrática que viria a seguir. A emoção e envolvimento dos peões diante dos arquivos é compreensível, pois ela não remete ao saudosismo frágil de olhar para o que um dia foi, mas de ter a consciência de que os acontecimentos de outrora se deram por conta daqueles que construíram dois dos eventos mais importantes da segunda metade do século XX na história político-sindical do Brasil (SANTANA, 2018).

Acompanhando os movimentos de massa da luta operária já em curso em outros países, os operários brasileiros se opuseram à opressão, às condições semiescravas de trabalho, à política de arrocho salarial, à carga horária abusiva e à desvalorização do serviço prestado. Dada a relevância das greves, Coutinho decide, junto à montadora Jordana Berg, inserir em *Peões* uma sequência de contexto (entre 11min10s a 15min08s), na qual cartelas de texto são alternadas com imagens de arquivo. A sequência dura pouco mais de quatro minutos e vai desde o ano em que a indústria automobilística se firmou no Brasil, em 1959, até as vésperas do primeiro turno da eleição presidencial de 2002.

Esse talvez seja um dos aspectos mais nevrálgicos de Coutinho, pois certamente o uso de cartelas contextuais não foi o método pelo qual o diretor se consagrou. Ao contrário, Coutinho é conhecido por sua economia audiovisual, que longe de significar desleixo, demandava uma compreensão de cinema específica embebida pela busca de um documentário que se construísse com o outro e não sobre ele, fazendo com que o espaço cinematográfico criado pelo encontro fosse o palco no qual narração, experiência e imaginação se encontrariam e constituiriam o coração pulsante de cada filme.

Em *Peões*, há também a presença de homens e mulheres que, inseridos na grande memória coletiva do país, testemunharam, a uma determinada distância, a insurgência das grandes greves, isto é, personagens que ouviram no rádio, na televisão e nas conversas de rua que algo único acontecia em São Bernardo do Campo (SP). Há



uma memória que se movimenta em *Peões* e vai da esfera coletiva para a individual, sendo disparada pelas imagens de arquivo que Coutinho leva até os peões para que identifiquem os outros e a si mesmos em imagens nunca vistas antes por eles. Há uma memória que perpassa não só a lembrança do nascimento de uma filha, mas também a assembleia que ocorria no mesmo momento, como comenta o ex-peão Bitu; que remete tanto à tristeza pela demissão do trabalho, quanto ao orgulho do filho que sabe que as peças produzidas pelo pai viajam pelos caminhões do país, como partilha João Chapéu; e à mágoa de não ter estado presente na criação dos filhos quando sua dedicação era quase que exclusiva ao sindicato, como nos falam Nice e Januário.

Ao observarmos os personagens, notamos as imagens de arquivo desencadeando memórias, como objetos que em sua materialidade e duração fazem pulsar um processo de rememoração da vida pessoal por meio da coletividade expressiva nas imagens. Os personagens que veem seus arquivos em cena junto a Coutinho são afetados por eles, lançados diretamente nos anos de 1979 e 1980 com a consciência do presente e com a saudade do passado, se veem mais jovens e se aproximam novamente de seus antigos sonhos e desejos sem se desvencilhar da realidade que hoje (2002) molda sua vida, uma realidade colocada em cheque frente à nostalgia de um tempo que, no mundo concreto, não existe mais.

### Os peões e suas imagens

Dentre os mais de vinte personagens que aparecem no filme, nove encaram os arquivos em cena. Lançando um olhar para essas sequências, buscamos entender como cada um se relaciona com seu material e que processos são desencadeados nesse encontro, atentando, também, para o lugar que tais arquivos ocupam na narrativa de *Peões*. Zé Pretinho, o primeiro peão a apresentar um arquivo em cena, mostra para Coutinho uma edição da Tribuna Metalúrgica referente a novembro de 1979. O diretor segura a tribuna e comemora, chama Jacques Cheuiche para filmá-la quase como se encontrasse um tesouro e quisesse, por meio da câmera, prolongar sua existência. Zé Pretinho continua sua fala e afirma com veemência que não luta de graça e que durante toda sua vida esteve ao lado do trabalhador, sem dar mais detalhes da origem daquele material.

