



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**O FRUTO PROIBIDO: IMAGENS DAS FÁBRICAS
RECUPERADAS ARGENTINAS**

LUCAS BARRETO CATALAN

SALVADOR
2017

LUCAS BARRETO CATALAN

O FRUTO PROIBIDO: IMAGENS DAS FÁBRICAS RECUPERADAS ARGENTINAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

SALVADOR

2017

Catalan, Lucas Barreto
C357 O fruto proibido: imagens das fábricas recuperadas argentinas / Lucas
Barreto Catalan. – 2017.
129 f.

Orientador: Profº Drº Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

1. Fábricas – Recuperação. 2. Cinema - Capitalismo. 3. Movimentos sociais.
4. Cinema – Argentina. 5. Documentário (Cinema) – Argentina. I. Câmara, Antônio
Da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDD: 346.81078

AGRADECIMENTO

Vivemos hoje um mundo que passa por diversas dificuldades, entretanto a mais grave e impactante é a desesperança, a certeza da imutabilidade e o fim dos sonhos capazes de nos levar além.

Dito isto quero aqui agradecer as pessoas que, de algum modo, trazem para minha vida aspectos, mesmo que pontuais, de amizade, solidariedade, compreensão e amor de um mundo que almejo em minha sincera utopia.

Primeiramente à minha família, que a cada dia me apoia mais e mais nesta minha caminhada, junto a eles agradeço a Lukinhas por se fazer de forma tão próxima em meu cotidiano.

À todos meus amigos impecáveis e losts que alegram meu dia a dia e me ensinam tanto.

Ao Nuclear por ter me acolhido de braços e corpos abertos. À todas as pessoas desse grupo tão comprometido com a construção do conhecimento e, ao mesmo tempo, leve, capaz de tornar o percurso acadêmico marcadamente árduo, em algo contente e prazeroso.

Agradeço também a meus orientadores, Jair e Toinho, por me ensinarem tanto, com afinco, responsabilidade e paciência, mostrando dia após dia a possibilidade de outra forma de universidade.

Queria agradecer, também, aos amigos que me ajudaram de forma mais direta no percurso de escrita desta dissertação: à Danny, Fabinho, Argolo e Lorena, por me ajudarem nas dificuldades com a língua espanhola; Camila e Poliana pela força na formatação do texto; à Lekinha pela ajuda na tradução do resumo; Anderson e Bruno pela missão de emergência na qualificação; à Alana e, em especial Fernanda, pelas noites, madrugadas e amanheceres, abastecidos pelo Burn! essenciais para a maturação analítica das obras e pela escrita deste trabalho.

Agradeço de modo especial a Hélder, que me puxou pra essa loucura de acabar a dissertação no prazo e entrar no doutorado. Sem seu apoio constante em tantos momentos complicados não teria conseguido.

Por fim, agradeço a meus amigos do JACA, por compreenderem este meu breve período afastado para conseguir escrever este trabalho, mas principalmente, por me mostrar dia após dia que meus sonhos são coletivos e que, provado o fruto proibido, somos capazes de transformar a realidade.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**O FRUTO PROIBIDO: IMAGENS DAS FÁBRICAS RECUPERADAS
ARGENTINAS**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a representação das lutas sociais no movimento das fábricas recuperadas argentinas, percebendo as dificuldades, resistência e conteúdos utópicos presentes nas películas. Esta experiência de resistência da classe trabalhadora se insere no contexto de forte crise econômica do país do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, marcada por perdas bruscas de postos de trabalho. As fábricas recuperadas foram a saída encontrada por alguns para se manterem trabalhando e vivendo dignamente. São estudados, através da metodologia da decupagem, dois filmes documentários: *Mate y Arcilla* (2003), dos grupos *Ak Kraak* e *Alavío*, representando a luta dos trabalhadores da Zanon; e *Brukman Bajo Control Obrero* (2003), de Carlos Pronzato, representando o cotidiano das trabalhadoras da fábrica têxtil Brukman. Nestas obras percebemos a reconstrução dos períodos turbulentos das tomadas e ocupações das fábricas, em especial o cotidiano dos trabalhadores na construção de uma nova forma de organização do trabalho, pautada na autogestão.

Palavras chave: Representação fílmica, cinemas documentário, fábricas recuperadas, *Mate y Arcilla*, *Brukman Bajo Control Obrero*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3.1 - Mapa Neuquén (00:10).....	42
Figura 3.2 - Placa Zanon Ceramica Zanon es de los obreros (00:21).	42
Figura 3.3 -Porta da fábrica Zanon (01:46).....	44
Figura 3.4 -Entrevistadora segue junto a trabalhador conhecendo a fábrica (02:35).	45
Figura 3.5 - Plano fechado foca trabalhador da cerâmica enquanto explica primeiro processo desenvolvido com argila.....	45
Figura 3.6 - Pé da entrevistadora "desvendando" a fábrica. (03:01)	46
Figura 3.7 - Sombra de pessoa (trabalhador) (03:10-03:29).	47
Figura 3.8 - Luiz Zanon e o presidente Menem (05:13).	50
Figura 3.9 - Novo maquinário para modernização da produção de porcelanato (05:18).	50
Figura 3.10 - Assembleia dos trabalhadores no momento de ocupação (06:01).....	51
Figura 3.11 - Trabalhador armado com estiligue (06:11).	52
Figura 3.12 - Trabalhador encapuzado (06:12).....	52
Figura 3.13 -Werkén da organização mapuche (10:04).	56
Figura 3.14 - Imagem mostra manifestação mapuche (10:07).	57
Figura 3.15 - Imagem representa o terror da Repsol (10:23).	57
Figura 3.16 - Imagem do enterro de uma criação mapuche (10:55).	58
Figura 3.17 - Foto dos trabalhadores reunidos abaixo da placa da Zanon com a pichação " <i>es de los obreros</i> "(12:14).	59
Figura 3.18 - Pedras de porcelana utilizadas como instrumento de desfeza a ataques da política e as ordens de despejo (14:18).	62
Figura 3.19 - Trabalhadores do MTD caminhando em direção a manifestação com trabalhadores empregados (17:38).....	65
Figura 3.20 - Trabalhadores do MTD e da fábrica Zanon se comprimentam em manifestação (18:13).....	66
Figura 3.21 - Trabalhadoras da fábrica recupera Brukman em manifestação (18:49).	66
Figura 3.22 - Imagem externa fábrica Zanon (19:19).	68
Figura 3.23 - Close no chá mate dos trabalhadores (19:29).....	68
Figura 3.24 - Panfleto traz a ideia da autogestão fabril como fruto proibido (19:38).....	69
Figura 3.25 - Trabalhadores de diferentes setores reunidos em uma planta fabril (19:47).	70
Figura 3.26 - Trabalhadores de diferentes fábricas recuperadas manifestando conjuntamente contra a burocracia sindical (19:48).	71
Figura 3.27 - Trabalhadora e documentarista tomam mate durante entrevista.	72
Figura 3.28 - Pés dos trabalhadores em deliberações tomadas em assembleia (23:30).	74
Figura 3.29 - Quadro informativo dos trabalhadores da Zanon sobre os atos do dia 25 de maio (24:05).....	75
Figura 3.30 - Montagem sobreposta, trabalhador da Zanon e maquinário (25:02).....	76
Figura 3.31 - Água sendo esquentada para uso do mate (25:29).....	78
Figura 3.32 - Trabalhador apresenta linha de produção da cerâmica (26:51).....	78
Figura 3.33 - Trabalhador exercendo sua atividade (27:40).	80
Figura 3.34 - Trabalhador lancha durante trabalho (28:25).	81
Figura 3.35 - Caricaturas de trabalhadores no ambiente de trabalho (28:27).....	81
Figura 3.36 - Trabalhadores em frente as caricaturas (28:29).....	82
Figura 3.37 - Tela de aço, momento de transição de cena (28:53).....	82

Figura 3.38 - Foco nas trabalhadoras atrás da tela de aço (28:56).	83
Figura 3.39 - Trabalhadora corta carne na cozinha, no reflexo a documentarista (29:07).	84
Figura 3.40 - Exaustor industrial na cozinha da Zanon (29:40).	85
Figura 3.41 - Trabalhadores e documentarista fazem refeição (30:03).	85
Figura 3.42 - Trabalhadora fala sobre ser mulher e seu compromisso com a luta (30:57).	88
Figura 3.43 - Imagens desenhadas por crianças representando a Zanon (30:50).	89
Figura 3.44 -- Pichação exaltando a ação direta das fábricas recuperadas (31:03).	90
Figura 3.45 - Trabalhador aponta a necessidade de “romper a cabeça” para compreender a luta (32:10).	91
Figura 3.46 - Trabalhador diferencia as novas cerâmicas (acima) das velhas (abaixo) (33:13).	93
Figura 3.47 - Azulejo produzido pelos trabalhadores com elementos culturais mapuche (33:22).	94
Figura 3.48 - Formiga carrega vegetal (34:13).	96
Figura 3.49 - Placas sociais feitas pela Zanon (35:44).	97
Figura 3.50 - Placas sociais feitas pela Zanon (35:44).	98
Figura 3.51 - Placa social de Daniel, companheiro da Zanon que morreu de parada cardíaca durante o trabalho (36:05).	99
Figura 3.52 - Loja da fábrica Zanon na própria planta da coopertiva (36:37).	100
Figura 3.53 - Mural de porcelana com os dizeres “Zanon é do povo” (39:01).	104
Figura 4.1 - Trabalhadora costurando (05:46).	109
Figura 4.2 - Depoimento de Celia (05:33)	109
Figura 4.3 - Trabalhador engomando roupa (09:17).	111
Figura 4.4 - Santinho de Nossa Senhora (18:12).	115
Figura 4.5 - Notícia e pôster Brukman (18:20).	116
Figura 4.6 - Depoimento de Gladis sobre a retomada da fábrica pelos seus companheiros. (23:52).	117
Figura 4.7 - Loja da fábrica têxtil Brukman (24:15).	118
Figura 4.8 - Gerardo dando seu depoimento (27:48).	119
Figura 4.9 - Fachada da fábrica têxtil Brukman (39:35).	124

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Considerações sobre o tema e o contexto histórico argentino	3
2	O CINEMA DOCUMENTÁRIO: A ARTE COMO FORMA DE CONHECIMENTO	11
2.1.	O conceito de representação	11
2.2	Cinema e Capitalismo	16
2.3	Da imagem à utopia	21
2.4	Cinema documentário	26
3	MATE E ARGILA	37
3.1	A fábrica Zanon	37
3.2	Análise fílmica	40
3.2.1	A aventura no desconhecido	40
3.2.2	Desbravando o familiar	67
3.2.3	Zanon e o “trabalho de formiguinha”	87
4	FÁBRICA BRUKMAN SOBRE O CONTROLE <i>OBRERO</i>.....	106
4.1	A fábrica Brukman.....	106
4.2	Análise fílmica.....	107
5	CONCLUSÃO	125
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Eva, no Éden, seduzida pela serpente, provou do fruto proibido. A fruta, vermelha e atraente, levou toda a humanidade para as aventuras de dores e prazeres até os dias que vivemos hoje. A quebra da inocência de Eva aparece como uma necessidade para o conhecimento e para a ação humana sobre o mundo.

Trabalhadores argentinos, em meio a uma das crises econômicas mais extremas do país, usaram de toda rebeldia para se arriscarem em uma nova forma de organização de trabalho e gestão de fábricas, na busca pela manutenção de seus postos de trabalho e de uma dignidade de vida, num período tão terrível que a Argentina vivia. Estas ações ficaram conhecidas como fábricas recuperadas. Os efeitos de provar do fruto proibido, entretanto, não se encerram neste ponto, na verdade este é somente a abertura, pois ao provarem deste conhecimento e liberdade, os trabalhadores puderam perceber que transformações maiores e mais complexas são possíveis. Por este motivo, o fruto continua proibido e a ação destes trabalhadores propaga-se, como uma experiência sedutora a ser seguida.

