



## **MISÈRE AU BORINAGE. BREVES NOTAS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE SOCIOLOGIA E CINEMA NO FILME DE HENRI STORCK E JORIS IVENS<sup>1</sup>**

**Mauro Luiz ROVAI<sup>2</sup>**

**Resumo:** *Misère au Borinage* é um filme dirigido pelo ator e cineasta belga Henri Storck (1907 - 1999) e o cineasta holandês Joris Ivens (1898-1989). Realizado em 1934, o filme aborda a greve dos mineiros em Borinage (sul da Bélgica, 1932) e algumas consequências desta. O objetivo deste artigo é apontar como pode ser construída uma discussão de fundo sociológico no filme, articulando alguns recursos expressivos utilizados pelos diretores durante o processo de montagem. O principal aspecto sociológico a ser salientado é a forma como estão construídas as imagens dos trabalhadores e a relação entre os problemas locais e globais.

**Palavras-chave:** Sociologia, Cinema, Política, *Misère au Borinage*

No livro *Henri Storck, Le cinéma belge et l'occupation*, Bruno Benvindo, comentando sobre *Misère au Borinage*, diz que se o plano de Storck era fazer um filme “sobre a miséria”, será Joris Ivens o responsável por dar a “dimensão ideológica, transformando o projeto inicial de um filme humanista sobre o drama da pobreza em reprovação contra o capitalismo selvagem do entre guerras”. Uma das maneiras de tentar essa conexão entre o problema na Bélgica e, em particular, na região do Borinage, com o capitalismo de modo mais amplo foi a inserção na obra dos “problemas do tempo”, como, por exemplo, a “crise internacional” (BENVINDO, 2010, p. 26-27), tema que ajudava a sinalizar a dimensão ideológica de *Misère au Borinage*. No entanto, para que o problema aparecesse no interior da obra foi necessária a utilização de alguns recursos, dentre eles, a inserção de reportagens de atualidades, sobretudo aquelas presentes nos blocos iniciais. É sobre tais inserções que gostaríamos de nos ater, deixando um pouco de lado a discussão sobre a dimensão ideológica ou humanista para poder enfatizar uma das nuances da

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto da apresentação de dois trabalhos sobre o filme. A primeira apresentação ocorreu na mesa intitulada “*Misère au Borinage*: possíveis relações entre cinema e sociologia”, (XVI Congresso Brasileiro de Sociologia, Salvador, setembro de 2013); a segunda no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na mesa “Cinema e Ciências Sociais: *Misère au Borinage*, de Joris Ivens”. Acompanhar a apresentação dos colegas de mesa e o debate com o público foi fundamental para a versão final deste texto. Uma versão reduzida desta discussão pode ser encontrada nas Atas do Encontro da Socine 2013.

<sup>2</sup> Professor de Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo – Unifesp. Doutor em Sociologia – USP 2001. [mauro.rovai@unifesp.br](mailto:mauro.rovai@unifesp.br)



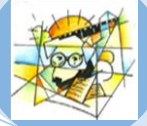
dimensão estética da obra, justamente aquela referida ao modo como tais inserções foram utilizadas, perscrutando a sua importância na construção do filme. Tal aspecto é importante, pois o uso das atualidades filmadas, ainda que não sejam tão observadas quanto os planos que mostram a miséria vivida pelos mineiros (adultos e crianças, empregados e desempregados), será crucial para construir e articular a pobreza e a miséria a uma questão mais ampla, ou seja, ligando as vicissitudes sociais da região às greves na Bélgica e à exploração capitalista internacional.

Tomado por esse prisma, assim como o método da reconstituição (*re-enactment*) utilizado por Ivens (por exemplo, a sequência da passeata que comemorava os 50 anos da morte de Marx, ao final do filme) implicava certo pensamento sobre o cinema, assim também procederemos para abordar as inserções das atualidades filmadas. Afinal, ambas traduzem uma preocupação que é estética: a reconstituição, por permitir incorporar à obra a greve dos mineiros de 1932, isto é, a sua luta, de uma forma clara e orientada; as sequências de atualidades, inseridas nos blocos iniciais do filme, por sinalizarem para a construção das relações entre a situação local (a miséria e a exploração) e a global (a crise internacional). Este pensamento sobre o cinema sugere que o trabalho dos diretores não apenas registrava imagens da miséria, mas, sobretudo, tomavam o filme como arma política.