Zé Pretinho é morador de Várzea Alegre, cidade do interior do estado do Ceará, de onde muitos trabalhadores saíram em busca de trabalho na indústria automobilística recém-chegada ao país na década de 1960. Na cena, o ex-peão se assume militante de esquerda e já demonstra sua confiança em um possível governo



petista, pois segundo ele, “o que vale é a equipe, não é o Lula em si” (PEÕES, 2004, 07min25s) (FIGURA 3).



**Figura 3:** Coutinho e Zé Pretinho.  
 Fonte: Captura de tela de *Peões*.

Em *Peões*, Zé Pretinho é o quinto entrevistado e aparece antes das sequências de contexto e de revelação das regras do jogo, ou seja, ele se faz personagem junto ao arquivo no momento em que este ainda não estava dado como dispositivo e nem havia sido organizado narrativamente como um dos elementos protagonistas do encontro entre diretor e personagem, o que nos faz compreender sua rápida passagem e observar o arquivo como objeto de memória que demarca um tempo e uma presença. Zé Pretinho se vale da tribuna para afirmar suas ideologias, divide o enquadramento com o adesivo “agora é Lula” colado no carro ao seu lado e define seu posicionamento político diante do amigo metalúrgico.

Zé Pretinho vê no arquivo o lado que escolheu e que, no presente, continua escolhendo, haja vista a intensidade com que as eleições próximas influenciam sua fala e reforçam os efeitos da “estratégia da oportunidade”. Ao refletirmos sobre o envolvimento do presente no passado e, por que não, do presente no próprio presente, somos levados até Avestil. O ex-metalúrgico é filmado sentado ao lado de Coutinho, que folheia um caderno repleto de fotocópias de fotografias das greves, caderno que fora providenciado pela equipe de pesquisa do filme a partir de imagens publicadas em jornais. Avestil diz que “Esse cara parece comigo”, ao que Coutinho responde “Era bonito, hein?”, e ele completa “Até hoje, né? Uma figura” (PEÕES, 2004, 18min10s). Coutinho pergunta se o ex-peão tem orgulho de seu passado, se conta sua história para seus filhos, e ele responde:



Sempre que eu conto a história das greves, até gosto de falar sobre isso aí, eu espero que se orgulhe e... diz assim, ó: poxa, meu pai foi metalúrgico, né? E isso não tá muito longe. Futuramente isso aí vai ficar muito mais longe, essa história. Então, quanto mais longe a história tiver, melhor é pra você contar (*Ibid.*, 18min21s).

Avestil é o primeiro personagem a interagir com sua própria imagem de arquivo. Passadas a sequência de contexto e de exposição do dispositivo, a imagem de arquivo começa a se configurar como disparador de memória diretamente ligado à pessoa “detentora” da imagem, a quem a imagem pertence simbolicamente. Diferente da relação que os informantes estabelecem com os arquivos, aqui começamos a ver os próprios personagens identificando a si mesmos e fazendo desencadear a rememoração vinda dos arquivos, da materialidade do passado no presente. O fato de Coutinho levar essas imagens aos seus respectivos donos reflete, em *Peões*, um gesto já realizado pelo diretor em obras anteriores, especialmente em *Cabra marcado para morrer*. Esse gesto está relacionado tanto à uma escolha metodológica de utilizar imagens de arquivo como disparadores de memória, quanto à uma postura ética do diretor de, de modo literal, devolver a imagem “do outro”, um gesto que, para Lins (2007), atravessa toda a obra de Coutinho.