Dito isto, esta pesquisa busca analisar a representação das lutas sociais no movimento das fábricas recuperadas argentinas, no cinema documentário, percebendo as dificuldades, resistência e conteúdos utópicos presentes nas películas. A pesquisa analisará, particularmente, duas obras: *Mate y Arcilla* (2003), dos grupos *Ak Kraak* e *Alavío*, representando a luta dos trabalhadores da Zanon; e, *Brukman Bajo Control Obrero* (2003), de Carlos Pronzato.

Compreendemos, assim, que é possível apreender aspectos da realidade social através do estudo da obra de arte, ou seja, o estudo da arte possibilita a apreensão das condições objetivas e subjetivas da realidade. Isso se deve, fundamentalmente, ao fato da arte ser uma expressão eminentemente social, construída através de uma relação mediada entre o artista (sujeito criador) e o seu cotidiano. Existindo, então, aspectos da realidade social na própria obra, sendo esta, estabelecida pela representação da realidade objetiva. No cinema documentário este aspecto é ainda mais acentuado, devido a sua característica peculiar de representar de forma mais direta o mundo histórico. Sendo os “atores” os próprios sujeitos e a cena a própria realidade, o cinema documentário apresenta características singulares, pois não é construído esteticamente um mundo imaginário, a película fílmica, neste caso, é produto da própria circunstância da

realidade objetiva¹, apreendida pela câmera, sendo esta o eixo da representação. (CARROL, 2005). Entendemos, então, que o cinema documentário se coloca num papel de instrumento artístico capaz de descortinar elementos da realidade vivenciada por atores sociais, possibilitando o aprofundamento nas perspectivas, nos embates vivenciados, enfim, no cotidiano dos sujeitos expressos nos filmes.

Para analisar o conteúdo estético do filme utilizaremos o método da decomposição e recomposição, ou seja, fragmentaremos a obra, elencando os elementos estéticos e temáticos constituintes da obra, focando em traços da linguagem cinematográfica (montagem, angulação, movimentos de câmera, personagens, etc.), para depois reagrupá-la, buscando uma compreensão mais totalizante da obra. Com esse método espera-se apreender de forma significativa a representação documental da realidade social representada.

Levantados estes aspectos, a dissertação ficou estruturada com uma subsequente apresentação do contexto histórico argentino, quando as experiências de tomadas e recuperação das fábricas. E três capítulos, que apresentam, de forma resumida, estes temas:

No capítulo primeiro, faço o debate teórico acerca da expressão artística fílmica e, mais especificamente, do cinema documentário. Seguindo uma construção do abstrato ao concreto, introduzo o conceito de representação, principalmente em Adorno e Luckács; em seguida traço questões acerca do cinema como expressão artística eminentemente capitalista, vinculado à reprodutibilidade técnica; disto decorre a possibilidade utópica presente nas representações fílmicas, em especial, no cinema documentário; por fim, discuto as particularidades deste tipo de cinema, suas singularidades, proximidades e afastamentos do cinema ficcional.

Tendo em vista esta aproximação ampla ao tema da dissertação, o segundo e o terceiro capítulo são responsáveis por trazer, especificamente, a análise dos filmes acima mencionados. Segundo capítulo traz a análise do filme *Mate y Arcilla*, enquanto o terceiro do filme *Brukman sob o control obrero*, busco nesta análise perceber

¹ Importante dizer já na introdução, que não é por documentar a realidade objetiva e ter esta maior aproximação com esta, que a relação subjetiva e objetiva presente na obra de arte se esvai. Este ponto será mais aprofundado no referencial teórico.

singularidades de toda narrativa fílmica, trazendo por fim uma compressão geral e mais aprofundada da obra fílmica.

1.1 Considerações sobre o tema e o contexto histórico argentino

Os filmes documentários que serão pesquisados neste trabalho representam situações particulares de uma realidade social que compreende diversas transformações ocorridas no mundo do trabalho e, mais especificamente, na configuração das relações sociais de produção que são a base material das lutas sociais em diversos campos políticos da Argentina. Os acontecimentos recentes no âmbito das condições sociais e econômicas na realidade argentina são de fundamental importância para a compreensão das situações e contextos documentados a partir das narrativas fílmicas. Neste sentido, mostra-se imprescindível uma referência breve aos estudos que permitam uma compreensão mais aprofundada desta conjuntura de embate social e político.

As fábricas recuperadas da Argentina surgem no contexto da reestruturação produtiva que ocorreu em escala global e se inicia na década de 1970 nos países centrais do capitalismo e posteriormente em países como Brasil, Chile, México, Argentina e etc. A década de 1970 nos países centrais é marcada por uma grave crise capitalista e de grande complexidade, sublinhada por intensas transformações econômicas, sociais, políticas, ideológicas, que a tornaram deveras impactante. Como expressão mais aparente de uma complexa crise no seio do capitalismo mundial, a referida falência do padrão produtivo vigente, significava, em realidade, uma forma histórica da, assim denominada por Marx, *queda tendencial da taxa de lucro* (MARX, 2006). Essa observação é importante, pois, ao considerarmos tal fenômeno dentro da totalidade do processo de acumulação do capital, aquele contexto punha então em evidência os limites e contradições fundamentais da produção capitalista, que colide constantemente com os métodos produtivos que emprega para a manutenção da sua valorização. Por não haver o interesse de enfrentamento aprofundado destas diversas dimensões da crise, a possibilidade de resolução se deu de modo superficial, buscando reorganizar e retomar o padrão produtivo baseado no binômio taylorista e fordista, “repor os patamares de acumulação existentes no período anterior, especialmente no pós-45, utilizando-se, como veremos, de *novos* e *velhos* mecanismos de acumulação” (ANTUNES, 2009, p. 38)

O binômio taylorista e fordista dominou o processo de trabalho da grande indústria no século XX, principalmente a partir da segunda década, tinha como eixo uma produção massificada de mercadorias, extremamente homogênea e vertical. A produção das mercadorias era realizada de maneira majoritariamente interna a indústria, e buscava-se uma racionalização máxima nas operações realizadas pelos trabalhadores, no intuito de extinguir o desperdício da produção, isso ocorria através da redução do tempo para a geração dos produtos, baseada no aumento do ritmo de trabalho. Por conseguinte, este padrão produtivo teve como base o trabalho parcelar e fragmentado, decompondo de maneira extrema as etapas da produção, reduzindo a ação operária a atividades específicas e repetitivas que formavam, em sua conclusão, o produto final.

Percebemos também, uma evidente separação entre a elaboração e execução da produção, colocando a dimensão intelectual do trabalho a cargo da gerência científica, restando ao trabalho operário apenas a ação mecânica e repetitiva.

O binômio taylorista e fordista representou ao longo das décadas do século XX a forma mais avançada de racionalização capitalista do trabalho. Entretanto é importante mencionar também que, além destes aspectos, este padrão de acumulação teve uma forte atuação sobre os movimentos dos trabalhadores. Sobretudo em função do “compromisso” entre o capital e o trabalho, que podemos vislumbrar ao menos em alguns países centrais do capitalismo, que produziram a ilusão de uma sociedade efetiva, duradoura, benévola e humana, dentro dos moldes do capitalismo, tendo o Estado como mediador entre capital e trabalho e garantidor deste “compromisso”. Nos países pertencentes ao chamado “terceiro mundo”, este compromisso se fez em certos setores da economia, associado ao dinamismo da acumulação local, no exemplo brasileiro marcadamente o setor bancário, petroquímico, etc. Esta ilusão propiciou uma forte integração dos organismos de representação política dos trabalhadores, não apenas como condescendentes, mas enquanto constituintes da própria engrenagem, observa-se assim, a inserção destes organismos como “co-gestores” da reprodução do capital.

No final da década de 1960 e início dos anos 1970, como já dito, começa a despontar a crise deste padrão taylorista/fordista de acumulação. A reestruturação produtiva passa a ser caracterizada, antes de tudo, como espécie de solução a acumulação capitalista, uma consequência necessária à constituição de um novo padrão de acumulação e sua respectiva base político-institucional capaz de reestabelecer a taxa

de lucro e organizar a tensão entre capital e trabalho; nesta conjuntura a experiência das fábricas recuperadas aparecem como forças opostas.

Este novo padrão de acumulação é marcado pela hegemonia do capital financeiro, modificando e reorganizando a economia mundial, que passa a ser orientada pelo “Consenso de Washington” e pelas políticas do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial, que buscavam a implementação de medidas fiscais, justificadas pelo neoliberalismo nos países “emergentes”, tendo em vista seu “desenvolvimento” econômico destes.

As novas formas do processo produtivo, visando o reestabelecimento da taxa acumulativa, foram marcadas pela flexibilização do trabalho, por novas formas de gestão organizacional e o contínuo avanço tecnológico. Busca-se reduzir ainda mais o trabalho improdutivo nas fábricas, tanto de maneira direta, quanto nas suas formas próximas, como na manutenção, acompanhamento e inspeção de qualidade, funções estas encaradas como parte fundante no trabalho produtivo. Destaca-se neste formato o modelo toyotista, que traz algumas diferenças centrais em relação ao taylorismo/fordismo, quais sejam: produção vinculada a demanda, diferenciando-se da produção massificada do binômio; multivariada de funções dadas ao trabalhador (o trabalhador necessita ser multifuncional), não exercendo seu trabalho parcelar, marcante no fordismo; o processo produtivo torna-se flexível, possibilitando o trabalhador operar diversas máquinas ao mesmo tempo; a constituição de um complexo produtivo horizontal, ou seja, não descentraliza-se a produção, “prioriza o que é central em sua especialidade no processo produtivo e transfere a ‘terceiros’ grande parte do que antes era produzido em seu espaço produtivo” (ANTUNES, 2009, p. 56 - 57).

Tendo em vista estes aspectos anteriormente levantados, observamos que na década de 1990 se consolida este novo padrão de acumulação na dinâmica argentina, tendo como seu maior protagonista o governo de Carlos Saúl Meném Akil². Nos

² Presidente da Argentina de 1989 a 1999 pelo Partido Justicialista, também conhecido como Partido Peronista, sucedeu Raúl Alfonsín (1983-1989) da União Cívica Radical, responsável pela transição democrática, teve seu mandato reduzido devido a hiperinflação que ocorria na Argentina. Meném, associado ao discurso nacional-populista, assumiu a presidência num momento de crise econômica e logo se alinhou às diretrizes do Consenso de Washington. Teve como base fundamental do seu plano econômico a equiparação do peso argentino com o dólar americano, o Plano de Conversibilidade, ou como ficou conhecido, “Plano Cavallo” (denominação recebida devido o nome do ministro da economia argentina, Domingo Cavallo). Com a economia aparentemente estável, Meném implementa o modelo neoliberal no país, período este marcado por privatizações de serviços públicos (como telefone, gás, correios, etc.) e o amplo incentivo a investimentos estrangeiros na Argentina.

primeiros anos do Plano de Conversibilidade, podemos notar um crescimento da economia argentina, entre 1991 e 1994 em taxas de 8% ao ano, e a inflação que era de mais de 3.000% em 1989, chega a níveis de um dígito em 1994. Entretanto estes “avanços” eram construídos pressionando a classe trabalhadora, a taxa de desemprego triplicou se comparada a década de 1980, atingindo nos anos 1990 o índice de 20% no ápice da crise. Os salários tiveram uma redução próxima a 50% (FERRARI; CUNHA, 2008).