\* \* \*

Como lembrava Max Weber, o pesquisador das ciências sociais, ao conferir sentido ao mundo a partir de determinado recorte, não apenas releva a existência de “*pontos de vista* especificamente *particulares*” (Weber, 1986, p. 97, *itálicos do autor*), como também descarta a crença naquilo que é valioso e digno “em si mesmo” de ser estudado, afastando-se progressivamente da busca do sentido próprio ou único das coisas. O trabalho com o filme nas Ciências Sociais, sob a nossa leitura, precisa observar tais cuidados, visto que a obra é fruto de uma atividade de construção que revela conexões significativas a partir das chaves de leitura apresentadas durante a investigação. Trilha pela qual também caminhou Pierre Sorlin, para quem “Não existe uma significação inerente ao filme, são as hipóteses da investigação as que permitem descobrir certos conjuntos significativos.” (Sorlin, 1992: 49).

A proposta deste texto, pois, é justamente tomar o filme como constructo e investigar o modo pelo qual as imagens estão nele internamente organizadas. Para isso, o problema que colocamos a este pequeno estudo refere-se à maneira como foi construída



em *Misère au Borinage*: 1. a imagem do “trabalhador” e 2. a relação do problema local (a miséria na região) com os acontecimentos internacionais (a crise do capitalismo), destacando o uso das sequências de atualidades (de acontecimentos distantes geograficamente da região do Borinage) e as sequências em que aparece a rua como “palco” de eventos políticos. Dado que a obra (na versão<sup>3</sup> analisada neste estudo) termina com um recado explícito para a “classe operária” a partir de uma matriz teórica facilmente identificável (a *luta de classes* e a *ditadura do proletariado*) e considerando que são os “trabalhadores” (sejam eles sindicalizados ou desempregados) os “atores” do filme, nossa questão é: como está construída a imagem desse grupo de pessoas na versão apresentada do filme de Storck e Ivens?

Para esta argumentação, optamos por descartar aqueles planos mais conhecidos e citados, como, por exemplo, os que mostram como haviam sido reconstituídos / encenados determinados acontecimentos. Dentre eles, os das sequências da greve, os da família desalojada, os da visita do meirinho e os da marcha pelo 50º aniversário de morte de Karl Marx – conquanto façamos uma breve passagem por esta última sequência. Por seu turno, nossa preocupação estará mais voltada para os planos extraídos das “atualidades” filmadas (como as sequências em que alimentos são destruídos, a das marchas e a das sequências da repressão de manifestantes por policiais à paisana na *Pennsylvania*) e aqueles que mostram as manchetes de jornais.

78

### 1. A abertura do filme e as marchas contra a fome.

A abertura ocorre com uma tela escura, onde se lê em letras grandes: *Le club de l'écran Bruxelles presente: Misère au Borinage* (ou no holandês *Ellende in de Borinage / Eilende in de Borrinarre*), prenunciando a presença constante dos dois idiomas pelos próximos 34 minutos. Grande na tela surge a palavra *Crise* em caixas-altas; embaixo, em caixas-baixas, a expressão “no mundo capitalista” (*dans Le monde capitaliste*). A primeira cena é acompanhada de uma legenda que nos avisa que as usinas / fábricas estão fechadas, abandonadas (*fermées, abandonnées*). Reparemos que a legenda do plano

---

<sup>3</sup> Sobre as versões do filme, ver MENEZES, 2007, p. 143 – 144. Nas palavras do autor, a primeira versão “tem uma montagem mais labiríntica”, ao passo que “a segunda, mais politizada” é mais efetiva em dar o “tom” político dos letreiros da primeira versão. Ainda de acordo com Menezes, a segunda versão (que é aquela com a qual trabalhamos neste artigo), “inspirada no filme de Eisenstein (...) transforma a Bélgica de Borinage no seu próprio Encouraçado Potemkin” (pp. 143- 144). Acerca da importância do filme no momento em que é realizado, vale a pena ir a todo o capítulo, intitulado Cinema e Ciências Sociais.



inicial, bem como a chaminé, que se destaca na imagem, colaboram para que os próximos planos sejam compreendidos como “interiores vazios” e equipamentos abandonados. A ideia será concluída em nova tomada aberta, em que é possível notar várias pessoas diante de um portão, que deduziremos serem trabalhadores em greve (a maior parte deles está de boina, adereço que, em várias passagens do filme, ajudará a identificar a figura dos trabalhadores / desempregados, como, por exemplo, na sequência do meirinho).