Interessante é notar que, em *Peões*, as imagens devolvidas não são as realizadas pelo diretor, e sim imagens feitas por outros realizadores. Os pontos memoriais e éticos envolvidos no manuseio e investigação das imagens de arquivo são então mobilizados, pois fazem saltar a alteridade dos encontros de Coutinho com os personagens e do dispositivo com a história, em um processo de reconhecimento de si e do outro que não só é assumido como também apropriado esteticamente, ética e narrativamente pelo diretor. Os cadernos de fotografias são manuseados, riscados, virados de ponta-cabeça. São fotocópias filmadas pelo cinema em um processo de leitura e reprodutibilidade.

Coutinho conversa com outros personagens até encontrar Antônio, ex-peão de fábrica atuante nas grandes greves que é filmado ao lado de seu filho George, à época (2002) metalúrgico eletricitista da Volkswagen. Antônio segura uma folha inteira de jornal e Coutinho lê “as três folgas de Antônio”, título da reportagem feita com o então metalúrgico no final do ano de 1975 que tratava das 1.056 horas extras feitas por ele durante um ano – período no qual teve apenas três dias de folga. A câmera que busca pelos peões se mostra cada vez mais atraída pela materialidade do arquivo, filmando o jornal para logo depois se fixar no rosto de Antônio.

No plano seguinte, que capta Antônio e George juntos em plano médio, o diretor prossegue a leitura da reportagem em que Antônio dizia que dentro de 37 meses



sua casa e seu carro estariam pagos e então iria adquirir uma televisão em cores, móveis, etc. Ao ser perguntado se conseguiu conquistar tudo, Antônio responde mais uma vez que sim. Reenquadrada a imagem, agora vemos George, o filho que seguiu o mesmo rumo do pai como “já estava previsto”, diz Antônio. No jornal, Coutinho lê: “estou fazendo força, mas já estou preparado para ver meu filho peão de fábrica”. “Isso! É desmérito? É desmérito? Não, não é. Pelo contrário, é orgulho” (PEÕES, 2004, 22min57s), responde Antônio.

Agora, o arquivo não é apenas mostrado, mas sinaliza a ponte entre passado e presente ao ser o fio condutor inicial da conversa construída sobre a experiência metalúrgica imbricada desta vez não na imagem, mas nas letras impressas do jornal. Nas mãos de Antônio, as 1.056 horas extras não dizem de uma carga emocional ligada à exploração do trabalho, mas ao meio concreto pelo qual conseguiu alcançar seus “anseios”, o que, em contrapartida, não lhe impede de falar da dor pela desvalorização de um serviço que não lhe oferecia sequer a segurança necessária para realizar o trabalho (*Ibid.*). Elza, por sua vez, é a trabalhadora que leva até Coutinho, cenas depois, o último material de arquivo que não faz parte dos filmes-arquivos levados pelo diretor. Elza explica como chegou até a revista *Visão*, de abril de 1980, quando o segurança da fábrica onde ela trabalhava a reconheceu como a “menina da revista”. “Você vai lá, pega essa revista, consegue essa revista pra mim, porque eu vou guardar, pra quando eu ter meus filhos, eu mostrar pra eles que a mãe deles ia à luta”, (*Ibid.*, 1h11min) lembra a ex-metalúrgica (FIGURA 4).



**Figura 4:** Elza  
 Fonte: Captura de tela de *Peões*.

Elza não teve filhos e, por isso, mostra a revista para os sobrinhos. É significativo notar como a fotografia de Elza se torna, para ela, sinônimo de ir à luta, sendo o testemunho visual de que ela realmente esteve ao lado dos trabalhadores. Se

para Zé Pretinho o arquivo guardado por mais de duas décadas lhe remete ao lado da luta que escolheu (o lado do trabalhador, a luta dos companheiros), para Elza, o gesto de guardar o arquivo remete à memória que ela deseja preservar, de si, para os sobrinhos. A lembrança da luta política está, para ela, vinculada à maneira com que ela espera ser lembrada, de um modo que a faz investir o arquivo de função para que, do presente, ela possa usá-lo: “eu mostro pros meus sobrinhos e peço pra eles não fugirem à luta” (*Ibid.*, 71min52s).