Sendo assim, o Plano Cavallo mostrou-se insuficiente para resolver os problemas internos da Argentina e lidar com os impactos externos. Além disto pautou o padrão de crescimento argentino na expansão do consumo privado, financiado pela crescente da dívida externa, se a economia cresceu uma média de 6% ao ano de 1990 a 1998, os déficits em transações foram de mais de 60 bilhões de dólares. Estas transações e investimentos externos eram amparados e capturados via privatização, no mesmo período o país arrecadou US\$ 60 bilhões, privatizando setores primordiais como energia, petróleo e telecomunicações (FERRARI; CUNHA, 2008). Com a fragilidade econômica que passa a ocorrer na segunda metade da década de 1990, a Argentina encontra-se vulnerável a aspectos externos que colocaram em cheque o Plano de conversibilidade (crise asiática em 1997, a crise do Real em 1999, queda do preço das *commodities* agrícolas). É, então, que a Argentina, até então referência de sucesso da implementação de políticas neoliberais, entra em uma grave crise e profunda recessão, marcada pela fuga de capitais, em 1999.

Um balanço das consequências econômicas e sociais desse período deve partir da constatação de que a Argentina passou, em pouco mais de uma década, de um país caracterizado por uma alta homogeneidade social, para um novo perfil de concentração da renda mais próximo à realidade média latino-americana (FERRARI; CUNHA, 2008).

As manifestações populares (“panelaços”) emergiam e a pressão por respostas plausíveis dos governantes aumentavam, em quatro anos a Argentina teve como presidente De la Rúa (1999-2001), que ruiu em meio a crise, este foi sucedido por Rodriguez Saá (2002), o qual não ficou um mês no poder, depois foi a vez de Eduardo Duhalde (2002-2003), seguido de Néstor Kirchner, o qual cumpriu todo seu mandato. O desemprego superou 25% da população ativa; e a dívida internacional excedeu 140 milhões de dólares em 2001 (SERMASI, 2009). A desigualdade social aumenta e a distância entre ricos e pobres é um fator que salta aos olhos na crise. Segundo Ferrari e

Cunha (2008), o quadro de pobreza argentino modificou-se de forma dramática, se em 1980 apenas 7% das famílias urbanas eram classificadas como pobres, pelos critérios da Cepal, e em condições de indigência apenas 2%; em 2002 esta taxa sobe, respectivamente, para 45% e 21%. Os setores médios, até então, os mais significativos de toda a América Latina, empobrecem-se e os pobres marginalizam-se com pouco acesso aos meios de subsistência. Segundo Sermasi (2009, p. 3 - 4 - Tradução livre) “entre maio de 2001 e outubro de 2002, o salário médio na Argentina é reduzido em 65%” e “o número de cidadãos abaixo da linha de pobreza passa de 35,9% para 61,3%”. Percebemos assim, uma drástica mudança no seio da sociedade argentina, com as crises de 1990 e início dos anos 2000 em nível espantoso de pobreza, de trabalho informal e número devastador de desempregados. A Argentina faz, então, parte dos efeitos das tentativas de recuperação das taxas de lucro do capital,

No início, a euforia do reingresso nos mercados financeiros internacionais, onde se deu o encontro entre a liquidez externa abundante e a oferta doméstica de ativos – via privatizações e desregulamentação de mercados[...] Porém, com o tempo, foi se revelando o crescente endividamento e a rigidez de um modelo macroeconômico que minava a capacidade de se competir externamente em função da valorização cambial. Com a recorrência de crises financeiras, os mercados internacionais ficaram menos líquidos e mais receosos em aplicar seus recursos em países com elevada vulnerabilidade externa. Nesse novo quadro, a Argentina passou a depender cada vez mais de recursos oficiais, dos pacotes financeiros estruturados pelo FMI, e de captações junto ao mercado privado de títulos de dívida portadores de juros suficientemente altos para contentar o apetite dos administradores dos fundos de investimentos mais agressivos em suas metas de rentabilidade. Com a moratória de 2001, restou a necessidade de se reestruturar uma dívida pulverizada de um país em convulsão social (FERRARI; CUNHA, 2008).

É neste contexto de crise argentina que surgem, como uma maneira de resistência, as fábricas recuperadas, compreendidas por alguns como “atividades produtivas manuseadas pelos mesmos trabalhadores que se apoderaram dos meios de produção, em processo de falência dos velhos empregadores” (SERMASI, 2009 – Tradução livre), construindo uma tentativa de outra forma de experiência na produção material.

Dentro dos cânones dos economistas, é possível afirmar que a organização dos trabalhadores na Argentina sempre foi notável, seu mercado de trabalho foi construído com um elevado grau de formalidade e uma taxa de ocupação próxima ao pleno emprego, notadamente na produção industrial. Estas características fizeram com que grande parte dos setores populares se socializasse no mercado de trabalho urbano,

constituindo um movimento de trabalhadores e uma cultura sindical forte, com capacidade de influência na política nacional, “desta forma, a história na Argentina esteve centrada nas demandas dos trabalhadores alçadas pelo movimento dos trabalhadores organizados” (DAVALOS; PERELMAN, 2005 - Tradução livre).

Como vimos, a inserção de políticas neoliberais na Argentina trouxe mudanças profundas na sociedade, entre elas o desemprego profundo. Esta situação de “convulsão social” como levantada anteriormente por Ferrari e Cunha (2008), foi marcada por grandes conflitos que se multiplicaram, entretanto, devido ao alto grau de desemprego, passa a haver uma combinação de lutas de trabalhadores, de um lado o embate clássico, marcado pelos trabalhadores que ainda conseguiam manter seus empregos, doutro lado, manifestações inéditas, realizadas pelos desempregados. Estas duas formas de luta dos trabalhadores não aparecem de forma dicotômicas, muitas vezes elas ocorriam de modo unitário, uma fortalecendo a outra. A própria tentativa de recuperação das fábricas pode ser encarada desta forma, já que muitas eram constituintes de frentes sindicais (tradicional) e optavam por esta nova possibilidade de enfrentamento. Além disto, a própria queda do presidente de *la Rúa* em dezembro de 2001 é decorrente da força gerada por essa unidade, como também o fortalecimento das próprias tomadas das fábricas recuperadas, por agentes externos e desempregados, colaborando pela manutenção da fábrica ocupada³. A representação desta unidade dos trabalhadores também poderá ser vista nos filmes que serão estudados.

É neste contexto turbulento que trabalhadores formais, ao perceberem o risco do desemprego que os cercava, e a eminente falência e fechamento das fábricas em que trabalhavam, resolvem ocupá-las e produzirem de forma autogestionária, desde a gestão do trabalho até, a comercialização e a administração das indústrias. As primeiras fábricas que passam por este processo, devido ao período de grande conflito social, ganham grande difusão e conhecimento público, gerando uma multiplicação deste formato de luta, e estimulando outros trabalhadores a optarem por este método para garantir seus empregos.

³ Para Davalos e Perelman (2005) existe uma continuidade das lutas dos trabalhadores características dos anos 1980 e início dos anos de 1990 com as lutas do final da década, na qual se configura as fábricas recuperadas. Isto porque as duas formas, tanto a luta dos trabalhadores formais, quanto a dos desempregados, se balizam na manutenção e preservação do emprego. São apenas repertórios novos de luta que não se enquadravam na luta sindical tradicional.

O atual ciclo de recuperação de empresas teve início antes de 2001, o clima social vigente e os sucessos desatados durante este tempo foi decisivo para o seu desenvolvimento, precipitando a coordenação dos grupos que atuavam em forma isolada, fornecendo liderança e tornando a ocupação e recuperação das fábricas em um caminho possível, enfrentando situações semelhantes. Assim, as primeiras experiências lhes forneceram coordenação, saber acumulado, recursos organizativos e materiais (assessoramento legal, contábil, meios de subsistência durante os conflitos, etc.) as recuperações posteriores (DAVALOS; PERELMAN, 2005 - Tradução livre).

As lutas sociais das fábricas recuperadas na Argentina foram marcadas por construções, desconstruções e reconstruções do imaginário dos trabalhadores, forçados pela realidade, a repensar o modo como viviam o seu cotidiano e o seu trabalho, obrigados pelas circunstâncias a enfrentarem situações de ameaças até então desconhecidas (enfrentamento do alto grau de repressão policial, riscos de expropriação, etc.). O processo de tomada das fábricas acontece concomitantemente com um avanço da percepção dos trabalhadores sobre as formas de trabalho nas quais estão inseridos, este desenrolar ocorre em meio a uma série de contradições: promessas dos donos de que tudo retornará à normalidade após a crise e que jornadas de trabalho serão restauradas; abandono da fábrica pelos proprietários e declaração de falência; tentativas vãs de reconciliação e retomada das atividades trabalhistas; embate com o Estado, seja na esfera legal ou contra o seu aparelho repressor; até a tomada de consciência acerca da impossibilidade de retomada das atividades em conjunto com o patronato, a certeza e o medo de engrossar o exército de desempregados e, por fim, o emergir de uma possibilidade alternativa para a manutenção do trabalho.

Importante mencionar, também, que a relação entre os organismos tradicionais dos trabalhadores argentinos e as novas formas de organização destes não se deu de maneira homogênea. De fato, com a chegada do governo Menem, membro do Partido Justicialista (com vínculos históricos com os sindicatos trabalhistas), e suas políticas de reestruturação econômica, fortes contradições foram reveladas no interior do movimento operário organizado, passando a haver divergência no caminho a ser traçado pelos trabalhadores. Desta forma, tivemos recuperações de fábricas com marcante presença de sindicatos, os quais já atuavam na seção anteriormente e apoiaram a tomada da fábrica, como exemplo o supermercado Tigre, o depósito de carvão Rio Turbio, e a fábrica de cerâmica Zanón. Esta última tinham militantes vinculados a um partido de esquerda trotskista, o PTS (Partido dos Trabalhadores Socialistas), que reivindica a estatização das fábricas recuperadas sob o controle dos trabalhadores; outras tomadas de fábricas, não receberam apoio direto e colaboração dos sindicatos nas

lutas dos ocupantes, mesmo onde eles tinham inserção, como as experiências nos setores dos transportes, que sofreu forte oposição do sindicato UTA (*la Unión Traviaria Automotor*); e, por fim, experiências de recuperação na qual os trabalhadores não se organizavam sindicalmente e tinham até mesmo proximidade com o patronato, a exemplo da Grissinópolis alimentos, ou da fábrica têxtil Brukman.

Este momento histórico propiciou a oportunidade de experienciar novas relações laborais, nas quais não há uma apropriação privada do valor produzido pelo trabalho excedente e cuja gestão se constrói pelos próprios trabalhadores de maneira coletiva. Sendo um processo complexo e que suscita reflexão a respeito da possibilidade de transformação social, este fenômeno se constituiu como um elemento sugestivo na produção cinematográfica na primeira década do século XXI.

2 O CINEMA DOCUMENTÁRIO: A ARTE COMO FORMA DE CONHECIMENTO

Percebendo estes aspectos gerais da pesquisa, adentraremos em conceitos e debates mais próximos à arte e ao cinema documentário. Refletir sobre a cerca da representação, é pensar a arte de modo inseparável do mundo objetivo, possibilitando assim desvendar de outra forma este mundo, através das opções estéticas da obra. Apesar desta relação com o mundo objetivo, a subjetividade do artista se coloca na obra e esta é capaz de ir além dos aspectos imediatos da realidade. Por conta disso, além da compreensão do mundo objetivo, é caro à arte a possibilidade de através de sua estética, construir e apontar para um futuro com dimensões ainda não estabelecidas no real. Assim, buscaremos neste capítulo compreender o conceito de representação e como este é importante para se analisar a arte; entender a arte no período do modo de produção capitalista; compreender este *front* contido na arte, sua possibilidade utópica; e por fim as características singulares do cinema documentário.

