

# O TRABALHO NO ECRÃ: REPRESENTAÇÕES E NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS EM PORTUGAL

Frédéric Vidal<sup>1</sup>

Luísa Veloso<sup>2</sup>

João Rosas<sup>3</sup>

**Resumo:** Este texto tem por objetivo apresentar algumas reflexões a partir dos resultados preliminares de uma investigação em curso que trata da evolução das representações do trabalho no cinema português – “WorkS – o trabalho no ecrã: um estudo de memórias e identidades sociais através do cinema”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) –. O processo de seleção e tipificação de um vasto conjunto de filmes documentais (filmes de encomenda industrial, filmes promocionais, filmes institucionais, documentários de criação, etc.) leva a questionar a relação entre os diversificados modos de produção cinematográfica (encomendas, patrocínios, campanhas públicas, iniciativas dos autores ou dos produtores, etc.) e a circulação de representações sociais do trabalho, mais ou menos dependentes dos contextos ideológicos ou políticos (corporativismo, planos de fomento, PREC, europeização da sociedade portuguesa). Por um lado, podemos identificar “conjuntos fílmicos” relativamente coerentes e influenciados tanto pelos contextos de produção (séries e ciclos) como pelas representações dominantes do trabalho num período de tempo determinado. Por outro lado, existem narrativas recorrentes que testemunham a circulação e permanência de alguns modos de representação do trabalho no cinema entre os anos 1930 e os primeiros anos do período democrático.

**Palavras-chave:** filmes institucionais, filmes de encomenda, representações sociais, trabalho, industrialização.

**Email:** frederic.vidal@iscte.pt

## Introdução

Este texto tem por objetivo propor uma reflexão sobre o uso do cinema para a análise da evolução das representações do trabalho na sociedade portuguesa ao longo do século XX. Após a apresentação do enquadramento teórico, discutem-se os principais aspetos da metodologia que tem sido adotada no âmbito de uma investigação sobre as representações do trabalho no cinema português que teve

---

<sup>1</sup> CRIA-IUL

<sup>2</sup> CIES-IUL

<sup>3</sup> CIES-IUL

o seu início em julho de 2013<sup>4</sup>. Esta investigação pluridisciplinar contempla um conjunto de domínios, entre os quais se inclui a análise de um conjunto de filmes selecionados a partir da coleção disponível no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa.

Durante a primeira fase da investigação, estabelecemos critérios de visionamento e seleção de filmes, com o objetivo de constituir o corpus da investigação. A seleção foi baseada em três critérios principais: autor(es); entidade e/ou setor de atividade; série<sup>5</sup>. Para cada um destes critérios foi criada uma lista aberta de itens em construção permanente. O primeiro desafio residiu no facto de o nosso objeto de investigação – as representações cinematográficas do trabalho – ser bastante amplo e flexível, isto é, não remeter para uma definição clara e unívoca de uma tipologia de filmes que poderiam constituir um corpus de análise coerente. Visionámos 314 filmes (num universo de mais de 600 filmes identificados), dos quais 135 foram selecionados para constituir um corpus intermédio de filmes que serão objeto de uma análise detalhada.

De uma maneira geral, nesta fase inicial de visionamento, confrontámo-nos com um universo cinematográfico bastante diversificado, sem linha diretiva clara, em que alguns realizadores – como João Mendes ou J. N. Pascal-Angot – ou entidades – como o Ministério da Educação ou a Junta de Acção Social – têm um papel central na produção, realização e difusão dos filmes. Apesar da diversidade, foi desde logo evidente a oposição nítida entre dois tipos de filmes e de produção cinematográfica. Por um lado, este corpus é maioritariamente composto por filmes que têm uma dimensão utilitária

---

<sup>4</sup> Este projeto é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): “WorkS – o trabalho no ecrã: um estudo de memórias e identidades sociais através do cinema” (PTDC/IVC-SOC/3941/2012). As ideias apresentadas nesse texto foram discutidas em reuniões de equipa que contaram com a participação de Emília Margarida Marques (CRIA-IUL), Jacques Lemièrre (Université de Lille 1) e João Sousa Cardoso (CECL-FCSH-UNL).

<sup>5</sup> O(s) autor(es) é(são) o(s) realizador(es) do filme creditado(s) na ficha técnica. A entidade e/ou setor de atividade corresponde à identificação do setor de atividade e/ou do lugar de produção representado no filme; pode ser uma empresa (ex. Companhia União Fabril), um setor de atividade (ex. cortiça, pesca) ou, por metonímia, a identificação de um território ligado a um setor de atividade específico (ex: Sines/petroquímica; Marinha Grande/indústria do vidro; Alentejo/cortiça). A série corresponde às coleções de filmes identificadas pelos membros da equipa e constituídas a partir de um mesmo processo de encomenda e/ou ciclo de produção creditado na ficha técnica do filme.