A dialética da imagem, do testemunho e das lembranças de Elza se dão especialmente em uma instância temporal, no vislumbre do futuro dado num agora que reconhece seu lugar de passado e busca resistir à passagem do tempo para se fazer presente nos “agoras” que estão por vir. Em outras palavras, guardar a fotografia da revista, para Elza, é uma forma de resistir ao mal de arquivo e à inescapável pulsão de morte que provoca o esquecimento, ao passo em que também o renova por meio de novas consignações (DERRIDA, 2001).

As sequências de Zé Pretinho, Avestil, Antônio, George, e Elza demonstram a potência da retomada do arquivo e as possibilidades de interpretação que trazem sobre sua preservação. Em um vislumbre, podemos lembrar que quando a historiadora Sylvie Lindeperg (2010) aponta a tomada como o momento em que uma imagem é captada e a retomada como o processo no qual ela é retrabalhada por meio de novas articulações e referenciais. Iremos constatar que no cinema de Coutinho o tempo decorrido entre a captação e a revisitação das imagens é usado “em favor dos encontros que liberam os testemunhos do que foi silenciado em um movimento de transformação de quem fala” (MACHADO, 2016, p. 77), promovendo reencontros e retomadas no presente.

Essa retomada ocorre tanto com o retorno dos arquivos físicos tocados pelos personagens, como pelas imagens que serão por eles contempladas nos filmes *Linha de montagem*, *Greve!* e *ABC da greve*. Em *Peões*, vemos quatro personagens assistindo no presente (2002) suas próprias imagens nos filmes de arquivo realizados durante as greves e trazidos por Coutinho, tomando seu lugar na narrativa como sujeitos singulares que tiveram participações intensas nas greves do ABC. Vinte anos mais velhos, todos são filmados em cenário e contexto domésticos, algumas vezes com a presença da família e outras vezes apenas com a lembrança desta.



### Arquivos em testemunho

Djalma foi metalúrgico e, nas palavras de Lula, um irmão para a diretoria do Sindicato (PEÕES, 2004). Sentado em um pequeno banco, o ex-peão de bigode e cabelos brancos assiste concentrado às imagens de arquivo exibidas em uma televisão e vê a si mesmo cantando a canção *Rosa* para centenas de metalúrgicos em um evento que parece ser uma das muitas assembleias promovidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista. A câmera de Cheuiche enquadra a televisão, continuamos a ouvir a canção e depois vemos Djalma e outros homens distribuindo tribunas em um local que sugere ser o portão de entrada da fábrica da Mercedes-Benz (FIGURA 5). No arquivo, Djalma convoca os colegas:

Vamo aí, moçada, vamo preparar pra segunda-feira, hein? Se vier com dois holerites de pagamento descontando 20% dá uma paradinha de meia hora pra ensaiar pra segunda-feira. Vamo lá, hein? Tem que mostrar que tá preparado, dá moleza pra Mercedes não, que tá é afim de explorar. E eu sei melhor do que vocês que eu trabalhei aí tem 15 anos, hein (PEÕES, 2004, 19min40s).



**Figura 5:** Djalma  
Fonte: Captura de tela de *Peões*.

Djalma se mostra um integrante ativo do movimento grevista. A voz e o olhar vigilante do peão jovem se harmonizam com o rosto do homem experiente que assiste aos arquivos e sorri ao se ouvir dizer “eu sei melhor do que vocês” (*Ibid.*, 19min59s). Djalma não só lembra, como põe Coutinho a imaginar ao levá-lo até a praça onde costumavam acontecer as assembleias, em especial aquela na qual ele precisou assumir a organização do evento devido à então recente intervenção militar no Sindicato



dos Metalúrgicos, que culminou no afastamento de Lula do movimento e o receio de que isso os fizesse perder a direção do movimento.