2.1. O conceito de representação

Perceber a obra de arte enquanto uma representação é tomá-la como um objeto que contém um duplo caráter, de um lado, enquanto externalização de um sujeito (o artista), portadora da sua sensibilidade e da sociedade na qual está inserido; de outro, enquanto um objeto que existe em si mesmo, em sua autonomia perante o mundo, enquanto um objeto criado e único, passível de entendimento. Neste ponto surge o questionamento, como pode algo autônomo e independente trazer em si marcas de outro? É a imbricação da forma com o conteúdo, ou seja, a arte para existir precisa de seu outro – a própria sociedade – que a torna tão singular. Em suma, a arte é portadora da sensibilidade e da reflexão de mundo de seu criador, inserido em um contexto social específico do qual se apropria para transformar e construir novos objetos. A criatividade humana, assim, é parte inaliável do indivíduo, mas o transcende, enquanto ato produtivo e como resultado. Ou como dizem os próprios artistas, a obra criada por um indivíduo quando terminada é do mundo.

Nesse sentido, Hegel (1996), em sua elaboração estética, define a arte como uma expressão da subjetividade criadora do artista, “em conformidade com o movimento do espírito” mediada com elementos do mundo objetivo. O processo criativo do belo artístico emerge do produto da imaginação do artista, cuja materialidade

só se torna possível por meio do amadurecimento da subjetividade criadora resultado no movimento do espírito na objetividade. “Por isso o artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e aparências sensíveis cujas imagens e modelos apreendeu e conservou [do mundo objetivo] [...]” (HEGEL, 1991, p. 226-227). Assim, Hegel (1983) considera que há, na arte, uma relação entre o universal e o particular enquanto uma forma singular de experiência, de apreensão da verdade. Para ele, a perspectiva daqueles que veem na arte o resultado exclusivo dos esforços de gênios se equivocam, uma vez que a arte é produto da cultura de sua época. Mesmo compreendendo a arte como produto do seu espírito humano, portanto rico em interioridade, Hegel (2007) não perde de vista que o espírito se apropria da forma de existência exterior para trabalhar o objeto artístico.

Graças a esta sensibilidade [fantasia] que anima e embebe a totalidade, o artista faz do seu assunto e da forma em que o concebe algo que se confunde com ele próprio, que lhe pertence propriamente, que faz parte do seu mundo mais íntimo e mais subjetivo (HEGEL, 1991, p. 303).

Já Lukács (1996), em contraposição ao idealismo hegeliano, atribui à arte uma dupla função social: a primeira é a de representar a ordem existente, a segunda é a capacidade de, conjuntamente a representação desta ordem, conseguir criticá-la, denunciá-la, como imperfeita e contraditória. Segundo o autor isso é possível na medida em que a arte é uma refiguração da realidade através das emoções. Uma das categorias constitutivas fundamentais do processo de criação das expressões artísticas é a relação mediada entre a inspiração do artista, que tem sua originalidade constituída pela interioridade — não existindo como esfera relativamente independente das experiências humanas no mundo sensível — e a *mimese* dos elementos formadores das condições sociais.

[...] estas filosofias e tendências artísticas ao isolarem as reações do sujeito de seu concreto mundo circundante e fetichizá-las numa plena autarquia, deformam e amputam a expressão das mesmas, separando-as de sua base, de seu autêntico conteúdo, reduzindo-as a um solipsismo privado no qual — apesar de todas proclamações expressionistas —, em vez de ultrapassar intensificadamente a realidade, se empobrece em comparação com ela, empalidece e perde intensidade. [...] a largura, profundidade, amplitude de toda expressão na vida e na arte dependem da largura, profundidade e amplitude do mundo recolhido (interiorizado) no sujeito como material a reflexão, o qual determina a expressão de modo imediato e mediado (LUKÁCS, 1982, p. 07).

Logo, em termos miméticos, a arte condensa em forma e conteúdo tanto a vida interior do artista, ou seja, seus sentimentos e emoções, quanto a realidade

objetiva, mediada e externalizada pela sua subjetividade. Portanto, este conteúdo um tanto pessoal e individual, presente na obra de arte, é também visto como resultado, nas palavras do autor: “da evolução histórico-social da humanidade” (ibid).

Adorno (2008) compartilha das proposições fundamentais de Lukács no que tange à relação de correspondência da produção artística do sujeito com a realidade social. No entanto, Adorno (2008) pensou a existência da arte numa eterna relação de identidade com o seu não idêntico, ou seja, entender a arte como representação do real seria percebê-la enquanto produto deste, mas não como reflexo ou imagem verossímil, sim como obra criativa, justamente por este motivo a sua capacidade de ir além da realidade dada. Ainda para este autor a arte tem a capacidade de fornecer a realidade empírica o que lhe é recusado e por isso sua capacidade libertária perante as experiências externas coisificantes.

Mas a reciprocidade de sujeito e objeto na obra, que não pode ser nenhuma identidade, mantém-se num equilíbrio precário. O processo subjetivo de produção é, segundo o seu aspecto privado, indiferente. Mas possui também um lado objetivo como condição para que se realize a legalidade imanente. O sujeito acede na arte ao que é seu como trabalho, não como comunicação. A obra de arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do caráter de aparência estético (ADORNO, 2008, p.253).

Desta forma, compreendemos que é possível apreender aspectos da realidade social através do estudo da obra de arte, ou seja, o estudo da arte possibilita a apreensão das condições objetivas e subjetivas do mundo histórico. Isso se deve, fundamentalmente, ao fato da arte ser uma expressão eminentemente social, construída através de uma relação mediada entre o artista (sujeito criador) e o seu cotidiano. Existindo, então, aspectos da realidade social na própria obra, sendo esta, estabelecida pela representação da realidade objetiva.

[...] mesmo a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico (*ibid*, p. 18).

Sendo assim, a obra de arte vive em contradição interna, pois ao mesmo tempo em que reivindica sua autonomia diante do mundo exterior a ela, a sua existência pressupõe um vínculo imanente com a realidade concreta. Assim, sua produção convive

com o que Adorno define de “mundo administrado”⁴, ficando o produto artístico com uma autonomia relativa perante esta realidade, sendo este aspecto que não é capturado pelo mundo administrado, para o autor, a capacidade de liberdade presente na sociedade.

Adentrando o objeto do estudo deste trabalho, podemos refletir a cerca da representação fílmica especificamente. De início percebemos uma particularidade nesta expressão artística pela sua proximidade da vida cotidiana, as tomadas em movimento da própria vida (seja o filme ficcional ou não) coloca esta expressão em forte vínculo com conteúdos sociais.

Dito isto, Casetti em sua obra *Les théories du cinema: depuis 1945* (2008) apresenta contribuições importantes para pensarmos a relação cinema e representação. No sub tópico *Le cinema et la représentation du social* (CASETTI, 2008 p. 140) o autor, descrevendo as diversas teorizações sobre o cinema, atêm-se em particular à sociologia do cinema, corroborando com aspectos já levantados no presente texto, segundo os quais o cinema é uma representação da sociedade na qual se encontra inserido.

Buscando elucidar esta relação o autor retoma os estudos de Kracauer, particularmente sua análise sobre o cinema alemão anterior a 1945. Em sua obra *De Calligari e Hitler* (2008), Kracauer defendeu a hipótese de que estas obras anteciparam, em seu conteúdo sócio-estético, tendências psicológicas presentes na Alemanha prévia a segunda guerra mundial. Isto porque, para Kracauer, o cinema ao ser produzido de forma coletiva, é capaz de carregar o testemunho social de uma época, por trazer aspectos que não são facilmente percebidos, entretanto, recorrentes na sociedade. Sendo assim, o cinema, além de referências à grandes questões de seu tempo, é capaz de trazer componentes culturais particulares, que se encontram mais ocultos, ou como afirma Kracauer afirma, perceber o inconsciente de uma cultura.

Sendo assim, o que compõe esteticamente as películas fílmicas não são apenas tendências imediatas da sociedade e da consciência humana, mas estratos mais profundos, objetivos e subjetivos, de determinada realidade, jogando luz sob estes aspectos subterrâneos e escurecidos. Assim, “por exemplo, gestos triviais dos atores,

⁴ Categoria do autor que remete tanto ao mundo capitalista quanto ao mundo socialista da época partindo dessa preocupação, desta extrema racionalização, apontando para a burocratização da existência humana.

que em verdade são hieróglifos visíveis que podem trazer elementos para compreender comportamentos mais profundos da sociedade” (KRACAUER, apud CASSETTI, 2008, p.141)⁵. Por conta disto o cinema, além de conseguir representar grandes questões, é capaz de trazer componentes culturais particulares, mais ocultos, que enriquecem e complexificam a compreensão da realidade social.

Em seguida Casetti nos apresenta concepções de Marc Ferro que colabora para um melhor entendimento desta representação e a riqueza que a análise desta pode trazer para compreensão do mundo.

Ferro, faria um percurso similar ao de Kracauer, mas diverge quanto a objetividade da representação, pois segundo este autor o cinema nos revelaria aspectos que a sociedade deseja mostrar, e nos indicaria outro que ela busca esconder. Por isso, a estética presente em determinada obra, pode apontar para algo mais generalizante da própria sociedade, elucidando, assim, formas de dominação existentes. Ferro amplia assim a concepção de Kracauer, por não colocar o cinema apenas como testemunha da sociedade, mas também, como uma possibilidade de denúncia, sendo esta, não necessariamente intencional. Ferro examina quatro possibilidades da relação do cinema com a sociedade, a primeira diria respeito ao conteúdo, as situações representadas nos conduzem a determinadas situações históricas; em segundo lugar o estilo, estes podem denunciar certos comportamentos obsessivos de uma época (exemplificados na estética nazista). O terceiro diria respeito a ação do filme sobre a sociedade, pois haveria inúmeras possibilidades de intervenção do filme sobre o mundo; e, por fim, ao tipo de leitura, cada sociedade interpretaria os textos de acordo com seus interesses.

Ferro arrisca-se a pensar a interpretação da narrativa fílmica por parte da sociedade, segundo o autor isto seria realizado a partir da vinculação de certos aspectos narrativos aos interesses dominantes em determinada situação social. Parece-nos que mesmo atentando para os mecanismos que vigem na produção artística de massas tanto na esfera da produção quanto da sua recepção, é preciso certo cuidado com a perspectiva de Ferro, pois as interpretações sociais não podem ser homogeneizadas. Além disso, a análise histórica de Ferro de certa forma perde de vista a autonomia da

⁵ Optamos por utilizar a referência de Casetti e não a citação direta da obra de Kracauer (disponível em espanhol), para preservar o sentido da interpretação do autor.

obra artística, o seu existir enquanto um novo objeto no mundo. No entanto, como já acentuado, ele nos fornece pistas para a analisar a relação entre a obra e a sociedade.

Partindo destas duas formas de entendimento da representação fílmica, Casetti considera que talvez, um terceiro autor, Sorlin tivesse conseguido chegar a uma formulação mais precisa, pois este autor compreenderia o cinema como um indicador, capaz de trazer aspectos da subjetividade de uma época, de sua dinâmica e das respostas que elas encontram para suas inquietudes.

Em verdade o cinema acaba por ser um esboço da realidade, pois seleciona fragmentos, dando sentidos a estes, tornando-os funcionais para uma história, compactuando estes em uma nova realidade. Para Sorlin, tais fragmentos seriam permitidos pela sociedade, o visível, ou transgrediriam a própria sociedade (os seus aspectos invisíveis. Por um lado, ao apontar para fragmentos Sorlin nos leva ao particular, no entanto ao fixar como elementos empíricos permitidos ou não permitidos, a sua interpretação perde a possibilidade de pensar dialeticamente a representação fílmica enquanto um particular denso que aponta para além de si mesmo. Para Sorlin, representação seria impossível, o que teríamos seria apenas a representação do que a sociedade considera representável.

A breve e sintética discussão acima apenas visou levantar elementos possíveis da análise da representação fílmica vinculada a uma representação social, aproximamo-nos dos autores quanto a indicar aspectos particulares possíveis de serem captados pelo cinema e afastamo-nos quanto ao aprisionamento desta representação permanecer particularizada ou mesmo decorrente da vontade consciente ou inconsciente da própria sociedade. Assim, coerente com a estética, consideramos possível partir destes fragmentos (ou da decomposição) e recuperar não só o todo fílmico, como também uma imagem mais plena do mundo no qual este foi produzido, respeitando o fato de que este é ao mesmo tempo um novo objeto posto no mundo.