A próxima legenda diz: “milhões de trabalhadores têm fome” (*millions de prolétaires ont faim*). A legenda é o meio pelo qual os diretores / montadores nos dirigem informações específicas. No entanto, na sequência da marcha contra a fome, podemos ver ao fundo, escrito em uma faixa estendida: “marcha da fome dos desempregados do norte a Paris” (*marche de la faim des chomeurs du nord à Paris*). Notemos que a associação entre imagens e palavras está reforçada pela aproximação de “proletários”, “desempregados” e da “fome”. Observe-se também que a legenda oficial destaca as palavras “proletários” e “fome”, mas a faixa no meio da multidão em movimento destaca, além da “fome”, o termo “desempregado”. E é justamente essa palavra, fora da legenda, mas na imagem, que parece caracterizar o próximo plano, tomado no interior de uma casa. O centro da imagem é tomado por uma mesa, objeto sobre o qual incide a luz principal. Ao seu redor aparecem dispostas 6 crianças, um homem, e, ao fundo, uma mulher (que serve comida em alguns pratos) e um berço. O plano, que será repetido no final do filme, quando inserto em uma sequência na qual observamos uma família alimentar-se à mesa, reforça nesse ponto a associação entre “desemprego” e “fome” como efeito da crise do capitalismo. Vale notar que a profusão de letreiros na tela (em francês e em holandês), ora sobrepostos aos planos, ora em cartazes, intercalando outros planos, não fazem referência à situação de desemprego. Tal referência aparece apenas na faixa carregada pelas pessoas que participam da passeata, isto é, na faixa que está nos planos selecionados (pelos diretores) do material filmado da passeata, o que indica o esforço de Ivens e Storck na mobilização dos vários elementos expressivos para a construção de sentidos no filme.

Poucos depois, uma nova tomada mais longa será novamente a de uma passeata, agora contra a fome das crianças. Nela estão alguns homens, mas tocando instrumentos de sopro e acompanhando a marcha. As mulheres, predominantes na imagem, estão à frente. Elas carregam um cartaz “abaixo a crise” (*à bas la crise*) com os seguintes dizeres: «*ce que femme veut Dieu le veut*» (provérbio francês, o que a mulher quer ela consegue); “antes a morte que a fome das crianças” (*Autant la mort / que la faim / des enfants*). Tais



passetas trazem em uma das faixas a expressão: *marche de la faim des chomeurs du nord a Paris*, o que nos permite deduzir que ainda se tratam de imagens oriundas de outras filmagens e que, segundo indica Laura Vichi, são da marcha da fome de Lille a Paris (cf. 2002, p. 59).

Observemos, pois, que a presença de letreiros e legendas está integrada aos planos que assistimos na tela, isto é, são elementos mobilizados para a construção de sentidos no filme. As várias formas pelas quais as legendas e informações de texto aparecem não vêm para confirmar ou comprovar o que está na imagem. Antes, são aspectos que também precisam ser considerados na compreensão dos sentidos construídos ao longo do filme.

## 2. “A anarquia do sistema econômico”.

O novo cartaz retoma a crise do capitalismo, informando que café, trigo e leite são destruídos por produtores, privando milhões de desempregados desses alimentos. A conclusão é que estamos ante a “anarquia do sistema econômico atual”. Os planos nos mostram imagens de Wisconsin (galões de leite sendo derramados), de sacas de café sendo despejadas ao mar e trigo sendo queimado. A junção desses planos com os letreiros encaixa-se no quadro anterior, em que aparecia um desempregado à mesa com sua esposa e filhos. No entanto, há algo que nos chama atenção. Além dos elementos de terra, água, fogo e ar presentes nas imagens (o leite despejado na terra, o café jogado no mar, o trigo queimado e a fumaça que toma o céu e a tela, dando um tom poético para as imagens), o vetor da destruição não é o capitalismo, mas o próprio trabalhador. Em cada uma das situações, para caracterizar a ideia de “anarquia” e para dar impacto à noção de que milhares de pessoas reais passam fome, são trabalhadores que aparecem. No entanto, eles não são os algozes ou os vilões. Eles não são ninguém, isto é, eles estão na imagem e são cruciais na ação requerida, mas não têm identidade. Quem existe são os responsáveis pelo “sistema econômico atual” e os desempregados (fora das fábricas, em marcha ou em casa, com a família). Há um tipo de invisibilidade de duas espécies. O de primeira espécie incide sobre os capitalistas, que não aparecem no filme, isto é, não estão “encarnados” na imagem (não aparecem na tela personificados ou individualizados, ainda que possamos apontá-los representados nos planos do prédio da corte de justiça, no plano em que