(Acland & Haidee 2011), ou seja que preenchem uma função económica e social, estando ao serviço de uma empresa, de um organismo público ou de uma organização profissional, entre outros. A maioria destes filmes apenas ganha relevância heurística quando considerada num ciclo ou num grupo mais alargado de produção. Por outro lado, há filmes que se destacam e singularizam – seja pela sua riqueza formal, seja pela relevância de determinada representação – merecendo assim uma análise específica, tanto em termos de conteúdo e de forma, como de contexto de produção, isto é, das condições sociais que estão na sua base. No caso português, esta dualidade do corpus fílmico é ainda enriquecida pelo facto de a realização de uma parte (quantitativamente importante) de filmes utilitários ser da responsabilidade de cineastas reconhecidos, como é o caso dos filmes que se enquadram no movimento do Cinema Novo (realizações de António de Macedo ou de Fernando Lopes, por exemplo), o caso de Manuel Guimarães, que tanto na sua obra autoral como de encomenda se debruçou diversas vezes sobre o trabalho, ou ainda o caso singular de alguns dos filmes de Manoel de Oliveira, nomeadamente *Douro, Faina Fluvial* (1931) e *O Pão* (1959).

Assim, o valor heurístico dos filmes visionados é necessariamente variável e dependente de escalas ou unidades de análise díspares, como séries, filmes isolados, sequências, planos, imagens, etc. Para dar conta da complexidade deste universo em estudo, partimos do princípio que a metodologia adotada deveria, necessariamente, cruzar análises em série, para observar regularidades e transformações nas representações do trabalho no cinema, com análises pormenorizadas de um número limitado de filmes ou de sequências. Durante a primeira etapa de visionamento, procedemos a uma cartografia do universo fílmico em questão, com o objetivo de constituir um corpus coerente através de um processo de seleção dos filmes, mas também, e sobretudo, organizar esse mesmo corpus, confrontando os filmes e encontrando formas de diálogo entre eles.

## 1. O filme como fonte, processo ou representação

O reconhecimento do cinema como fonte histórica é um facto antigo<sup>6</sup>. Filme de ficção, documentários, filme de atualidade ou de propaganda, filme amador ou experimental, qualquer filme é portador de uma parte de real que pode interessar potencialmente ao historiador (Delage Guigueno 2004). Relativamente à questão da construção das representações sociais, vários trabalhos debruçaram-se sobre o papel do cinema na formação ou afirmação de identidades sociais, cruzando análises contextuais (a inserção dos filmes num tempo e num espaço) e análise de conteúdo (a especificidade da linguagem cinematográfica)<sup>7</sup>. A esta dimensão socio-histórica clássica, propomos acrescentar uma reflexão sobre o papel do cinema enquanto ator do processo de construção e de classificação do real, seguindo uma abordagem reflexiva que se interessa pela evolução das categorias cinematográficas, culturais ou sociológicas de apropriação e de construção do real. De uma maneira geral, consideramos que os filmes não devem ser analisados apenas numa ótica de reconstituição de um passado ou de processos de transformações sociais que teriam sido escassa ou nada documentados por outras fontes (fontes escritas, por exemplo). Assim, não recorreremos aos filmes como fonte para desenvolver eixos de investigação sobre a história do trabalho em Portugal. Ou seja, não procurámos selecionar filmes que pudessem ajudar a perceber melhor a evolução das formas e organizações do trabalho na sociedade portuguesa.

As opções tomadas a nível teórico encontram-se também articuladas com as especificidades do trabalho num arquivo cinematográfico. Se o filme não constitui uma fonte, já que é um objeto de análise em si, o arquivo cinematográfico não é também um arquivo banal onde se procuram “documentos” para discutir e afinar uma problemática previamente definida (Bloch, 1999 [1949]). De fato, ao longo do processo de investigação no ANIM, tivemos de aprender a lidar com um modo de organização de um arquivo singular que detém uma posição monopolística nesta fase da investigação. O

---

<sup>6</sup> Ver o estado da arte apresentado por Delage e Guigueno (2004).

<sup>7</sup> Ver por exemplo, o trabalho de Cadé (2004) sobre as representações da classe operária no cinema francês.

processo de requisição e visionamento dos filmes depende do estado patrimonial das cópias, mas também de formas de reconhecimento e identificação prévias, tais como a base de dados do ANIM, as publicações diversas sobre o cinema português, o conhecimento e interesses dos investigadores envolvidos no projeto, as quais podem ter uma dimensão casual e uma capacidade de influência na pesquisa que nem sempre é possível de controlar. Por fim, a matéria em si dos filmes pode ser também problemática, já que, na ausência de possibilidade da sua reprodução (digitalização, por exemplo), o contacto ou reencontro com os filmes por parte dos membros da equipa passa muitas vezes pela mediação da escrita, através da descrição de cenas, anotações, criação de fichas de identificação e análise, etc.

Ainda que, num primeiro momento, se tenha equacionado a eventualidade de a investigação vir a assumir um carácter um pouco rotineiro e tautológico, num segundo evidenciaram-se as potencialidades analíticas de assumir os filmes como objeto de estudo acerca das representações do trabalho no cinema português. A investigação não tem como objetivo chegar a uma visão total e exaustiva, mas sim perceber processos sociais e culturais que fizeram do cinema uma ferramenta essencial na construção e difusão de imagem e categorias de pensamento sobre o trabalho. Seguindo as análises de Michael Baxandall sobre a pintura italiana do século XV (1972) e as de Pierre Bourdieu sobre a construção do campo literário e artístico (1992 e 2013), consideramos o filme como o produto de uma relação social e é neste sentido que o constituímos como objeto de estudo. Nesta perspetiva, diferentes abordagens têm sido desenvolvidas, a saber:

- A análise das formas de escrita cinematográfica que privilegia o estudo dos filmes que oferecem um desafio ou contemplam uma problemática em termos estéticos ou de narração, geralmente designados como “filmes de autor”;
- O método dito do “cinema em ação” (Lindeperg, 2001, referindo-se aos trabalhos de Bruno Latour) que privilegia a análise do processo de fabricação do filme e das camadas de escrita de um

“filme-palimpsesto” (escrita do guião, produção, montagem, etc.)<sup>8</sup>.