2.2 Cinema e Capitalismo

Para começarmos a pensar a estética do cinema é necessário compreender como a origem desta arte enquanto expressão do capitalismo. Com o desenvolvimento das forças produtivas no século XIX e século XX e, por conseguinte, o avanço técnico

da modernidade, alterou-se a própria estrutura da sociedade, havendo o surgimento de novos e grandes complexos industriais (com marcada instrumentalização), aglomeração e grandes centros urbanos (com meios de transportes movidos a eletricidade, trens, bondes, etc.), modificou-se substancialmente as condições econômicas, sociais, políticas e o próprio cotidiano dos indivíduos. Estas modificações propiciaram alterações em diversas linguagens artísticas, como, também, o surgimento de novas formas de expressão artísticas, dentre as quais se ressalta o cinema, marcado pela imagem em movimento. Para Lukács (1982, p. 175 – Tradução livre), a influência da evolução técnica sobre a estética fílmica se manifesta de maneira “mais veemente, violenta e criticamente que em qualquer outra arte”, isto devido a sua formação engendrada com os avanços técnicos.

Neste ponto de desenvolvimento do modo de produção capitalista, o progresso técnico de aparelhos e procedimentos em geral é marcante e ocorrem em períodos cada vez mais curtos. Estas transformações possibilitam e catalisam diversas modificações em diferentes domínios da sociedade, inclusive no campo artístico, neste podemos perceber a ocorrência de dois processos que ocorrem simultaneamente e estão interligados.

O primeiro aspecto decorre do progresso técnico, qual seja do incremento da reprodutibilidade da obra de arte, de certo a arte sempre foi reprodutível, afinal um objeto de arte sempre podia ser imitado por outros homens, entretanto o aspecto novo deste processo é a intensidade crescente de reprodução a qual a história nos mostra. Desde a xilogravura, na qual o desenho torna-se reprodutível, a imprensa, com sua reprodução técnica da escrita, a litografia, trazendo a transição de desenhos, à finalmente, fotografia e o cinema falado, os quais trazem uma capacidade e velocidade de reprodução infinitamente superior. Além deste aspecto, é importante notar que estas reproduções conseguem angariar para si o patamar de processo artístico. Esta reprodutibilidade faz com que o afastamento antes existente entre a obra e o grande público se estreite, ou seja, diminuindo o aspecto ritualístico e canônico da arte, minimizando a veneração em relação ao objeto de arte antes existente devido a sua singularidade, “podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p.168).

Assim percebemos, como derivação, o segundo aspecto, que se caracteriza como a perda da aura da arte, marcada muito mais pela reprodução e transitoriedade do que por uma unicidade da arte. Na reprodução manual, mesmo executada perfeitamente, o *aqui* e *agora* da obra original se perde, estando sempre presentes e vinculados à obra primeira. Já na reprodução técnica, ela consegue desvalorizar este *aqui* e *agora* da obra de arte original, modificando-o e criando um novo. Desta forma altera-se a existência única e singular da obra, progressivamente substituída por uma existência serial, massificada, focada na recepção e no consumo da coletividade. A perda da aura é a destruição da quintessência que se tinha nas obras de arte, a sua unicidade, o seu altar e junto com isso a sua tradição e afastamento das maiorias das pessoas. A aura estaria contida no *aqui* e no *agora*, entretanto, por mais próxima que possa se mostrar a primeira vez, encontra-se distante e indecifrável. A destruição desta se daria, para Benjamim (1994), por dois aspectos: a crescente difusão das obras artísticas e intensificação dos movimentos de massas; estas circunstâncias fazem com que as pessoas em geral necessitem alcançar o objeto da maneira mais próxima possível. Disto decorre uma diferenciação fundamental entre o período de existência da aura e sua destruição, na primeira “a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade” (BENJAMIM, 1994, p. 170).

O autor não vê esta destruição da aura numa perspectiva negativa, mas assinala suas contradições, pois, ao passo que reduz o invólucro místico e tradicional da arte, colabora para o caráter de reprodução e imediaticidade da obra.

Ademais, a unicidade da obra está diretamente relacionada com a sua inserção no contexto da tradição. O autor mostra como a aura esteve intimamente ligada aos cultos e rituais, principalmente em sua estreita relação com a igreja, durante a Idade Média, entretanto, no período da reprodutibilidade técnica, este quadro começa a se transformar e a arte passa a emancipar-se, ganhando autonomia perante os formatos tradicionais e ritualísticos que a constituíam. Desta forma, “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 1994, p. 171), assim, a sua autenticidade enquanto objeto e sua aura perdem significado. Isso gera, para o autor, uma transformação na função social da arte, ela deixa de estar ligada ao rito e passa ao âmbito da política.

À primeira vista, pensar a arte como política pode trazer questionamentos acerca de sua função social, que política é esta que o autor estaria apontando? Teria a arte agora uma função social utilitarista? Benjamim traz uma ideia mais abrangente de política para a arte, é a capacidade que esta tem, com a reprodutibilidade técnica, de ganhar independência perante diversos outros aspectos da realidade (como a religião, por exemplo), e trazer nas suas práxis conteúdos eminentemente artísticos. Na arte ritualística o rito se sobrepõe ao próprio conteúdo estético, basta pensarmos o afresco da Capela Sistina, os símbolos e preceitos da religião católica tiveram que ser necessariamente incorporados na produção genial de Michelangelo; já a arte no período da reprodutibilidade técnica se emancipa deste invólucro e a realidade a atinge como parte do fazer artístico.

O autor percebe, então, uma distinção no que ele denomina de valor da arte, se a observássemos, em seu período ritualístico, havia a exacerbação do valor de culto, dado a utilidade da arte aos conteúdos mágicos e religiosos; já no período da reprodutibilidade técnica, o valor de exposição ganha maior presença. Esta mudança, que ocorre de maneira processual, gera uma transformação na própria arte, tanto a) em seu formato, que “busca” agora a exposição, podemos pensar que a possibilidade de exposição de um quadro ou de um busto numa mostra itinerante entre museus é muito maior que um grande afresco em um prédio fixo, como o exemplo supracitado da Capela Sistina, ou de uma grande estátua de corpo inteiro, como a Esfinge egípcia; como b) em sua função, antes vinculada à magia, agora numa esfera de produção autônoma, auto referenciada, tal qual a ciência, na modernidade.

Dessa forma, percebemos que o autor compreende a dimensão estética inserida no contexto material do desenvolvimento da modernidade. Dentre as diversas artes, é o cinema que incorpora de modo mais pleno as transformações tecnológicas como base do desenvolvimento de sua produção estética, o desenvolvimento de instrumentos possibilitou experimentações de formas cinéticas, permitindo uma apreciação artística da imagem. O cinema traz a capacidade de ilustrar e apreender o mundo objetivo em movimento, a vida como se coloca no mundo, em eterna transformação, junto a isto, carrega a capacidade de intervenção na própria realidade, pela sua singular disposição a alcançar as massas. Por estes motivos o cinema torna-se a expressão artística que melhor representa as modificações conjunturais e históricas que

ocorreram no mundo moderno, nos possibilitando compreender as ideologias que estão em jogo na sociedade.

Além deste aspecto, o progresso técnico possibilita, como já mencionado, a massificação da obra de arte, algo que é indispensável ao cinema, devido ao seu alto custo de produção. Do cinema pensado por Benjamim ao dos nossos dias, esta expressão artística já passou por grandes transformações, dentre estas, podemos apontar como mais marcantes o caráter portátil que as câmaras ganharam e a possibilidade de gravadores com captação de som sincrônico. Este aspecto possibilitou não só o alcance da expressão artística às massas, como também projetou a produção de montagens fílmicas a ela.

Estes aspectos podem ser vistos no filme *Mate y Arcilla*, do coletivo AK Kraak e Alávio, que irei estudar mais adiante. Este consegue trazer em suas imagens acontecimentos de oposição e de luta entre os trabalhadores e os proprietários da fábrica, figurado pelo braço armado do Estado, os quais não teriam como ser representados de forma similar por outras expressões artísticas, devido ao seu movimento e seu alto nível de modificação durante o tempo. Além disso, este filme é produzido por coletivos políticos, de maneira independente, sem uma grande captação de recursos, possível apenas pelo desenvolvimento do aparato técnico antes mencionado.

Dentre as transformações estéticas que ocorrem com o avanço técnico na arte podemos destacar o que Lukács denomina do caráter desantropomorfizador do sujeito na imagem fílmica. Este caráter é acentuado na representação do filme que torna possível colocar em patamar equivalente a presença e ações do sujeito, das exposições e circunstâncias dos objetos que estão em sua volta, participando na representação da vida cotidiana.

Deste modo, na medida em que a representação cinematográfica equipara a importância do mundo circundante do homem à sua figura, permite um registro mais amplo de sua existência humana enquanto algo resultante da interação entre a individualidade concreta e a formação social que lhe serve de base. (CÂMARA; LESSA, 2009, p.3).

Sendo assim, o caráter estético do filme é capaz de evidenciar de modo mais direto as relações do sujeito com diversos elementos de sua cotidianidade, por colocar o homem em patamar semelhante ao mundo em seu redor.

Ademais, o cinema consegue trazer para os indivíduos novas formas de reconhecer e relacionar-se com o mundo objetivo, seja por um plano fechado na expressão do olhar de alguém; no movimento de grua ou zoom que faz uma tomada individual e, logo após, com o movimento de câmara, inserindo-o no contexto de massa; ou na captação sonora com elementos não audíveis no cotidiano (o bater das asas da borboleta), ou a sonoridade esmagadora dos grandes centros urbanos que nos acostumamos. Deste modo percebemos como o filme consegue, ao representar a realidade, ir além do já manifesto na imagem.

2.3 Da imagem à utopia

“Aqueles que sonham de dia são conscientes de muitas coisas que escapam aos que só sonham à noite” (Edgar Allan Poe).

A arte, e em particular o cinema tem a capacidade de transcender a realidade imediata, através de afetos de futuro, utópicos, de construção de uma outra sociedade. Para Nichols (1997, p. 39) “as imagens ajudam a constituir as ideologias que determinam nossa própria subjetividade. As imagens encarnam essas subjetividades e padrões de relação social alternativas que nos proporcionam ideias culturais e visões utópicas”.

Como já apresentado anteriormente, a arte traz um duplo caráter, de um lado, uma relação íntima com a realidade objetiva, de outro, a capacidade de ir além desta, a partir da criatividade do artista.

O paradoxo da arte encontra-se na imprescindível relação umbilical desta com o que não é, que, todavia, é a única matéria que faz dela uma obra de arte: a realidade objetiva. Para Adorno “a arte comporta-se em relação ao seu Outro [realidade] como um íman num campo de limalha de ferro” (ADORNO, 2008, p.21), ou seja, apesar da arte ser um objeto capaz de ir além da objetividade pré-existente, ela apropria-se dos fragmentos do mundo objetivo que lhe é exterior.

É esta relação entre a objetividade e a subjetividade que traz para a arte a sua possibilidade utópica. Ernest Bloch (2005) entende a utopia como um imaginário que não se deixa ser constrangido pelos percalços da realidade imediata, tendo assim, a capacidade de propor um mundo livre, distante do presente dado. Este conteúdo utópico configura-se como expectativa, esperança e intenção, voltadas para a possibilidade do

que ainda não veio a ser, para o autor o ato de esperar não resigna, mas irrompe a apatia, configurando o desejo de mudança. Esperar é uma ação, requer pessoas que se lancem de forma ativa ao que irá se tornar, tendo em vista que elas próprias fazem parte disto, por isso, esperar não é se colocar de modo passivo no devir.