aparece uma igreja católica<sup>4</sup> em construção e na presença policial nas ruas). Não há justaposição entre imagens de trabalhadores miseráveis sofrendo e a de pessoas se regozijando em locais fora das fábricas, em casas confortáveis. As contraposições certamente existem e são didaticamente exploradas. É possível observá-las, por exemplo, nas inúmeras tomadas em que a miséria é mostrada no interior escuro das habitações ou no exterior das precárias construções; nos planos em que o *pathos* do sofrimento decorrente da miséria ganha destaque (rostos sofridos de homens desempregados, crianças e adultos dormindo amontoados); na sequência em que nos são mostrados tijolos para a construção de uma igreja, alojados em casa da qual algum morador fora despejado etc. Contudo, no filme, o “outro” dos explorados não tem cara ou rosto. A exploração, que aparece mencionada nas mensagens escritas nos cartazes que estão encadeados às imagens, é uma entidade que não está encarnada e individualizada, embora se manifeste o tempo todo no filme. A segunda invisibilidade é a dos “trabalhadores”. Reparemos que eles aparecem na tela (no caso, destruindo alimentos), estão na imagem e desempenham um papel na trama, mas eles são, nos planos do filme, como o trigo, o leite e o café que inutilizam, a saber, “produto” da “anarquia do sistema econômico atual”. Afinal são eles que efetivam tal sistema, ora produzindo riqueza (são eles que movimentam as usinas), alimento, carvão, ora quando operam a destruição de mercadorias. No filme, pois, parece que a anarquia do sistema não produz apenas a destruição de mantimentos, como sugere a legenda de Ivens e Storck, mais do que isso, ela faz do trabalhador o algoz do próprio trabalhador na medida em que seu trabalho serve ao (e é instrumentalizado pelo) capital.

### 3. Das atualidades – a câmera

Antes de continuarmos, fixemos os planos em que a destruição de mantimentos aparece na tela. Além do café jogado ao mar, o que nos remete a uma das estratégias

---

<sup>4</sup> Sobre as contraposições, podemos destacar, aos 20'03'', plano rápido de uma igreja metodista (*Église Évangélique Méthodiste*), inserido no justo momento em que a igreja católica, em texto e em imagens, é mostrada como parte da “anarquia” do sistema. Aos 21'32'', quando o processo de construção de uma igreja católica é mostrado, a contraposição direta é com a vida nos barracos, isto é, com a penúria cotidiana. Há muitos planos ao longo do filme para a caracterização dessa penúria, e vários deles mostram os interiores escuros e cheios de moscas nos barracos (como, por exemplo, na sequência em que crianças, presença constante no filme, sujas e amontoadas são apalpadadas e submetidas a testes). Por seu turno, a escuridão e a sujeira parecem dialogar ironicamente com um plano imponente, acima citado, do edifício do *Institut Provincial d'Hygiène et de Bactériologie*, que traz a divisa: *Espace. Air. Lumière*, como se as três palavras contraditassem as tomadas que mostram o interior das habitações nas quais famílias numerosas vivem.



adotadas pelo governo brasileiro para enfrentar a demanda insuficiente do mercado mundial pelo produto, em particular dos Estados Unidos, no final dos anos 20 e início dos 30, e da queima de trigo, outra sequência presente no filme de Storck e Ivens é a dos galões de leite derramado. Na sequência em que aparece, isto é, envolvida ou posta em relação com as outras duas, parece reforçar a ideia de anarquia da economia sob o capitalismo, eliminando alimentos quando no mundo desempregados passam fome. No entanto, a origem dos planos com as imagens dos galões de leite é outra. Elas foram realizadas “por ocasião de uma greve de produtores de leite em Wisconsin” e era oriunda “das atualidades”, para informar “como certos grevistas tinham confiscado um caminhão de leite pertencente a fazendeiros não grevistas e deles tinham jogado fora o conteúdo” (v. VICHI, 2010, p. 50). De fato, a respeito das atividades desempenhadas pelas pessoas que derrubam os galões de leite e acerca do que visavam atingir com tal ato não há nenhuma informação no filme. Não sabemos que são grevistas agindo contra não grevistas, como aponta Laura Vichi, mas isso pouco importa, pois os planos aparecem bem encaixados para a ideia que o filme pretende construir: a da “anarquia do sistema econômico”. A inserção de imagens das atualidades nesse ponto do filme opera como prova de que a “anarquia do sistema econômico” é vista não apenas no Borinage, no sul da Bélgica e na vizinha França, mas inclusive no coração do capitalismo, nos Estados Unidos da América. Por outro lado, o significado que poderia ser atribuído àqueles planos em virtude do contexto no qual haviam sido filmados originalmente (o enfrentamento entre grevistas e não grevistas, ou seja, entre os próprios trabalhadores em Wisconsin) não importa para os diretores de *Misère au Borinage*.