- A análise da relação entre cinema e memória e dos papéis desempenhados pelos filmes na constituição, transmissão e/ou transformação de uma memória coletiva, na perspetiva dos trabalhos de Paul Ricoeur (2000) sobre a relação entre arquivos e memórias, ou de Jacques Rancière (2008) sobre os modos diferenciados de apropriação das imagens, por exemplo. Esta abordagem pode também conduzir a uma reflexão em torno do cinema como espaço de conflitos simbólicos e de poder.

Estas diferentes abordagens podem ser vistas como complementares, na medida em que focam momentos distintos da produção e receção das representações cinematográficas. Ao mesmo tempo, a opção por uma destas abordagens depende, geralmente, do tipo de filmes analisados e do enquadramento temático da investigação. Por exemplo, o método do “cinema em ação” (Lindeperg 2001) tem sido muitas vezes associado aos filmes que documentam períodos ou eventos marcados por fortes conflitos ideológicos ou sociais (tais como a Segunda Guerra Mundial, o “maio de 1968” ou o “Processo Revolucionário em Curso” - PREC). A abordagem “memorial” é particularmente adaptada para uma análise de longa duração das construções e difusões das representações sociais.

## **2. Representar o trabalho no ecrã**

A relação do corpus fílmico com a problemática do trabalho deve ser pensada do ponto de vista tanto da definição do tipo de representação a analisar (o que se vê quando se representa o trabalho no cinema), como dos contextos de produção dessas imagens.

---

<sup>8</sup>Ver por exemplo o trabalho de Lindeperg (2013) sobre os filmes no tempo da ocupação alemã em França.

Nesta primeira fase da investigação, é central a definição dos critérios de inclusão e exclusão dos filmes na base de dados que serve de suporte à análise. Não partimos de uma definição *a priori* do tipo de representação do “trabalho” (gestos, espaços, tipologias ou tipificações) ou dos setores de atividade (limitação ou não ao setor industrial) a excluir e a incluir no corpus da análise. Procurámos identificar registos cinematográficos de “situações” (Mitchell 1987) de trabalho. Ou seja, definimos o trabalho de uma maneira contextualizada, a partir dos filmes - o que representam e a maneira como representam o trabalho. Os critérios de seleção dos filmes são necessariamente flexíveis, variáveis e instáveis, dependendo dos períodos históricos e dos espaços (campo / cidade), dos setores de atividade, dos grupos ou estratos sociais representados, etc.

Do ponto de vista formal, distinguimos entre, por um lado, ilustração (ex. Jornais de Actualidades), e por outro, representação ou descrição (Mondada 2000) do trabalho. Têm sido selecionados apenas os filmes que descrevem ou representam o trabalho através de um uso – mais ou menos elaborado – da linguagem cinematográfica: planos, sequências, montagem, som, ponto de vista, etc. O som (locução, música, som ambiente, som direto) surge, por exemplo, como um eixo de análise fundamental, já que a representação do trabalho é muitas vezes veiculada pela voz e não tanto pela imagem. Veja-se como do ponto de vista do discurso do poder predomina a voz-off, a par da tomada de palavra pelos trabalhadores no pós-25 de Abril.

Esta definição contextual do “trabalho” pressupõe um conhecimento preciso dos contextos de produção e receção dos filmes, relacionados com: a finalidade dos filmes; os atores envolvidos no momento da filmagem (realizadores, produtores, etc.); e a receção e modo de difusão. Para além de uma análise particularizada de cada filme – uma análise que terá sempre um âmbito limitado, tendo em conta a escassez da documentação geralmente disponível – estamos a explorar a relação entre o campo cinematográfico português e as instituições ou organismos envolvidos na encomenda ou produção de filmes: as administrações públicas (Ministério do Trabalho, Ministério da Educação, Junta de Acção Social, Departamento de Prospectiva e

Planeamento, entre outros), mas também as organizações empresariais (como a Associação Industrial Portuguesa-AIP)<sup>9</sup>. A ideia não é apenas procurar documentações sobre os filmes analisados, mas também reconstruir um contexto de produção e, se possível, as relações que essas entidades (ministérios, juntas, secretariados, etc.) tinham com o cinema, ou seja, reconstituir "culturas visuais" (Brunet 2013) do trabalho.