Djalma pouco se envolve com memórias pessoais quando conversa com Coutinho, tanto “seu arquivo”, como seu testemunho não chegam a transitar pela esfera da experiência individual. Djalma é econômico em suas reações sem deixar de ser um personagem acessível, comportando-se como alguém com uma experiência ainda mais interna nas greves e que nos leva a conhecer o ponto de vista físico que a diretoria do Sindicato tinha ao dirigir a palavra para a multidão operária.

João Chapéu também se reconhece no arquivo que assiste em casa. Ele é filmado sentado próximo da televisão, do lado direito do plano, enquanto do lado esquerdo Coutinho opera o controle remoto da TV e congela a imagem ao ver o ex-metalúrgico nas imagens de arquivo. João Chapéu é reenquadrado em primeiro plano, aponta para a televisão e sorri enquanto sua imagem, captada tantos anos antes, ocupa todo o plano de *Peões*. Nela, ele grita palavras de ordem junto aos seus colegas, segura a tribuna como que em um esforço para chamar a atenção das outras pessoas ali presentes. Essa imagem surge seguida de uma fala de Lula no arquivo, que incita a união dos trabalhadores como modo de resistência à exploração vinda do capital multinacional.

Terminado o momento de identificação, João Chapéu surge em plano americano indo sentar-se na ponta do sofá de casa ao som da voz de Coutinho, que, de fora do quadro, tenta descobrir as razões que fazem a esposa do ex-peão não querer ser filmada e nem “se envolver”, como diz. Já em primeiro plano, a câmera filma o ex-peão escutando a primeira pergunta de Coutinho: “E quando o senhor conheceu sua mulher?” (23min26s), uma pergunta que remete diretamente ao que o cineasta Renato Tapajós (2017, p. 60) chamou de “território preferencial” de Coutinho, o da “imersão na vida de seus personagens”.

O ex-metalúrgico da Mercedes-Benz fala sobre o namoro com a esposa, a emoção do noivado, a tristeza pela demissão da fábrica, o orgulho do filho em ver as peças fabricadas pelo pai sendo transportadas pelos caminhões ao redor do país, a identificação com a história de Lula, e a paixão pelo sindicalismo. Coutinho não estabelece uma relação direta com as greves depois de apresentar os arquivos ao personagem. Sua primeira pergunta diz respeito ao tempo em que João Chapéu e sua esposa se conheceram. Isso porque o que o diretor faz é deixar esse arquivo se imbricar organicamente na configuração da *mise-en-scène*, seguindo os rastros de um João Chapéu sindicalista que ainda se orgulha em dizer que é comunista, mesmo que sua companheira se oponha ao seu posicionamento e, inicialmente, diga não querer fazer parte da conversa.

Em *Peões*, a presença da família na casa, na cena, ou mesmo na sua própria ausência reforçam a potência rememorativa de quem lembra. Essas imagens assistidas por diretor e personagens em suas casas pouco dão detalhes ou informam sobre as greves, mas é justamente isso que o diretor não busca. O que lhe interessa é a imagem-indício e a sua inevitável declaração de que, nela, há uma vida que não cessa de querer retornar e fazer arder o presente.

É isso que a imagem de arquivo faz com Henok, personagem cuja sequência se inicia com a câmera voltada para TV, que exhibe um trecho do filme *Greve!*, no qual Maria da Penha, esposa de Henok, fala sobre a rotina da família. “É ela” (40min18s), diz o ex-metalúrgico com olhar sereno em primeiro plano. Nesse instante, a imagem de arquivo de Maria da Penha “sai” da televisão e ocupa tela cheia em *Peões*, nos permitindo perceber seu rosto com mais detalhes, afirmando apoiar o envolvimento do esposo na greve por acreditar que “o homem tem que lutar pros filhos se verem num país melhor” (PEÕES, 2004, 40min32s). Enquanto ouvimos sua voz, a imagem de Henok vinte anos mais jovem toma posição em tela cheia (FIGURA 6).