Em outras sequências advindas de atualidades algo semelhante pode ser notado, dado que, mais uma vez, o “outro” explorador não aparece identificado nas imagens. Aliás, a sequência nos interessa particularmente. Detenhamo-nos nela. Trata-se da inserção de aproximadamente 1 minuto e quarenta segundos de trecho sobre a revolta dos mineiros de Ambridge, Pennsylvania, em 1933. O cartaz que apresenta a sequência informa o local, a data e um indicador fundamental: “os policiais armados (...) provocam e atiram” (*les policiers armés de fusils, provoquent et tirent*). Em holandês está “*de politie in burger*”, cuja busca rápida no dicionário resulta em “policia à paisana”, detalhe que não está no francês, mas aparecerá na versão legendada em inglês.

O início da sequência mostra um carro estacionado quase no centro da tela, de dentro do qual sai um homem. Diante do automóvel, vê-se outro homem, armado. Os



trajes civis mais a arma, a rua e as várias pessoas que circulam por ali causam certa tensão na imagem como se a presença do Estado estivesse ali camuflada, obscurecendo o caráter que tem de empresa racional, que detém o monopólio do uso legítimo da força física (para isso, v. WEBER, 1999, p. 34-35). Tal tensão é prenunciada pela legenda “policia à paisana”, que não aparece em francês. A câmera acompanha a movimentação do homem de chapéu branco que descera do carro e agora cruza a rua em passo lento. A câmera parece que está longe (ao que tudo indica, ela está em um andar não muito alto<sup>5</sup>, mas não é possível afirmar que de lá são feitas todas as tomadas). O foco do acontecimento se desenrola no centro da tela, e a presença de chapéus e boinas é marcante (apenas repararemos nas mulheres, e não são poucas, se nos detivermos nas bordas do conflito em tela, fixando a atenção nos elementos do quadro e não no acontecimento).

Notemos que a câmera é fixa, mas o quadro não é estático. Da esquerda vemos avançar, com nitidez no fundo de campo, em plano aberto, várias pessoas em trajes civis e armados com espingardas e bastões. Um dos homens armados e de chapéu desarma e atinge um manifestante. A partir daí, homens em trajes civis (distintos dos manifestantes pelo porte de arma e por uma fita branca amarada ao braço) atacam a multidão com bastonadas. Diferente de outros civis, eles estão de boina, indumentária que atua como se fosse uma espécie de senha para a identificação do trabalhador / desempregado. Fora do epicentro da conflagração, mas ainda na tela, uma espingarda é disparada na direção da manifestação (na verdade para um ponto fora do campo, na direção que acreditamos ser aquela em que estão os manifestantes). Do extracampo, um objeto é arremessado para dentro da tela. Sucessivos cortes mostram objetos arremessados na direção dos homens que reprimem a manifestação. A tela está esfumada e notamos pessoas correndo. Novo corte mostra um corpo inerte estendido no chão, abandonado, do lado dos manifestantes.

Atentemos para a presença da câmera nesse pequeno trecho inserto no filme. Ao que tudo indica, ela é desconhecida dos que participam do evento exibido, sejam eles os policias à paisana, inclusive os que descem a rua, e os manifestantes. Do ponto em que

---

<sup>5</sup> Segundo Laura Vichi, trata-se de atualidades da *America Today* de 1933 (VICHI, 2010, p. 50). Na descrição contida na página de Paul Hertneky, quem filmou a violência foi um fotógrafo do noticiário da agência britânica Pathé. Para isso, ver <http://paulhertneky.wordpress.com/2010/12/14/who-do-you-think-you-are/>. Acesso em 03.05.2014. Uma visita à página virtual da British Pathé nos permite encontrar cerca de dois minutos da repressão em Ambridge. A abertura da reportagem diz: América. Isso aconteceu! ("America. It Happened!"). A página da British Pathé é <http://www.britishpathe.com/video/it-happened/query/Ambridge>. Acesso 03.05.2014. Ao final do *Preview* o delegado (*sheriff*) dá um depoimento para a câmera (provavelmente, o homem de chapéu branco que observáramos no centro da tela no início da sequência).





está, e supondo que seja uma câmera que não se desloca com facilidade (girando apenas sobre seu eixo e produzindo, portanto, planos fixos), ela revela, escondendo, sua perspectiva, pois se sabemos de qual ângulo filma, não sabemos onde está ou quem a manipula. Tal câmera é diferente daquela da “reconstituição” de acontecimentos, sobre a qual falaremos mais abaixo. Ela, provavelmente, não está à vista, mas está lá, no cotidiano, na rua. Oculta, ela registra imagens, operando cortes visíveis no evento que se passa na rua, imagens sobre as quais, provavelmente, incidirão novos cortes, quando forem exibidas como atualidades.