Na fase em que a investigação se encontra, é possível avançar com algumas análises preliminares acerca da finalidade dos filmes. A primeira nota a reter é a de que se trata de um universo extremamente diversificado. Verificamos que a maior parte dos filmes visionados está associada ao rótulo de "filmes de encomenda", conforme esse conjunto tem sido definido e repertoriado na bibliografia existente (Lagny 2000). No entanto, na maior parte dos casos, não temos nenhuma certeza sobre a natureza real desse processo de encomenda. Temos algumas dificuldades em perceber, nomeadamente, as condições jurídicas (contratação ou não) de dada encomenda, a identificação dos parceiros, o processo concreto que está na base da iniciativa do filme, a existência ou não de ciclos ou séries, etc. As próprias fichas técnicas dos filmes (os genéricos de início ou créditos finais) são pouco explícitas a este respeito: a relação entre a equipa de produção do filme e as empresas ou entidades filmadas é geralmente omissa ou expressa sob a forma de agradecimentos (a expressão de circunstância costuma ser: "agradecem-se as facilidades concedidas para a realização deste filme"). Em poucos filmes é possível encontrar a assunção clara da encomenda de forma explícita. Uma exceção é por exemplo *As Rodas de Lisboa*, de António Lopes Ribeiro (1951) onde se lê que com esse filme "A CARRIS quis".

O trabalho de investigação em arquivo que está em curso poderá permitir dar conta da existência de estratégias diferenciadas de uso do cinema em função dos enquadramentos institucionais. Por um lado, nos anos 1960, a AIP desenvolveu algum interesse pelo uso do cinema em termos promocionais,

---

<sup>9</sup> Tudo indicia que o Estado teve um papel preponderante ao longo do período em análise, pois a estrutura do setor empresarial português condiciona a emergência de um uso específico do cinema, mesmo nas maiores empresas. No entanto, não se trata de um traço específico de Portugal (ver Lagny 2000).



num contexto de larga difusão internacional dos filmes de empresa. Este interesse surge esporadicamente nas páginas da revista *Indústria Portuguesa* (o jornal da AIP) e vai ser particularmente afirmado na altura do VIII Festival Internacional do Filme Industrial, organizado no âmbito da Feira Internacional de Lisboa (FIL) de 1967. Por outro lado, a Junta de Acção Social fez um uso do cinema bastante mais pragmático e circunstanciado, seguindo uma estratégia que era essencialmente definida em função de uma procura, isto é, os circuitos de difusão dos organismos corporativistas, como as casas do povo, casas dos pescadores ou organizações profissionais.

Assinale-se também um conjunto de mudanças na denominação e classificação deste tipo de filmes durante a segunda metade do século XX – filmes industriais, documentários industriais (Martins 2011), filmes de encomenda, filmes utilitários, filmes de empresa, etc. – a qual não se limita ao contexto português e tem uma dimensão claramente transnacional. As categorias contemporâneas, ou aquelas que foram constituídas *a posteriori* pelos investigadores, são fluidas e não estanques.

A questão da capacidade dos filmes para retratarem o trabalho, nas suas diferentes dimensões (sociais, culturais, técnicas), coloca-se de maneira diferente em função da tipologia dos filmes e dos contextos de produção: filmes de empresa, filmes de encomenda, filmes utilitários, filmes militantes, filmes de ficção, etc. No seu estudo sobre as representações dos operários no cinema francês, Michel Cadé (2004) escolheu analisar filmes de ficção e alguns documentários de larga difusão em salas comerciais, excluindo do seu corpus os filmes de empresa e os filmes militantes que tiveram uma difusão muito mais restrita. Para este autor, o objeto da análise – as representações cinematográficas de um grupo social, examinado nas suas várias dimensões: no trabalho, na vida familiar, nos lazeres, etc. – pressupõe privilegiar os filmes que foram o “vetor de uma representação geral” (Cadé 2004, 41).

Na nossa investigação, consideramos que os contextos de difusão dos filmes institucionais ou utilitários – sobre os quais temos uma ideia ainda vaga – não limitam os valores heurísticos desses filmes. Depois da Segunda Guerra Mundial, a multiplicação das produções cinematográficas em instituições

públicas ou privadas que intervêm na organização económica, técnica ou social do trabalho em Portugal é um dado importante que constitui por si só um eixo de análise. A confrontação desses filmes com um cinema dito de “autor”, de maior difusão e caracterizado por enredos narrativos ou desafios estéticos mais complexos ou exigentes, enriquece a nossa investigação. Consideramos nomeadamente que os limites na afirmação do estatuto de criador ou a existência de regras ou constrangimentos na produção das imagens não são uma característica do cinema de encomenda. Eles estão sempre presentes, em qualquer tipo de produção cinematográfica (ver Lagny 2000; Leblanc 2001).

Os tipos de representação do trabalho presentes nesses filmes podem ser caracterizados com base em três dimensões: a sua relação com a evolução histórica das formas de trabalho em Portugal; as estratégias discursivas e as formas cognitivas dominantes sobre o trabalho; e os setores de atividades representados. Vejamos cada um deles.

Em primeiro lugar, os filmes visionados dão conta do avanço e dos limites do processo de modernização da economia portuguesa. Frequentemente, as atividades e gestos de trabalho não ocupam uma posição central nas representações fílmicas, mas antes as entidades e atores institucionais. Quando as representações do trabalho estão presentes, elas permitem sobretudo ilustrar um discurso geral sobre a transformação da economia portuguesa (industrialização, desenvolvimento de novos setores) ou dos modos de produção (modernização, mecanização) ou, pelo contrário, sobre as permanências dos setores tradicionais (artesanato).