Bloch, em seu trabalho, busca reconfigurar a forma como entendemos os sentimentos, os afetos, traçando, na maioria das vezes, uma diferenciação entre o que é certo ou errado, entre o bem e mal, ou a intensidade impulsiva que se coloca sobre o ser humano. Para o autor o formato coerente para pensarmos os afetos é dividi-los entre os afetos plenificados, como exemplo a inveja, a ganancia e a veneração; e os afetos expectantes, como o medo, a esperança, a fé e a angústia. Os primeiros são afetos curtos, o que pulsa, move e tem uma finalidade próxima, de curto alcance, mais que isso, não traz um aspecto transcendente, está intimamente ligado ao presente; os segundos trazem um querer mais amplo, capaz de despontar perante a realidade dada e ir além. Mesmo com a dúvida de sua acessibilidade não está disponível.

Desse modo os afetos expectantes se diferenciam, tanto segundo seu não-desejo quanto segundo o seu desejo, dos afetos plenificados pelo caráter antecipatório incomparavelmente maior de sua intenção, de seu conteúdo, de seu objeto (BLOCH, 2005, p. 77).

Assim, o afeto da esperança ganha um caráter emancipatório, de um desejo por aspectos que não se encontram próximos. Mas que aspetos seriam estes? O que é capaz de tornar esta esperança uma busca utópica?

O autor traça um debate com a psicanálise Freudiana e Junguiana, discutindo de forma aprofundada a questão do sonho. A palavra sonho, por si, já remete à noite, e àquele que dorme, o sonhador. Para Bloch, enquanto o sonho *noturno* traz aspectos do inconsciente, dimensões presentes no homem, mas que este ainda não tem capacidade de perceber em si mesmo. Os sonhos *diurnos* trazem aspectos, também inconscientes, relacionados ao movimento do real, os sonhos que sonhamos acordados alude ao real distante, ao futuro; o sonho que sonhamos dormindo, alude ao já vivido, aos traumas. Com efeito, o que distancia os dois é a presença do superego como moderador do sonho *noturno*, com seu alto grau de controle, enquanto o sonho *diurno* se liberta das amarras do superego, trazendo a possibilidade de alçar voo, trazendo em si características dos afetos expectantes.

No sonho [noturno], porém, o eu moral, estética e também realisticamente censurador, está apenas enfraquecido, e não totalmente desligado. Ele

continua a censurar como se estivesse embriago e obriga as realizações alucinatórias do desejo a se disfarçarem diante do seu olhar. Por isso, quase nenhum sonho noturno é realização pura do desejo, mas praticamente todos estão desfigurados e mascarados, mostram-se *simbolicamente* disfarçados (BLOCH, 2005, p.81).

Em suma, a experiência que o sonho *noturno* carrega esta pautada nas vivências passadas e afetos próximos, enquanto no sonho *diurno*, as experiências tangenciam expectativas futuras, ainda não vivenciadas. Sendo assim o inconsciente presente no sonho diurno é o que Bloch denomina do ainda-não-consciente

[...] isto é: aquilo que ainda é relativamente inconsciente, visto pelo seu outro lado, o lado voltado para a frente, não para trás. Para o lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual nunca antes se tivera consciência, e não, por exemplo, de algo esquecido, que pode ser lembrado como tendo sido reprimido ou arcaicamente submerso no subconsciente (BLOCH, 2005, p. 22).

Além destas distinções, o sonho *diurno* traça uma diferença pela sua capacidade de atuação. Enquanto a noite nosso corpo encontra-se paralisado, em transe, “os sentidos exteriores ficam nulos, os músculos relaxam, o cérebro descansa. O obscurecimento é tão importante que o adormecido frequentemente só sonha para não acordar, para não ser elevado acima da consciência por estímulos externos ou internos” (BLOCH, 2005, p.80), ao sonhar acordado estamos em movimento, desfrutando de desejo, aspirações.

A diferença entre o ser-eu no sonho noturno e no sonho diurno é tão grande que justamente o relaxamento, do qual participa também o eu do sonho diurno, pode resultar numa sensação de exaltação, ainda que questionável, pois então o eu torna-se um ideal desejante para si mesmo, libertado da censura (BLOCH, 2005, p.90).

O sonho diurno não pede interpretação, na busca de entendermos nosso subconsciente, mas aspira elaboração, ação, trazendo em si a inclinação para a própria transformação da realidade, por não nos encontramos diante deste de forma inerte, mas sim com vida e anseios. Seu portador se coloca enquanto vontade, consciente perante a possibilidade de uma vida melhor e o herói deste sonho é sempre o próprio sonhador. Para Bloch, a esperança traz mais do que o desejo, traz propriamente o querer, isto porque “no desejar ainda não há nada de trabalho ou atividade. Em contrapartida, todo querer é um querer-fazer” (*ibid*, 2005, p.50), trazendo assim, mais uma vez a importância do agir para este sonhar acordado.

O autor elabora, então, três caracteres do sonho *diurno*. Primeiramente, o sonhar acordado não tem um conteúdo opressor, isto porque encontra-se sobre o poder

do sonhador “por mais relaxado que o sonhador esteja neste caso, ele não é arrastado e dominado por suas imagens, elas não são autônomas o suficiente para isso” (*ibid*, 2005, p.90). Disto decorre o segundo caráter, o sonho *diurno* desfruta de um ideal desejante, exaltado para o próprio sonhador, isto só é possível porque, como dito anteriormente, e o indivíduo encontra-se livre do ego moral, presente no sonho *noturno*, “ao contrário: o seu ego utopicamente sobrexaltado edifica a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve” (*ibid*, 2005, p.92). Este sobrepujamento presente no sonho *diurno* se dá pelo que o autor denomina de *reforço utopizante*, que tem um duplo papel: traz a capacidade de romper com a moral, o superego existente; e possibilita o movimento rumo ao mundo melhor e não a quimeras. Assim surge a terceira característica do sonho diurno, a capacidade de este sonhar desperto representar os outros, “desse modo, chegamos ao terceiro ponto que diferencia sonhos diurnos e noturnos: a amplitude humana” (*ibid*, 2005, p.93), é a possibilidade de sonhar não em sua individualidade, mas externalizar seus anseios coletivos.

Por fim, Bloch (2005) utiliza o deleite do ópio e do haxixe para melhor explicar as diferenciações do sonho diurno e do sonho noturno. Enquanto no transe do ópio o adormecimento é total, tanto do ego, quanto do mundo real, o esquecimento age primeiro e não a luz, não há nada além do sonho *noturno*. Já com o haxixe o ego é pouco alterado, apesar da fantasia adentrar o mundo exterior, colocando-o acima da medida terrena anterior, sendo assim, o haxixe é capaz de colocar a pessoa em transe, sem retirar o seu vínculo com a realidade em que se encontra.

Pensar a utopia na arte é, justamente, perceber a possibilidade de ruptura da obra com o mundo concreto existente sem abandoná-lo. É perceber o sonho *diurno* existente na arte, um aspecto ainda-não-consciente em sua representação, embora intimamente ligada a realidade em que foi produzida.

Este aspecto só é possível na representação artística pela autonomia da arte em relação à realidade, afinal, apesar do íman existir e ter seu vínculo com o metal, ele continua a ser íman.

É interessante pensarmos de forma mais próxima ao nosso objeto, qual seja pensar a utopia no cinema documentário, o pode soar à primeira vista de forma estranha, isso porque sua representação, muitas vezes, encontra-se próxima da representação científica. Por o argumento discursivo dos documentários encontrarem-se imbricado

com o mundo histórico, ele busca validar suas alegações. Vemos então a importância de fontes, relatos, dados, depoimentos, informações gerais da realidade, que autenticuem o discurso da obra. O mundo histórico torna-se, então, não só matéria prima de criação, como também de evidência, argumentação, em suma, de objetividade para a validade do documentário.

O filme documentário, tomando para si esse traço da matriz discursiva da ciência, no modo pelo qual está representada a realidade, se constituirá como um campo cinematográfico que se diferencia da ficção pelo caráter assertivo da obra em si – ainda que construída pelo seu autor- o qual é firmado a partir de correspondência com padrões de evidência, argumentação, exposição, etc., integrados à narrativa e sem os quais a referenciabilidade do argumento fílmico permanece desacreditada (LESSA, 2013, p.61).

Entretanto seu caráter criativo o traz para dimensão estética, também, assim como em outras expressões artísticas, a expectativa de ir além da realidade imediata, a sua representação embebedar-se de imaginários, aspirações e sonhos diurnos. Percebemos, assim, mais uma particularidade do cinema documentário, trazer para o conteúdo, por vezes, próximo ao científico, aspectos que vão além das amarras científicas. Talvez essa também seja a beleza do estudo estético-sociológico da arte, a capacidade de trazer centelhas utópicas, para o mundo engessado do saber científico.

Além destes aspectos, se diversas expressões artísticas conseguem ser portadoras de desejos utópicos, o cinema documentário traz particularidades nestas representações, por conseguir através dela, além de flagras do próprio cotidiano das pessoas (como no cinema reflexivo), reconstruir situações reais de lutas revolucionárias, de avanços dos trabalhadores, do empenho e desejos dos movimentos sociais, representar em sua película fílmica práticas alternativas de vida e socialização que acontecem na realidade concreta que pessoas vivenciam em seu cotidiano.

Ao fazê-lo, certos documentários tornam-se veiculadores de ideias utópicas, capazes de construir centelhas de esperança para iluminar a própria realidade. Podemos lembrar aqui filmes como a trilogia *A batalha do Chile* de Patricio Guzmán (1975, 77,79); *Peões* de Eduardo Coutinho (2004); *Revolta dos pinguins* (2006) e *Revolta do buzu* (2003) ambos de Carlos Pronzato, além dos próprios filmes que irei trabalhar na dissertação. Esta possibilidade é o que leva, por exemplo, o coletivo *Alávio* se colocar enquanto um grupo político, composto, não de cineastas, mas de militantes que buscam a ação direta para a transformação da realidade, tendo o cinema como uma ferramenta de luta e transformação; podemos pensar de forma similar em relação ao diretor

Pronzato, sendo abertamente anarquista, o argentino erradicado no Brasil, tem como aspectos predominantes em seus diversos filmes o conteúdo político e de luta dos trabalhadores e estudantes, produzindo a maioria dos seus documentários no calor da luta, como os já citados *revolta do buzu*, *revolta dos pinguins* e o recente filme *acabou a paz: isto aqui vai virar o Chile* (2016) que traz a representação da luta dos estudantes secundaristas do Estado de São Paulo.

O cinema documentário militante, pode, portanto, ser repleto de conteúdo utópico, de movimento e indicador de transformações na sociedade contemporânea, representando lutas e encontros e suscitando inquietação,

Em seu conjunto, portanto, ao ser capaz de acolher, mediante a fotografia e o microfone, toda a realidade da experiência num mimo sequencial, o filme está entre as mais intensas imagens espelhadas, também distorcidas, ademais concentradas, postas à disposição do desejo de plenitude de vida como compensação e ilusão, mas também como informação rica em imagens. Hollywood transformou-se em fraude sem igual; em contraposição, o filme realista, nas suas produções mais bem-sucedidas e anticapitalistas, não mais capitalistas, pode perfeitamente representar o mimo dos dias que modificam o mundo, sem um espelho crítico, tipificador e esperançoso. O aspecto pantomímico do filme é, em última análise, o da sociedade, tanto pelas diferentes maneiras como que se expressa, quanto sobretudo pelos conteúdos intimidadores ou estimuladores, prometedores que são enfatizados (BLOCH, 2005, p.397).

A formulação acima pode ser aplicada ao cinema documentário militante, pois ainda que não concordemos com a visão particularista de considerar apenas o cinema realista como capaz de ser portador de uma densidade utópica, não negamos, entretanto, que o cinema documentário, na maioria de suas expressões, ainda se encontra muito próximo do realismo e, nele confluem imaginários utópicos e os quereres sociais produzidos na sociedade, para uma mudança real da vida.