A câmera, neste ponto, parece atuar como dispositivo que testemunha o enfrentamento na rua, mas não apenas. Na tela, além da ação e reação que veremos deflagrada, parece também estar presente a tensão que acompanha o enfrentamento, pois a inexistência de uniformes que identifiquem a polícia ou as forças repressivas do Estado não permitem de imediato identificar manifestantes e polícia. A polícia disfarçada e a repressão aos manifestantes, associada à informação de texto que diz que a polícia “provoca” e “atira” é como Ivens e Storck tentam construir a outra face (mais uma) da “anarquia do sistema econômico”, a da repressão violenta. Em menos de dois minutos, a violência física presente nos planos, índice visível do enfrentamento, nos interpela, proporcionando-nos os elementos para identificarmos a injustiça e, conseqüentemente, tomarmos partido. Tomamos partido embalados, isto é, informados, pelo movimento do filme, pelo modo como nele está construída a desigualdade do enfrentamento. As imagens que melhor pontuam essa desigualdade são aquelas que mostram: o uso da arma de fogo (na direção que acreditamos ser a dos manifestantes), o afeto de pavor no rosto das pessoas que recebem bastonadas sem oferecer resistência (no início das provocações), o corpo morto no chão e, posteriormente, sendo carregado por companheiros em fuga pela rua.

#### **4. O uso dos jornais – a rua**

Se, de modo geral, as atualidades estão inseridas no início do filme e caracterizam a relação entre Borinage e o mundo, a greve dos mineiros e a exploração capitalista mundial, a luta dos trabalhadores e a violência que as reprime, os planos das páginas e manchetes dos jornais da imprensa escrita seguem outra direção: apontar a escalada dos acontecimentos no Borinage. O tom acompanha a orientação política do jornal: *Le*



*drapeau rouge*, por exemplo, órgão do partido comunista belga, faz uma saudação à greve geral nas fábricas e aos mineiros; o *La nouvelle gazette*, por sua vez, fala do terror comunista “*terreur communiste dans le Hainaut*” e mais abaixo descreve a noite anterior como de angústia, desolação e excessos (“*Une nuit de angoise et de détresse*”, uma “*indicible orgie*”). Há também o *L’Humanité*, jornal da Central do partido Comunista Belga, interdito pelo governo, referindo-se a um clarão revolucionário, pois a greve geral significava a tomada das ruas e a mobilização de parte da cidade, com os mineiros sob o pipocar das metralhadoras (*crépitements des mitrailleuses*). Mesmo quando as páginas de jornal são utilizadas como denúncia, como ocorre aos 6’25”, ao abordar a falta de segurança no trabalho, ainda se percebe a escalada dos acontecimentos. É o que ocorre, por exemplo, com uma página em primeiro plano, informando sobre a morte de dois mineiros, que trabalham na região, asfixiados. A notícia, em francês, não é traduzida para o holandês, o que nos permite dizer que talvez ela não tivesse outra finalidade no filme a não ser a de atestar o ocorrido, reforçando o tom acusatório do cartaz que entremeia os planos de um cortejo fúnebre (provavelmente dos dois trabalhadores mortos): em dois anos, “204 trabalhadores foram mortos”. A escalada dos acontecimentos tem um forte vínculo com a rua, palco dramático dos acontecimentos, como mostra as sequências do cortejo fúnebre e as das manchetes de jornal. Se somarmos a esses planos a inserção, em trecho anterior do filme, da lápide, em primeiro plano, de Louis Tayenne, apresentado, segundo texto grafado na pedra, como vítima da repressão em Roux, em 1932, quando defendia a classe trabalhadora, temos todos os ingredientes para compreender que as relações de exploração estão, no filme, a um passo de sua “superação”. A mensagem na lápide ajuda a construir a ideia da luta, de quem luta e de que lado luta<sup>6</sup>, nomeando-o. Assim, é como se a miséria e a exploração no Borinage, as condições precárias de trabalho e salário, de saúde e habitação, escondidas até agora nas estatísticas, saíssem à luz, às ruas, em nome de seus mortos.