Em segundo lugar, analisar o trabalho a partir desses filmes pressupõe, num primeiro momento, perceber que se está a assumir o ponto de vista, a linguagem e o modo de pensamento do poder económico (as empresas) ou político (o Estado), para só depois poder refletir criticamente sobre o que os filmes mostram e o que não mostram, o que está presente e o que está ausente. Por um lado, um número destacado dos filmes visionados utiliza um discurso empresarial típico: apresentação detalhada de um ciclo de produção interno, onde a visão global (e positiva) da organização industrial oculta os gestos individuais do trabalho (ver Hatzfeld et al. 2009). Por outro lado, grande parte

desses filmes recicla sistemas de representação e dispositivos de apresentação do mundo do trabalho que têm sido mobilizados desde o início do período industrial: por exemplo, a ideia de visita ou de percurso guiado, como mediação entre os espaços sociais do trabalho e o poder político (Estado) ou o campo cultural (literatura, cinema).

Finalmente, o enfoque que atribuímos à modernização e às transformações do trabalho ao longo do século XX, pode significar privilegiar os filmes que tratam preferencialmente do trabalho industrial, já que ambos estão associados. Estabelecemos, no entanto, que não podemos excluir totalmente os filmes que não tratam especificamente da indústria ou da industrialização, pois numerosos filmes estabelecem ligações entre as atividades dos sectores primários, secundário e terciário. Essas ligações estão também associadas às características da estrutura da economia, do mercado de trabalho, das profissões, dos processos produtivos e dos modos de trabalhar durante grande parte do século XX em Portugal, para dar alguns exemplos de eixos analíticos associados à fraca especialização e à relação forte entre os diferentes setores de produção e de emprego. Procuramos, assim, ultrapassar categorias estanques, como as definidoras dos setores de atividade, para de forma mais fina e analítica nos aproximarmos da realidade social.

### **3. Conjuntos, subgéneros, rimas**

A questão das formas de agrupamento e classificação dos filmes está a ser pensada tanto do ponto de vista dos conteúdos (o que eles representam) e da forma (como eles representam), como dos contextos de produção (que podem ser, em parte, reconstituídos através dos arquivos).

Determinámos três modos de organização do corpus de filmes em análise: os conjuntos, os subgéneros e as rimas. Esses agrupamentos são formas de diálogo (temáticas, formais, socio-históricas, etc.) entre os filmes. Podem ser úteis para pensar a relação entre cinema e trabalho sem privilegiar nenhuma chave, evitando tanto uma visão socio-histórica desligada das problemáticas específicas das formas cinematográficas, como uma análise a-histórica ou “metahistórica” (White 1973) das imagens.

Aos três níveis de classificação, correspondem diferenças de escala (macro, meso, micro, respetivamente), que remetem para o modo de observação, ou seja, uma distância mais ou menos acentuada com o objeto filme - no singular – e não para os modos de representação do trabalho em si (a escala do indivíduo, da fábrica, do grupo socioprofissional, por exemplo). Estes três níveis de classificação permitem também articular diferentes regimes temporais, mais ou menos dependentes do tempo político e social ou, pelo contrário, restituir as “conexões tipológicas ou formais” (Ginzburg 1999) no seio da “iconografia” (Ginzburg 2013) do trabalho.

Apresentamos seguidamente a definição dos três modos de organização do corpus de filmes em análise:

- **Os conjuntos:** Os filmes são considerados do ponto de vista da sua proximidade com ciclos históricos ou políticos (Estado Novo; PREC; Planos de Fomento; campanha do Ministério da Educação; Plano de Formação Social e Corporativa) ou do seu modo de inserção na economia geral do cinema (evolução das técnicas e dos géneros cinematográficos, etc.) Esta classificação permite organizar e estruturar o corpus tanto diacrónica, como tematicamente (ver figura 1).
- **Os subgéneros:** Tal como no cinema de ficção existem vários géneros associados a determinadas estruturas narrativas mais ou menos identificáveis (filme *noir*, musical, terror, comédia *screwball*, etc.), também no nosso corpus identificamos filmes que obedecem a determinadas regras de subgénero próprias. A denominação subgénero deve-se à existência prévia de uma distinção de género para nos referirmos a uma ficção ou a um documentário. Os filmes são considerados do ponto de vista das suas estruturas internas ou das suas narrativas, identificadas em função das situações retratadas (visita ou celebração, por exemplo), da escala adotada (comunidade, empresa, setor de atividade, indivíduo), ou de tipo de discurso dominante (deliberativo, retrospectivo, pedagógico, depoimento). Os subgéneros são, assim, formas intermédias de classificação dos filmes que permitem

identificar sistemas de representação privilegiados em determinado contexto ou situação de poder (podem, por exemplo, refletir o ponto de vista particular dos “patrões” ou do Estado, etc.). A reprodução de estruturas internas ou de estratégias narrativas depende tanto dos diferentes contextos históricos nacionais e das representações que eles geram (ex. planos de fomento), como da história geral do documentário e dos filmes de empresa (ver Hatzfeld et al. 2006). Os subgêneros não são categorias exclusivas, podendo um mesmo filme ser incluído em vários subgêneros.