**Figura 6:** Henok no filme *Greve!*  
 Fonte: Captura de tela de *Peões*.

Perguntado por Coutinho, Henok admite ser esta a primeira vez que vê o filme, e quando questionado sobre as lembranças que teve ao ver as imagens, ele não demora a dizer que foram boas lembranças, porque vira sua esposa. Henok fica visivelmente emocionado e revela que em poucos dias irão completar dois anos desde a morte de Maria da Penha. O que destacamos nessa sequência iniciada com o arquivo é o fato de este ultrapassar, mais uma vez, as “funções” que vinha ocupando ao longo do filme. Com Henok, o arquivo não apenas faz iniciar a conversa e incita memórias, mas traz à



tona a saudade de uma pessoa amada e de uma vida particular que não existe mais. Ainda que Maria da Penha fale do apoio à causa do marido, o que o transporta para 1979 e para o instante agora é a presença da esposa nas imagens, ou, de um modo quase que paradoxal, a ausência dela no presente.

A imagem da esposa, que material e simbolicamente parece “voltar para casa” por meio dos arquivos, contagia e provoca o choro de Henok. O ex-metalúrgico que se autodeclarara bravo durante as greves, está agora desarmado, emocionado, tomado pela presença da falta e pela crença de que dentre os muitos planos que criamos, só conseguimos, às vezes, realizar apenas um, diz ele. Os planos se misturam com os desejos, com os sonhos, e até com os “ideais” – que é como o personagem Miguel chamou o seu sonho de ter um salão de forró, motivo pelo qual se afastou da vida metalúrgica e das greves. Miguel é o penúltimo personagem a aparecer em *Peões* e o último a assistir às imagens de arquivo em sua casa junto ao diretor.

No início da sequência, ele está de frente para a televisão enquanto Coutinho opera o controle remoto. Nesse estágio da construção narrativa, já desconfiamos que o que eles procuram nas imagens seja o Miguel jovem, perdido em meio aos rostos de outros companheiros. A câmera filma Miguel em primeiro plano, mas logo foca na mulher que se aproxima atrás dele dizendo que já o encontrou nas imagens. Miguel questiona onde foi visto e Coutinho rebobina o vídeo. A câmera volta para o rosto do ex-peão, retorna em direção à TV até que alguém diz “olha ele, lá!”, identificando-o finalmente. Coutinho brinca, aponta para a TV, e diz “esse aqui? Com esse bigodão? E não reconhece?” (PEÕES, 2004, 1h13min). Em primeiro plano, Miguel sorri e a imagem da televisão toma tela cheia em *Peões*.

Nessa sequência, vemos um Coutinho à vontade em cena, interagindo com o personagem e sua família de maneira descontraída e cômica. Essa interação é notável inclusive no modo com que a sequência é decupada, com os enquadramentos se alternando de forma dinâmica entre o rosto de Miguel e a televisão, em um jogo de identificação que conta com a família e é acolhido narrativamente pela montagem. A imagem de arquivo na televisão retoma, já no fim do filme, a energia que esse material possui como ato de filmagem, uma vez que nesse momento ele já demonstra nunca falar apenas das greves – e nunca se presentificar apenas com essa intenção –, ao passo em que propõe outras formas de acessá-las por meio de um processo de ebulição de sentidos, que tem na relação pessoal e coletiva um referencial envolto em ações únicas desdobradas em cada personagem.

Enquanto a esposa de João Chapéu não deseja se envolver, a família de Miguel se diverte ao encontrá-lo nas imagens das greves. Enquanto Djalma é filmado sozinho e não faz comentários sobre suas relações pessoais, Henok fala imediatamente



da esposa quando encarado pelas imagens das greves. Elza escolheu guardar a revista na esperança de mostrá-la aos seus filhos no futuro enquanto, no passado, Antônio previu que seu filho George seguiria seus passos como peão de fábrica. Zé Pretinho deixa transparecer o fervor de seu engajamento político com as eleições de 2002, enquanto Avestil, vendo sua foto da época grevista, pensa em como o tempo o ajuda a melhor contar uma história.