## 5. A câmera e a rua

A câmera que registra os enfrentamentos de rua na Pensilvânia é diferente daquela

---

<sup>6</sup> Tal sequência pode ser do filme de 11 minutos *Journée Tayenne - 9 juillet 1933*, dirigido por Jean Fonteyne & Albert Van Ommeslaghe, feito em homenagem a Tayenne. Para isso, v. <http://www.novacinema.org/spip.php?rubrique1708&lang=fr>. Acesso em 03.05.2014.



câmera que mostra a marcha ou o féretro, pois se a primeira parece estar anônima, a outra é visível, pois não é incomum observar, ao longo do filme, pessoas mirando a câmera que as filmam. No entanto, mais importante neste estudo não é a presença da câmera e a sua percepção por quem é filmado, mas a acoplagem câmera e rua, no sentido que apontara Walter Benjamin quando falava da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: “não há ninguém hoje em dia afastado da pretensão de ser filmado” (BENJAMIN, 1980: p. 18; 2003; p. 47).

Se a referência de Benjamin quando fazia o diagnóstico e mencionava como exemplo *Borinage* de Joris Ivens<sup>7</sup> se referia às reconstituições presentes no filme, como a passeata reconstituída do aniversário de morte de Marx, por exemplo, certamente é diferente da câmera na sequência em Ambridge. No aniversário encenado, a câmera configura um espaço no qual observamos as pessoas atuarem. No segundo, a presença da câmera é de outra ordem, menos da ordem da construção cênica e mais da ordem da testemunha ou do *voyeur*. Ainda que diferentes, os dois processos se retroalimentam, pois a crescente dramaturgia das ruas não está separada do crescimento da presença de dispositivos visuais de controle em vários espaços (tendência esta que teve e tem tido grande desenvolvimento até os nossos dias).

Atentemos para as sequências do aniversário encenado. Trata-se de um acontecimento não contemporâneo, feitas seis meses e meio depois do fim das filmagens, e para as quais os trabalhadores atuaram, entrando no jogo, pois sabiam da presença da câmera, o que permitiu a Ivens afirmar que: “A realidade deles superou nossos artifícios”<sup>8</sup>. Uma “realidade” que se mostrava convincente para os trabalhadores que assistiam a marcha e faziam saudações, mas também para os policiais, que investiram contra manifestantes e cineastas, colaborando, sem o saberem, para a reconstituição de outro fenômeno importante, o da atuação das forças de repressão. Com ou sem a presença da câmera, a “encenação” de sua própria “realidade” (a celebração do 50º aniversário da morte de Karl Marx no bojo do movimento de luta na região) era uma chance de fazer outra vez, viver novamente, refazer, uma comemoração que, original de outro tempo, é

---

<sup>7</sup> O texto de Benjamin que temos publicado na Coleção *Os pensadores* não menciona o título do filme, apenas a menção a uma “fita de Joris Ivens”. Na versão francesa (2003, p. 47 – como na alemã) é mencionado o título do filme: *Borinage*, p. 47. Daí a presença das duas entradas nas referências bibliográficas.

<sup>8</sup> “*Leur réalité l'emportait sur nos artifices*” (apud VICHI, 2002, p. 59). Sobre os policiais investirem contra os manifestantes que reconstituíam o acontecimento (a palavra que autora usa é *chargeant*), v. VICHI, 2002, p. 59.



encenada como uma chance nova de tomar a rua e fazer história. A presença da câmera não é artifício, mas parte do acontecimento.

## Conclusão

*Misère au Borinage* parece mostrar a miséria, a luta, a solidariedade (bem como a sua falta). Mostra também a importância de resistir em conjunto, ainda que esta seja um paliativo ante a exploração e o sistema anárquico do capitalismo. No entanto, se este outro contra o qual se deve lutar não aparece personificado, sua manifestação (como exploração) é reiterada em todo o filme. Por outro lado, a imagem do trabalhador aparece multifacetada. Ela não está configurada em dois grandes grupos: os trabalhadores que sofrem a degradação e os trabalhadores que se organizam para lutar contra o sistema anárquico. De modo geral, ela aparece bastante nuançada, em virtude do tipo de casa em que vivem (casas da companhia, barracos, periferia da cidade ou cantões de Charleroi), das roupas que vestem (a boina é a indumentária-código que se estabelece em contraposição ao chapéu), do interior das casas em que habitam (a câmera entrou em vários barracos, mas também em pelo menos duas casas), das mobílias que possuem (comum a todas elas parece ser o berço, que todas têm; as particularidades, por seu turno, ficam por conta do cavalinho de palha na casa do jovem trabalhador e das bugigangas na casa invadida pelo meirinho). Além disso, há os que atuam diante da câmera, que, grosso modo, podemos identificar pela saudação de punho erguido e cerrado que trocam entre si. Isso ocorre ostensivamente durante a passeata com o quadro de Marx, mas também na sequência em que vemos um trabalhador emprestar sua bicicleta a outro, e no passeio sociológico que faz a câmera que acompanha a caminhada do rapazote da “saída da fábrica” até os interiores da casa onde habita, passando por áreas distintas da cidade. Podemos identificá-los também na reunião que acontece no bar, quando um grupo de pessoas discute ao redor de uma mesa e diante de uma parede em que, parece, está pregada (com um alfinete de fralda) a foto de Lênin. Recortada de um jornal e pregada com um alfinete, ela, a foto, parece noticiar que o evento da revolução, trazida por um líder que está de boina, está no horizonte.