- **As rimas:** Dentro do conjunto de filmes selecionados para análise, a disparidade era significativa, desde logo pela abrangência do arco temporal – dos anos 1930 até meados dos anos 1980; e pela coexistência de filmes utilitários, filmes de autor, tanto ficções como documentários, e filmes militantes, produzidos no contexto do PREC. À medida que avançavam os visionamentos, rapidamente começaram a ser identificadas recorrências que permitiam criar pontos de contacto entre esses diferentes filmes; recorrências que podiam ser temáticas ou nas estruturas narrativas. As primeiras surgiram a partir de elementos que eram, de certa forma, exteriores ao filme - o tema, o setor de atividade, a ocasião representada, uma localidade. Eram recorrências ainda muito próximas dos critérios de visionamento. Por outro lado, como já foi referido na classificação por subgêneros, começou entretanto a ser possível estabelecer essa relação a partir da estrutura narrativa dos filmes, que obedeciam a certos códigos, o que nos aproximava um pouco mais dos objetos em análise.

Num terceiro momento desse movimento aproximativo, surgiram as rimas, uma dimensão de análise introduzida na investigação de forma um pouco casual, mas que se revelou bastante operativa como a nossa principal ferramenta de análise fílmica. A sua escala micro-analítica permitia-nos partir de elementos internos aos filmes para aproximar objetos aparentemente inconciliáveis, através da identificação de permanências ou ruturas nas representações.

As rimas começaram por ser formadas por analogia, não só por serem as mais facilmente identificáveis, mas também por porem em evidência a diferença de pontos de vista sobre uma dada situação, objeto, espaço, gesto ou personagem. As rimas permitem-nos, por exemplo, ouvir o eco de um desfile das organizações corporativas nos anos 1930 num filme sobre uma greve no PREC através da representação do “corpo coletivo”. Se o essencial, desde o início, foi criar pontos de contacto entre filmes, um dos efeitos imediatos da identificação de certas rimas foi o de singularizar filmes ou elementos de filmes que de outra maneira fariam parte de uma massa dificilmente destrinchável – o gesto de uma mão, um olhar para a câmara, uma expressão facial, um *travelling*, a escala de um plano, o uso de um som – elementos estes retirados de uma sequência, de uma cena, de um plano.

Importa referir que cada filme pode conter em si várias rimas. Assim, o processo de formação das rimas é fluido e não estanque, pois nasce do visionamento, de forma um pouco intuitiva, introduzindo uma dimensão relacional e emotiva no processo de visionamento, criando-se uma relação entre o filme e o espectador. Esta metodologia permite ultrapassar uma tipologia pré-definida do que seriam, de um lado, 'filmes institucionais', e do outro, a “arte do cinema”, isto é, filmes de autor legitimados por uma certa crítica.

A partir das primeiras identificações de recorrências internas, as rimas foram sendo divididas entre rimas formais e rimas de conteúdo. As rimas formais referem-se à imagem, ao som e música, à montagem, e à narração, que, pela sua riqueza, merece uma categoria diferenciada do som. As rimas de conteúdo referem-se às personagens, aos elementos de contextualização social – como os lares ou a família – à materialidade do trabalho – como gestos e máquinas – e intimamente relacionado com aquela, os espaços representados (de trabalho ou não, como seja a paisagem). Chegámos assim a rimas tão diversas como “Saída de fábrica” – citação do plano dos Lumière – a Pausa, o Acidente, ou a personagem do Operário Artista, entre outras.

Tomemos o exemplo da Pausa para ver como cada rima pode por sua vez ter várias declinações, que para efeitos da análise das representações do

trabalho é aquilo que a torna mais rica. Após termos identificado a Pausa de forma clara em 22 filmes, seleccionámos 11 filmes para analisar essa rima e as suas declinações. Ao analisar uma rima, não nos interessa apenas a sua figuração cénica concreta – uma refeição, o descanso, etc. – mas a sua função no filme. Por exemplo, no caso de *Diga-me, o que é a ciência?, I e II* (1976, Ana Hatherly), foi analisada a pausa que é usada para recolher depoimentos entre os trabalhadores da cortiça sobre a técnica dessa prática enquanto almoçam à sombra dos sobreiros.

Interessa-nos perceber como essa figuração é usada para veicular certas ideias sobre o trabalho. Vejamos alguns exemplos de declinações. Em *Douro, Faina Fluvial* (1931, Manoel de Oliveira), a pausa surge como espaço de liberdade, seja para os trabalhadores das margens do Douro, seja para o realizador em termos formais, introduzindo o desejo de ficção no registo documental. Em *A Pesca da Sardinha* (1953, João Mendes), identificámos aquilo que classificámos como 'a pausa merecida', montada no final do filme como recompensa aos pescadores, dada a dureza da sua prática extenuante, que serve de base à construção de uma narrativa própria associada à personagem do pescador presente em dezenas de outros filmes.

A pausa tem uma função diametralmente oposta em *Avante com a Reforma Agrária* (1977, Unidade de Produção Cinematográfica nº1). Trata-se de uma pausa politizada, em que uma refeição no campo serve de ponto de encontro e confraternização entre trabalhadores rurais e operários urbanos reunidos numa cooperativa, terminando numa assembleia e num comício.