### Considerações finais

*Peões* é revestido de testemunhos potentes, personagens heterogêneos e experiências particulares. Escolhe apresentar metalúrgicos não como categoria unitária, mas investe o público em sua própria busca por individualidades, em um gesto fundamentalmente coutiniano, que vê na constituição de cada sujeito o modo de se aproximar de uma história construída por “aquelas carinhas que estão lá aplaudindo” (COUTINHO, 2013b, p. 299) e que não fazem parte da história oficial, pelo menos não enquanto homens e mulheres comuns protagonistas de suas jornadas.

Os arquivos em *Peões* fazem reluzir a sua importância própria na narrativa fílmica, posto que essas imagens estão imbricadas nos testemunhos, na *mise-en-scène*, nos silêncios, nas interações, na imaginação, e na memória dos personagens de modo tão potente que se torna difícil vislumbrarmos um filme com semelhante proposta que consiga se aproximar, da forma como fez Coutinho, da subjetividade e inteireza dos metalúrgicos anônimos. À luz de *Cabra marcado para morrer*, o diretor chegou a falar sobre o ponto de contato que une *Peões* a *Cabra* e destacou uma diferença fundamental entre eles: “*Peões* poderia ter sido feito por qualquer pessoa; o *Cabra*, não” (COUTINHO, 2013b, p. 300).

Coutinho pontua que não esteve diretamente envolvido com as greves do ABC como esteve com a causa rural em *Cabra* durante a intervenção militar em Vitória de Santo Antão (PE). Por isso, se outros diretores mais envolvidos com as grandes greves tivessem retornado para filmar o ABC, haveria um traço afetivo no seu encontro com os personagens que ele, Coutinho, não possuía (*Ibid.*). No entanto, nos parece injusto concordar que qualquer pessoa poderia ter feito *Peões*, posto que o filme apresenta camadas de significados, escolhas criativas, choques de memórias, e atravessamentos de experiências que o fazem ser exatamente o que é, que o fazem trabalhar com a história da maneira como trabalha e oferecer sua escuta aos anônimos das massas como faz.



Relutamos em concordar que *Peões* seria o mesmo – ou minimamente similar a ele – se diante dele não houvesse um cineasta disposto a reunir trabalhadores separados por cerca de 20 anos em um projeto que contava com apenas três semanas de pesquisa prévia; se não houvesse um diretor disposto a se envolver na pré-produção do filme, ainda que isso não fizesse parte do seu modo de trabalho; se não se lançasse um olhar para metalúrgicos agora dispersos pelo país e se não houvesse uma vontade efetiva de explorar a materialidade e alteridade dos arquivos, fazendo-os surgirem como elementos dramáticos de criação de uma experiência. Nesse encontro, o arquivo é provocado a questionar as diversas formas de interpretação do vivido em um exercício quase que empírico-mimético, como se sua existência e duração próprias pudessem reproduzir e ressignificar o outrora a partir dos “agoras” em que é revisitado, duplicando e modificando a experiência do passado no presente e evocando caminhos de elaboração de si que nunca se dão como fechados.

Será, portanto, no encadeamento dessas e de outras camadas que Coutinho irá buscar na fala e no corpo das pessoas os personagens que simulam, contam e inventam a si diante dele e da câmera no instante em que o lar se transforma em um set de filmagem. Em sua recusa aos ideais de verdade no documentário, o diretor tem na elaboração do encontro uma abertura às intervenções dos tempos que se imbricam tanto nos arquivos, como no desejo de falar de si e testemunhar sua história. Nesse caso, quando se trata de ouvir e, em determinada instância, testemunhar o vivido por meio da partilha das lembranças de quem viveu, vemos Coutinho adentrar no momento presente e provocar “no outro” o seu devir personagem em cinema, demonstrando que, diferente do que afirmara, *Peões* não poderia ser feito por qualquer pessoa.