2.4 Cinema documentário

Adentrando, especificamente, no objeto desta pesquisa, o cinema documentário, observa-se que este compartilha desses desdobramentos, entretanto, traz em si singularidades que fazem este gênero representar, de forma peculiar, a sociabilidade e a cotidianidade dos sujeitos, tornando a desantropomorfização do sujeito na imagem do filme mais acentuada. Diferentemente do filme ficcional, esta forma de expressão artística traz asserções e proposições sobre o mundo histórico (RAMOS, 2008, p.22), e sua qualidade peculiar é caracterizada pela maneira como a realidade objetiva e as situações do mundo histórico são captadas imagetivamente –

diversamente do filme ficcional, no qual são situações imaginárias que o constituem esteticamente – e permitem a capacidade de representar a vida social e as ações dos sujeitos históricos de modo próximo ao experimentado no dia a dia, vivenciada em suas manifestações reais e objetivas no mundo. Nichols (1997), mesmo preocupado mais com o aspecto discursivo e ideológico do documentário, também corrobora com a proximidade histórica do cinema documentário.

O documentário, por outra parte, responde a questões sociais que estamos ligados de modo consciente. Se desenvolve na morada do ego e do super ego atentos a realidade. A Ficção abarca ecos de sonhos e encenações, compartilhando estruturas de fantasias com eles [...] (NICHOLS, 1997, p.32 - Tradução livre).

O autor aponta para a própria diferença entre dois gêneros (ficção e documentário) no que tange à narrativa e ao encadeamento da história, enquanto no filme ficcional o seu desenvolvimento é pautada em personagens centrais, com a presença de uma montagem contínua, operando para tornar invisíveis os cortes entre tomadas, no filme documentário esta vinculação narrativa acontece através das ligações reais e históricas. Prevalece no cinema documentário, em contraste com a montagem em continuidade (marcante nos filmes ficcionais), a montagem de evidência:

[...] em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem em evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2005, p. 58).

Em um primeiro momento podemos inferir que a relação próxima do cinema documentário com a realidade histórica provocaria o aprisionamento da sua capacidade criativa; no entanto, em um exame mais detalhado da montagem percebemos uma grande liberdade inventiva, não tendo em sua lógica narrativa e argumentativa a necessidade de um fio condutor gradativo, grandes rupturas podem ser feitas, mantendo a conexão atrelada aos fatos históricos.

Portanto, o caráter objetivo do cinema documentário, não o torna uma forma direta de apreensão da realidade, a sua forte aproximação com a realidade ainda é mediada pela subjetividade do artista, por sua vivência no mundo, um tratamento criativo desta realidade e não um simples reflexo da exterioridade. Para Bill Nichols (2004, p.49) “o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’”, sendo o cineasta um testemunho participante e fabricante de significados, produtor de um discurso cinemático. No entanto, devemos

considerar a formulação de Nichols parcialmente correta, pois, realmente a visão de mundo interfere na produção da obra, entretanto, há conteúdos apreendidos do mundo histórico que preserva uma autonomia relativa da subjetividade de quem os captou. De resto, esta não é uma particularidade apenas do cinema documentário, como da própria arte.

Segundo Nichols (2004), devido a esta estreita relação com o mundo histórico, a estética do documentário está relacionada a um esforço retórico e persuasivo dirigido a este mundo social existente. Buscamos os documentários para entender o seu argumento e não a história que este vai contar.

Entretanto, a diferenciação entre os dois gêneros não pode ser tomada de modo categórico, pois o debate sobre a forma que estas expressões artísticas se manifestam e a relação entre elas geram polêmica e estão em contínua reelaboração. O documentário é construído através de movimento e troca, no processo de conhecimento e compartilhamento. A diferenciação dos dois gêneros já foi interpretada pelo distinto grau de controle durante a produção. Esta percepção defendia que os diretores dos filmes documentais tinham um controle muito limitado, apenas variantes da pré-produção e da montagem, isso devido a sua relação com o mundo objetivo e seu formato de apreensão imagética. Já no cinema ficcional o nível de controle seria muito superior, com a capacidade de repetição de cena, alta racionalidade na composição de luz, etc. Entretanto esta abordagem é incompleta, pois, pensando o cinema documentário o diretor tem, sim, um nível de controle perante a obra, tanto na escolha das tomadas, dos fatos que quer narrar, como construir seu argumento, quem entrevistas, como e onde fazer essas entrevistas.

Podemos trazer aqui como exemplo o filme *Cabra marcado pra morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, que conta a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado por latifundiários no nordeste brasileiro. Tomando como personagem central a viúva Elizabeth Teixeira, o filme reconstrói situações históricas e lança luz sobre os traumas que marcam a vida dos camponeses, e em particular dos filhos de Pedro e Elizabeth. Devido ao golpe militar que ocorreu no Brasil no ano de 1964 o filme teve que parar de ser produzido, sendo retomados dezessete anos depois, lapso de tempo que implicará em duas abordagens de realidades distintas no próprio filme. Nas filmagens antes do golpe percebia-se um forte teor ideológico e uma busca

para entender o caráter da luta dos camponeses e as possíveis motivações do seu assassinato. Já no segundo momento da produção vislumbramos Coutinho muito mais interessado na trajetória biográfica de Elizabeth, como ela lidou com o assassinato do marido, as motivações para ela mudar de cidade e sua relação com os filhos. Este aspecto fica latente no findar do filme, no qual Elizabeth afirma que a luta não para, a do operário, do homem do campo e dos estudantes não podem parar, nas palavras dela “enquanto se diz tem fome e salário de miséria o povo tem de lutar” (1984) e o diretor a “cala” com uma trilha sonora e se despede da viúva. Vemos assim, num único filme, a liberdade que o diretor tem no cinema documentário para construí-lo à sua maneira. Para Nichols (1997) o único aspecto que o documentário não domina são os fatos históricos, mas esta impotência ele divide com diversas outras áreas de representação.

Pensando o cinema ficcional, apesar da possibilidade de regravar cenas, da pré-produção de falas, cena, etc. há, também, aspectos que o diretor não tem total domínio, seja a forma de representação dos autores, o tempo nas tomadas externas, etc. O que fica evidente é a necessidade de relativizar esta capacidade de controle nas produções fílmicas.

Dito isto, em meio às variáveis conceituais sobre a distinção entre cinema ficcional e cinema documentário, optamos por escolher a concepção a qual a montagem do cinema documentário é pautada na construção argumentativa, sendo esta a diferença crucial entre os dois gêneros, já que o cinema ficcional busca a transmissão de uma história. “Em cada caso a montagem tem sua motivação, mas em um caso a motivação se transmite através de uma história imaginária, e em outro se transmite através de uma argumentação acerca de um processo social e histórico” (*ibid*, 1997, p. 50 - Tradução livre).

Nos filmes documentários a argumentação se expressa e é construída pela voz contida na obra, esta tem papel fundamental. Entendemos como voz a presença do autor (narrador) na película fílmica, a intenção narrativa. Ela defende uma causa, transmite um argumento, expressa a perspectiva do filme, além disso é a lógica informativa que tece a organização do documentário. A voz fala por todos os meios que lhes são disponíveis; pela voz de um narrador fora da imagem, por um entrevistado, pela trilha sonora, por uma tomada, ângulo, montagem, utilização de documentos, etc. Devido a ampla possibilidade de construção argumentativa, não podemos pensar a

retórica do filme documentário apenas como exposição linear, apresentada de forma explícita, pois a voz dá a capacidade de alusão, sugere o argumento, tornando a obra mais livre e poética. Devido à importância da voz para o cinema documentário, e as disputas sobre esta e sua influência no processo de desenvolvimento deste gênero fílmico, adentraremos de forma mais detida as diferentes formas de vozes.

De 1930 ao início dos anos 1960 houve a predominância do conhecido documentário clássico, no qual predomina a *voz over*, fora-de-campo, carregada de saber e entendimento do mundo, uma voz autorizada perante o conteúdo exposto, era focado em questões sociais e econômicas, carregando um propósito didático para o público da obra. Baseado na tradição Griesoniana, este estilo exerce influência até hoje, haja vista os documentários do National Geographic, Discovery Channel e até do Globo Repórter.

No final dos anos 1950 e início de 1960 surge o estilo do cinema direto/verdade, o documentário passa a ter um caráter dialógico e a construção de uma verdade pautada fielmente em acontecimentos da vida cotidiana de determinadas pessoas.

Com o desenvolvimento técnico surge a câmera Nagra e o gravador síncrono, que possibilitam um método de gravação mais simples, desenvolve-se, então, um cinema que busca reduzir a carga autoral, com o propósito de representar o mundo histórico de maneira mais crua possível, sem a influência da visão do autor da obra, sendo assim, o cinema direto tem a intenção “de minimizar as manifestações autorais na obra e permitir que as situações efetivas pertinentes à realidade filmada ocupassem o centro de todas as atenções” (LESSA, 2013). Por conta disso, muitas vezes assemelha-se, ao modo dramático e ficcional, sendo sua argumentação exposta em forma de diálogos e os personagens principais são pessoas reais, busca-se revelar o real não através da argumentação, mas pela própria evidência histórica. Desta proposta estética do cinema direto brota uma forte polêmica em relação ao conteúdo autoral das obras, o não envolvimento do diretor, proposto por essa vertente, é colocado em questão, aponta-se, agora, a existência de um engodo perante os espectadores, já que nas próprias tomadas e na montagem muito do diretor é posto na obra, mas esta passava uma ideia de inexistente interferência.

[...] configurou-se como um estilo onde se definia um posicionamento distanciado do sujeito-da-câmara em relação à situação da tomada, uma crítica irá se debruçar sobre as produções e resultados do estilo condenado a posição de recuo, sobretudo na tentativa de aferir este comportamento como algo que iludiria ainda mais o espectador por ocultar a face autoral das informações veiculadas e as observações produzidas (*ibid*, 2013, p.68).

Por exemplo, Eduardo Coutinho em seu documentário “O fim e o princípio” inicia a película fílmica com a narrativa em *voz over* informando que não tem por objetivo realizar um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia e sem um tema em particular. Porquanto, o diretor busca definir as diretrizes de um filme que deve ser produzido a partir do prisma do cinema verdade, no qual inexistente qualquer ato diretivo para nortear a criação da película⁶.

Desta contraposição desenvolve-se o cinema verdade, defendendo os aspectos subjetivos da argumentação documental, assumindo o caráter intrusivo da câmara, reconhecendo sua participação e intervenção na obra.

[...] o primeiro dentre os estilos cinematográficos documentais a admitir e valorizar declaradamente o contexto autoral do processo de realização e registro, mantendo e apresentando o que construíam como uma realidade subjetiva, ou melhor, como a sua visão pessoal sobre a realidade que observavam (*ibid*, 2013, p.69).

Neste formato de documentário há a presença marcante de entrevistas e depoimentos, dando-se voz ao mundo, tirando o foco da voz do narrador. Além deste aspecto o diretor aparece em cena, mostrando sua interferência e atuação na construção da película fílmica, nos planos do filme (podemos ver essa dimensão no próprio filme citado de Coutinho, *Cabra marcado pra morrer*; como também no filme do mesmo diretor, *O fim e o princípio*). Se, por um lado, a onisciência autoritária da *voz over* e o didatismo, marcantes no documentário clássico, são rompidos, as vozes que agora emergem brotam, muitas vezes, como cúmplices da voz dominante do sistema textual.

Subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz continuam inquestionadas na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Prevalece um fraco senso de ceticismo e pouca autoconsciência do cineasta como produtos de significado ou história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado do personagem. Os personagens ameaçam emergir como astros – chamadas de inspiradora e imaginária coerência, contraditória com sua aparente condição de pessoas comuns (NICHOLS, 2005, p.63).

6 Para maiores informações sobre a análise ver: COSTA, A.J; LUNA, Glauber Barreto. O fim e o princípio: memórias no sertão. IN: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013.