Identificámos ainda declinações como a pausa encenada (*Portugal, uma Fábrica de Trigo*, 1931, Artur Costa de Macedo), em que se pretende representar a eficácia de determinada organização do trabalho; a pausa de empresa (*A Formação de Ferroviários*, 1970, Fernando Garcia), representando os serviços sociais da CP e o enquadramento dos seus trabalhadores na estrutura da empresa; a pausa como dispositivo cinematográfico (*Um Caso de Agricultura de Grupo*, 1970, Manuel Costa e Silva), usada pelo realizador para evitar a recolha de depoimentos através de entrevistas, preferindo uma

conversa de café entre os diversos protagonistas; ou por fim, a pausa racional (*Crónica do Esforço Perdido*, 1967, António de Macedo).

**A ideologia do “Trabalho Nacional” (anos 1930 – anos 1950)**

Filmes com referências explícitas ao contexto político e ideológico do Estado Novo e que visam ilustrar ou celebrar a doutrina corporativa.

**A modernização do país e a construção de uma economia nacional (anos 1930 – anos 1940)**

Filmes que procuram ilustrar a necessidade de modernização do país, nomeadamente do ponto de vista do ordenamento territorial ou da aceleração do processo de industrialização, com referências explícitas ao contexto político e ideológico nacional.

**O ciclo da industrialização (anos 1940 - anos 1970)**

Filmes sem enquadramento político explícito e que ilustram ou descrevem o processo de industrialização do país a diferentes escalas (uma fábrica, um território local, regional, ou nacional).

**Urbanização e economias urbanas (anos 1930 – anos 1970)**

Filmes sem enquadramento político explícito, que ilustram ou descrevem o processo de urbanização do país, frisando a diversificação do mercado de trabalho, das profissões e dos modos de trabalhar em contexto urbano.

**Políticas educativas e de formação (anos 1950 – anos 1970)**

Filmes que se enquadram nas políticas educativas e de formação implementadas pelo Estado português (período do Estado Novo e período democrático) a partir dos anos 1950.

**Planificação do desenvolvimento económico (anos 1950 – anos 1980)**

Filmes que ilustram ou defendem as políticas de planificação económica,



implementadas em Portugal a partir dos anos 1950 (período do Estado Novo e período democrático, num contexto nacional e internacional).

### **O Cinema Novo (anos 1960)**

Filmes de encomenda ou documentários industriais que refletem uma renovação das formas cinematográficas durante a década de 1960, na senda de correntes como o *cinéma-vérité*, o *free cinema* e a *nouvelle vague*. Os filmes deste conjunto funcionam como um espaço de experimentação formal para os seus autores, tentando mover-se com alguma liberdade dentro das regras da encomenda.

### **Desenvolvimento das economias locais e regionais (anos 1950 – anos 1980)**

Filmes sem enquadramento político explícito, que adotam uma escala local ou regional e procuram ilustrar ou descrever o processo de diversificação das economias locais ou regionais. Estes filmes dão um destaque particular às atividades do setor terciário (indústria turística, serviços) e às suas ligações com atividades económicas mais antigas (artesanato, indústria tradicional).

### **A modernização do setor agrícola (anos 1940 – anos 1970)**

Filmes que ilustram ou descrevem a transformação do setor agrícola e das sociedades rurais a partir dos anos 1940.

### **O PREC e o período de democratização (1974 – anos 1980)**

Filmes que fazem referências explícitas às transformações políticas e sociais associadas ao fim do Estado Novo e aos primeiros anos de democracia.

### **Fora de ciclo**

Filmes que não se enquadram nos conjuntos identificados.

Figura 1. Os onze conjuntos

### **A celebração**

Filmes que ilustram ou descrevem um evento (inauguração, comemoração, etc.), com uma unidade de tempo e de lugar.

### **A visita de um espaço de trabalho**

Filmes que relatam uma visita de um espaço de trabalho (ou um conjunto de espaços) claramente identificado, adotando um ponto de vista subjetivo e uma unidade de tempo.

### **A visita de uma localidade**

Filmes que relatam uma visita de uma localidade (ou seja um espaço geográfico identificado, com diferentes escalas possíveis: bairro, cidade, região, etc.), adotando um ponto de vista subjetivo e uma unidade de tempo.

### **O ciclo de produção**

Filmes que retratam as etapas de um ciclo produtivo (de uma maneira sistemática ou parcial), adotando um ponto de vista objetivo ou técnico. A unidade temporal do filme depende essencialmente da duração ou da sequência do ciclo de produção.

### **O retrato de comunidade**

Filmes que descrevem uma comunidade de indivíduos (identificada ou não) sem focar exclusivamente situações de trabalho.

### **O retrato de empresa**

Filmes que descrevem uma empresa (identificada ou não), indo além do retrato do espaço de trabalho, focando aspetos como as instalações, as zonas sociais, a cultura da empresa, entre outros.

### **O retrato de setor de atividade**

Filmes que descrevem um setor de atividade, podendo para isso retratar diversas empresas.

**O retrato individual**

Filmes que descrevem situações ou itinerários profissionais individuais.