## Referências

ABC DA GREVE. Direção: Leon Hirschman. [S. l.]: Taba Filmes, 1979-90. Digital, 85 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ARAÚJO, Matheus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 432-449.

BOSI, Ecléa. A memória dos velhos. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 60-63.

CABRA MARCADO para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Mapa Filmes, 1984. Digital, 119 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqqonU>. Acesso em: 20 jun. 2023.



COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 169-178.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 21-47.

COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre Peões. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 299-303

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. *In*: DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 155-188.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**: Four photographs from Auschwitz. Chicago: The University of Chicago Press, 2012b.

FAGIOLI, Julia. Pensamento da tomada, engajamento da retomada. *In*: FAGIOLI, Julia. **Porque as imagens se põem a tremer?** Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. p. 98-116. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HM8A>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GREVE!. Direção: João Batista de Andrade. [S. l.]: Raiz Produções, 1979. Digital, 36 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sWtj7AXUv8>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GREVE DE MARÇO. Direção: Renato Tapajós. São Paulo: Oca Cinematográfica, 1979. Digital, 35 min., son., color.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. Digital, 105 min., son., color.

COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. [Entrevista cedida a] Jean-Louis Comolli.. *In*: **Catálogo Forumdoc.BH**. 2010, p. 318-345. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/docs/forumdoc2010>. Acesso em: 20 jun. 2023.

LINHA DE MONTAGEM. Direção: Renato Tapajós. [S. l.]: Tapiri Cinematográfica, 1982. Digital, 87 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KA8TQEWS8I>. Acesso em: 21 jun. 2023.

LINS, Consuelo. Peões: adeus à “classe operária”. *In*: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 169-187.



LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n31/1982-2553-gal-31-0041.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MACHADO, Patrícia. **Imagens que restam**: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-12-n-2-dossie-documentario-e-cinema-de-arquivo-memoria-historica-no-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 05 nov. 2023.

MATTOS, Carlos Alberto. Peões: lembranças de um intenso agora. *In*: MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019. p.215-223.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, abr. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/24255/19077>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MESQUITA, Cláudia; GUIMARÃES, Victor. Peões: tempo de lembrar. *In*: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 577-604.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2004. Digital, 85 min., son., color.

SALLES, João Moreira. Prefácio. *In*: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 7-10.

SANTANA, Marco Aurélio. Classe trabalhadora, confronto político e democracia: o ciclo de greves do ABC paulista e os desafios do sindicalismo atual. **Lua nova**, São Paulo, n. 104, p. 19-65, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n104/1807-0175-ln-104-19.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. Digital, 83 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog&t=63s>. Acesso em: 21 jun. 2023.

TAPAJÓS, Renato. Peões. *In*: LOPES, José Sergio Leite; CIOCCARI, Marta; TAPAJÓS, Renato. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017. p. 47-73.

TRABALHADORES: PRESENTE! Direção: João Batista de Andrade. [S. l.]: Raiz Produções, 1979. Digital, 34 min., son., color.

WERNECK, Alexandre. Peões. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 573-577.

Recebido em: 29/06/2023. Rodada 1: Revisora A 12/09/2023. Revisora B 07/08/2023. Aprovado em: 22/11/2023.



### **Informações sobre coautoria**

**Concepção e desenho do estudo:**

Marcelo Dídimo Souza Vieira e Luana Vitorino Sampaio Passos.

**Aquisição, análise ou interpretação dos dados:**

Marcelo Dídimo Souza Vieira e Luana Vitorino Sampaio Passos.

**Redação do manuscrito:**

Marcelo Dídimo Souza Vieira e Luana Vitorino Sampaio Passos.

### **Informações sobre o artigo**

**Resultado de projeto de pesquisa:**

Não se aplica.

**Fontes de financiamento:**

Não se aplica.

**Considerações éticas:**

Não se aplica.

**Declaração de conflitos de interesse:**

Não se aplica.

**Apresentação anterior:**

Não se aplica