Tais nuances, no entanto, não nos permitem antever o que o letreiro expressa ao final do filme, isto é, que “a classe trabalhadora não esquece que apenas a luta cotidiana e tenaz pode melhorar a sua sorte” e que “o proletariado sabe que as contradições e a



miséria (...) são frutos do capitalismo (...) e que a humanidade só será salva da desordem e da exploração do homem pelo homem pela ditadura do proletariado, pelo advento do socialismo”<sup>9</sup>. Quem parece saber disso são as pessoas que fizeram o filme, incluindo aí os trabalhadores que organizaram a passeata em Wasmes (local onde morreram os trabalhadores asfixiados, que eram irmãos) em homenagem aos 50 anos de morte de Karl Marx (que havia sido previamente proibida pela polícia), mas não todos os trabalhadores, construídos em subgrupos durante mais de 4/5 da duração do filme. O que todos os subgrupos parecem saber, os desempregados, os famintos, os despejados, os miseráveis, os sindicalizados religiosos, os sindicalizados conscientes, as mães e os pais etc., pois sentem isto na pele, é que o que existe é degradação, miséria, exploração, repressão e morte.

**Abstract:** *Borinage* is a film directed by Belgian actor and filmmaker Henri Storck (1907 - 1999) and the Dutch filmmaker Joris Ivens (1898-1989). Performed in 1934, the film addresses the Miners Strike in Borinage (south of Belgium, 1932) and some consequences of this. The aim of this article is to point out how can be constructed a sociological discussion in this film, by articulating some expressive resources used by the filmmakers during the montage process. The main sociological aspect to be underlined is how the worker's images and the relationship between local and global problems are constructed.

**Keywords:** Sociology, Cinema, Political Aspects, *Borinage*.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: \_\_\_\_\_ . *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 3-28.

\_\_\_\_\_. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris: Éditions Allia, 2003.

BENVINDO, Bruno. *Henri Storck, Le cinéma belge et l'occupation*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

MENEZES, Paulo. Cinema e Ciências Sociais. In SILVA, Josué Pereira da (org.). *Por uma sociologia do século XX*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 131-152.

<sup>9</sup> Na tela, em francês: “... la classe ouvrière n’oublie pas que seule la lutte quotidienne et tenace peut améliorer son sort « e que “Le proletariat sait que les contradictions et la misère, dans le Borinage, comme dans la Belgique entière, comme dans le monde, sont les fruits du capitalisme... et que l’humanité ne sera sauvée du désordre et de l’exploitation de l’homme par l’homme... que par la dictature du proletariat pour l’avènement du Socialisme... ».



SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

VICHI, Laura. *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*. Traduit de l'italien par Hélène Bernier et Salvatore Manzone. Crisnée (BE): Éditions Yellow Now, 2002.

WEBER, Max. Conceitos sociológicos fundamentais - §17. In *Economia e Sociedade*. 4ª Ed. V. 1. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p. 34-35.

\_\_\_\_\_. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Max Weber*. V.13. São Paulo: Ática, 1986, p. 79-127.

### **Filmografia**

*Misère au Borinage*, Bélgica, 1934. Diretores Joris Ivens e Henri Storck (34 min., P&B, versão não sonorizada).

### **Referências da Web**

HERTNEKY, Paul. Who do you think you are? In

<http://paulhertneky.wordpress.com/2010/12/14/who-do-you-think-you-are/>.

Acesso: 03.05.2014.

British Pathé. It happened! 1933 (Preview com 02:05 minutos). In

<http://www.britishpathe.com/video/it-happened/query/Ambridge>. Acesso: 03.05.2014.

Ver também outra entrada na página da British Pathé:

"Ambridge, Pensylvanie. La Liberte et l'Ordre. Au cours d'une greve d'ouvriers metallurgistes l'un des manifestants est tue." (Preview com 1:54 minuto). In

<http://www.britishpathe.com/video/ambridge-aka-riots-in-usa-by-metalworkers-on-strik>

. Acesso: 03.05. 2014.