**O filme deliberativo**

Filmes que deliberam ou comentam decisões ou ações políticas.

**O filme retrospectivo**

Filmes que adotam uma perspectiva diacrónica, articulando várias temporalidades (passado/presente).

**O filme pedagógico**

Filmes com fins pedagógicos e cuja estrutura se baseia numa aprendizagem por parte do protagonista e/ou espectador ao longo do filme.

**O filme-depoimento**

Filmes cuja estrutura se baseia na intenção de dar a palavra ao sujeito filmado, podendo esta funcionar como fio condutor do discurso ou conviver com a voz de um locutor/narrador. Por norma, o depoimento refere-se à experiência pessoal de vida ou trabalho do enunciador, seja ela referente ao passado ou ao presente.

**Figura 2. Os doze subgéneros**

**Conclusões**

Na sequência das questões levantadas desde uma fase preliminar dos visionamentos – nomeadamente a opção por uma definição contextual do trabalho e a dualidade de um vasto corpus de 314 filmes tanto autorais, como utilitários – cedo surgiu a necessidade de aproximar objetos cinematográficos muito distantes entre si. O objetivo era evitar excluir à partida determinados filmes com base em critérios estritamente estéticos ou baseados numa

definição subjetiva de uma 'arte cinematográfica' legitimada pela crítica, a mesma que, ou não vira, ou ignorara a grande maioria dos filmes do nosso corpus, considerando-os 'não-cinema'. Por sua vez, perspetivou-se também não assumir categorias excessivamente estanques (como os setores de atividade ou os filmes industriais) como enformadoras da investigação.

O que tentámos atingir com a metodologia adotada até esta fase da investigação, nomeadamente a criação das rimas, foi estabelecer um diálogo entre dois universos que à partida poderiam parecer inconciliáveis. O que alguns dos nossos procedimentos metodológicos nos têm permitido descobrir é que esse diálogo, na verdade, existe pelo menos desde o final dos anos 1920, tanto ao nível dos protagonistas, como das formas, servindo-se da mesma matéria cinematográfica – a imagem e o som – para dar forma a determinadas ideias sobre o trabalho, concretizadas em representações do mesmo.

Assim, procuramos analisar as representações do trabalho no cinema português cruzando eixos analíticos distintos e atendendo à diversidade de suportes. A ênfase não é apenas colocada nos registos dos gestos de trabalho, mas antes nos vários mecanismos e temáticas evocadas para representar o trabalho em Portugal em épocas distintas e dialogantes entre si. O cinema é retido nesta investigação como um processo social complexo, com propriedade para constituir – e não apenas divulgar – representações do trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles R., Haidee Wasson (ed.). 2011. *Useful Cinema*. Durham & London: Duke University Press.
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in 15th century Italy*, Oxford: Oxford University Press.
- Bloch, Marc. 1999[1949]. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: A. Colin.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- . 2013. *Manet: Une révolution symbolique*. Paris: Seuil/Raisons d'agir.

- Brunet, François (dir..). 2013. *L'Amérique des images - Histoire et culture visuelle des Etats-Unis*. Paris: Hazan.
- Cadé, Michel. 2004. *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Christian Delage, Vincent Guigueno. 2004. *L'Historien et le Film*. Paris: Gallimard, coll. Folio Histoire.
- Ginzburg, Carlo. 1999. *History, Rhetoric, and Proof. The Menachem Stern Jerusalem Lectures*. Londres: Press of New England.
- . 2013. *Peur révérence terreur – Quatre essais d'iconographie politique*. Dijon: Les Presses du réel.
- Hatzfeld Nicolas, Gwenaëlle Rot e Alain Michel (groupe Nigwal). 2009. "Filming Work on Behalf of the Automobile Firm: the Renault Case (1950-2002) ". In *Films that Work. Industrial film and the Productivity of Media*, 187-210. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hatzfeld Nicolas, Gwenaëlle Rot e Alain Michel. 2006. "Filmer le travail au nom de l'entreprise ? Les films Renault sur les chaînes de production", *Entreprises et histoire*. n° 44: 25-42.
- Lagny, Michèle. 2000. "Documentaire et commandite: conséquences pour le cinéma ouvrier", *Les Cahiers de la Cinémathèque*. n° 71: 35-40
- Leblanc, Gérard. 2001. " L'auteur face à la commande". In *Les Institutions de l'Image*, editado por Jean-Pierre Bertin-Maghit e Béatrice Fleury-Vilatte, 75-84. Paris: EHESS.
- Lindeperg, Sylvie. 2001 "Traces, documents, monuments. Usages cinématographiques de l'histoire, usages historiques du film". In *Les Institutions de l'Image*, editado por Jean-Pierre Bertin-Maghit e Béatrice Fleury-Vilatte, 11-21. Paris: EHESS.
- . 2013. *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier.
- Martins, Paulo Miguel. 2011. *O Cinema em Portugal – Os documentários industriais de 1933 a 1985*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Mitchell, J.C. 1987. " The situational perspective". In: *Cities, Society and Social Perception. A Central African Perspective*, 1-33. Oxford: Clarendon Press.

- Mondada, Lorenza. 2000. *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Paris: Anthropos.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: Editions de La Fabrique.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- White, Hayden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.