Os filmes que irei estudar *Mate y Arcilla* (2003) e *Fábrica Brukman Bajo Control Obrero* (2003), ambos tem forte influência do cinema verdade, trazendo os trabalhadores para o centro da argumentação fílmica, quem são estas pessoas, a sua contribuição para a luta, a busca das ocupações das fábricas e sua manutenção, são também os próprios trabalhadores que apresentam o ambiente de trabalho, além disso, há a permanência dos diretores nos planos, ficando nítida suas intervenções durante as filmagens.

Do cinema verdade decorrem filmes menos preocupados com a argumentação informativa, voltados para situações imediatas e a relação entre o sujeito da câmara e os personagens do próprio mundo. Tentando resolver problemas que estariam na representação do cinema verdade/direto, surge o que Nichols denomina de documentário auto reflexivo. Esta vertente consegue unir na narrativa a observação histórica, entrevistas, voz *over*, encarando o documentário como um espaço verdadeiramente livre para a criação. Em suma, as escolhas de técnicas e artifícios existentes para o cinema documentário são para a sua funcionalidade e seu propósito, e não aspectos predeterminados de um modo de captação de uma realidade, vista como intocada.

O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição “voz-de-Deus”. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento do ego (como cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos (NICHOLS, 2005, p.63).

Desta forma, supera-se a necessidade de asserções narrativas que sejam carregadas de mensagens, de uma intencionalidade direta perante o público, de um ego narrativo especialista e iluminado perante um espectador que se configura enquanto não ciente; para narrativas mais abertas e autônomas, cessando a dicotomia dos egos (autor/espectador), percebendo este elo enquanto relacional, no qual nenhum ego traz um significado inerente. O processo da construção dos significados da obra ganha mais valor do que os significados pré-construídos⁷. De certo, o documentário auto-reflexivo pode vir a incorrer numa construção excessivamente difusa, entretanto os seus questionamentos e rupturas são fundamentais para o desenvolvimento deste gênero fílmico.

⁷ O filme de Fabricio Ramos e Camele Queiros, intitulado *Muros se aproxima do modelo auto-reflexivo*. A obra acompanha o fotógrafo Rogério Ferrari em seu percurso por favelas de Salvador, traçando uma relação entre a Palestina e o Brasil.

Além da voz, é importante pensarmos outros elementos que se encontram presentes na estrutura narrativa dos documentários.

Primeiramente podemos pensar na **tomada**, esta é definida pela presença de um sujeito com a câmara na realidade, sustentando este suporte que vê formas e volumes passarem. Um filme pode ser produzido com inúmeras tomadas, sendo o processo de montagem de importância fundamental para a ligação e coerência entre os distintos momentos; buscando uma continuidade na própria gravação. As tomadas são “blocos unitários de continuidade espaço-temporal” (RAMOS, 2008, p. 86) e a articulação destes planos é inevitável através da montagem.

A partir da tomada temos que atentar para o sujeito-da-câmera,

[...] a noção de sujeito-da-câmera sintetiza a respeito de como se configuram historicamente as formas de posicionamento da dimensão autoral, e de como estas formas ganharam a substância para afirmarem-se enquanto estilos relevantes no campo de produção de filmes documentários (LESSA, 2013, p.65).

O sujeito-da-câmera afirma uma posição, um estilo, a forma do documentário, por isso, não pode ser pensado apenas como um corpo, mas sim como subjetividade daquele que produz a tomada (o primeiro espectador desta).

O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação na tomada. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmara no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmara, sensível à materialidade do mundo e seu som (RAMOS, 2008, p. 83 - 84).

Esta citação é importante para compreendermos o sujeito-da-câmera, entretanto, ela faz com que a tomada seja pensada por uma subjetividade extrema, minimizando os aspectos objetivos da realidade que se lhe impõe.

Entretanto, podemos encarar a atuação do sujeito-da-câmera de maneira mais objetiva, como apontava Dziga Vertov, pois sua proposta estética era revelar a realidade para os cidadãos soviéticos. Essa capacidade elucidativa não decorria das qualidades do sujeito-da-câmera em perceber e desnudar o real, mas sim da própria máquina, da câmara, ela teria esta capacidade por não carregar as imperfeições do olho humano. O *cine-olho*, como é denominado por Vertov, é carregado de forte teor ideológico, pautado no imaginário soviético de um desenvolvimento dos meios de produção e do maquinário numa relação íntima e saudável com os homens, capaz de possibilitar vivências antes negadas, pelo caráter predatório da sociedade capitalista. A

máquina, agora, posta ao serviço do homem teria a capacidade de revelar a verdade. Sendo assim, a câmara, com seu olhar perfeito da realidade, aparece como um olho onipotente capaz de tudo apreender, o que seria impossível para o olho humano, devido às suas limitações.

De fato, trata-se de uma perspectiva de caráter ideológico, pois a tomada do olho da câmara é caracterizada como onisciente; um produto construído sob o prisma de uma “ciência”, cujos processos de observação, investigação e desvelamento do mundo, atuam reciprocamente a fim de intervir e mostrar ao cidadão soviético uma realidade que ele não está acostumado a ver pela sua limitação fisiológica (EVANGELISTA, 2011, p.50).

Cine-máquina, olho-homem, para Vertov seriam indissociáveis, sendo fruto da relação entre o desenvolvimento técnico e o novo homem soviético, capaz de possibilitar o desenvolvimento das forças produtivas. Logo, o olho humano, em íntima relação com a câmara pode desenvolver suas potencialidades, conseguindo assim, em comunhão com a máquina, desvelar a realidade.

Importante notar que, pelo potencial do *cine-olho*, Vertov não utilizava roteiros ou se preocupava com argumentos para a película fílmica. Na perspectiva estética do *cine-olho* buscava trabalhar de forma atenta os planos, luzes, enquadramento, velocidade da imagem, em suma, tudo que a máquina possibilita de novos formatos de captação do mundo histórico. É interessante apontar a crítica aguçada que este autor faz aos filmes ficcionais, visto que a câmara deveria ser usada para entender melhor o mundo e não para floreá-lo.

Visto estas duas perspectivas, podemos pensar de que modo estas trazem contribuições importantes para se pensar o sujeito-da-câmara. Se, por um lado, existe, de fato, uma máquina, a câmara, que possibilita uma nova forma de olhar, de apreender o mundo, incapaz ao olho humano (não por sua imperfeição, mas por ser objeto diferente da câmara); por outro lado, não podemos negar a intervenção e as potencialidades criativas do artista na elaboração da película fílmica.

Após as tomadas e a relação entre a subjetividade e a realidade, temos as diversas apreensões da câmara na fôrma e, em seguida, na **montagem narrativa**, um dos principais elementos estéticos do documentário. Nesta encontra-se diversas dimensões da narração, a voz, a grandeza sonora (a trilha sonora) e as tomadas; a montagem é a mão oculta capaz de articular estas dimensões dando-lhes um caráter unitário. É importante notar, entretanto, que é a tomada o eixo medular para a

composição da montagem, “a continuidade espaço-temporal que vemos no documentário obedece, portanto, a procedimentos de montagem que têm sua âncora na unidade plano fundada pela tomada” (RAMOS, 2008, p. 86).

Precisamos, entretanto, retomar o cinema do início do século XX para termos uma melhor compreensão da montagem e de sua importância. Neste momento histórico a sedução do cinema era fundada na reprodução de elementos eminentemente objetivos da própria vida cotidiana, as pessoas se reconheciam na representação objetiva transmitida pelo aparelho, esta, contudo, sem qualquer tratamento estético. Na década de 1920, entretanto, os construtivistas russos fomentaram uma virada estilística na produção documental, saindo de uma representação mecânica da realidade, para uma representação social desta, com experimentações, utilização de artifícios técnicos na produção, colagem, etc. inserindo, deste modo, aspectos subjetivos e criativos do cineasta ao olhar cinematográfico.

A montagem organiza e sistematiza os planos fílmicos. Numa reprodução mecânica e fotográfica da realidade, a ação temporal se desenrola tal qual a duração objetiva da vida. Na representação, por seu turno, o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico (EVANGELISTA, 2013, p.96).

Sendo assim, o desenvolvimento da montagem tem estreita relação com a representação na película documental, trazendo a subjetividade dos artistas, cuja imagens buscam expressar a complexidade do cotidiano da vida.

Se a montagem pode ser vista de maneira técnica como a lógica narrativa e o espaço temporal de uma película, podemos fazer uma leitura mais aprofundada desta. Evangelista aponta dois grandes campos de análise e procedimento de montagem, uma vertente, a concepção de processo, percebe a montagem como um contínuo de vários procedimentos, sendo assim haveria a montagem no roteiro, a montagem na realização do filme e a montagem propriamente dita, sendo encarada de forma ampliada, como um processo. A segunda tendência, que parte de uma percepção dialética, defende a montagem como a justaposição entre planos, este conflito entre diferentes planos produziria como substrato uma síntese, a imagem.

[...] nesse sentido, o resultado de uma representação não está no plano tomado isoladamente, tampouco no trabalho metódico de montagem deste plano, e sim no conflito produzido na superposição, sobreposição e justaposição entre planos como atos eminentemente criativos e expressivos (EVANGELISTA, 2013, p.101).

Percebemos, assim, a montagem como tendo papel fundamental para a construção do cinema como representação subjetiva da realidade, garantindo assim, sua autonomia em relação ao mundo empírico.

Não há uma notória diferenciação entre a montagem de um filme ficcional e a de um documentário, entretanto Nichols (2005) aponta que, enquanto no cinema ficcional o *continuum* do filme opera pelos cortes não perceptíveis entre as tomadas, no documentário este *continuum* se mostra pela continuidade da história em si, das situações que estão relacionadas temporalmente e espacialmente, não pela tomada, mas sim pela realidade.

Por fim, destaca-se a presença do espectador na constituição da narrativa fílmica. Há uma relação importante entre o sujeito-da-câmara e o espectador, o segundo vincula-se ao primeiro através da figura, da imagem-câmara, o qual está assistindo, “o espectador vive no mundo, mas quando olha a figura da imagem ele vive o que o sujeito-da-câmara viveu, ou está vivendo (imagem ao vivo) para ele e por ele” (RAMOS, 2008, p.89). Além disso o sujeito-da-câmara vive para a câmera, como também, para o espectador, ou seja, no momento de construção da filmagem o sujeito-câmara imagina como determinada imagem se colocariam para o espectador, por isso a necessidade de entender a sua presença, um tanto quanto hipotética, enquanto constituinte do processo de construção narrativa.

3 MATE E ARGILA

Neste capítulo iremos nos ater a análise fílmica da obra *Mate y Arcilla* produzidos pelo coletivo *Ak Kraak* e o grupo *Alavío* no ano de 2003. Este filme representa a luta dos trabalhadores da fábrica Zanon pela manutenção dos postos de trabalho e transformação das relações sociais de produção. Antes da apresentação aprofundada do filme e de sua análise, faremos uma breve caracterização da realidade histórica da Zanon, da sua importância, da região onde se encontra, no intuito de expor aspectos na qual a luta destes trabalhadores se construíram.

3.1 A fábrica Zanon

Localizada no Parque Industrial da cidade de Neuquén, na província de mesmo nome, a fábrica de cerâmica Zanon, hoje FaSinPat (Fábrica sem patrão), iniciou suas atividades em 1979. Nuequén era a maior cidade da região da Patagônia, com 203.190 habitantes (FESTI, 2010) no ano de 2001. Já em sua fundação, em 1904, a cidade teve bastante notoriedade, pois, devido a sua proximidade com o Chile, transformou-se em importante rota comercial para Argentina. Já a província de Neuquén foi instituída em 1955 e, logo após, em 1960, a *Yacimientos Pretolíferos Fiscales* (YPF) descobriu hidrocarbonetos em seu território, passando a ser, então, a região com as maiores jazidas de petróleo da Argentina. Por conseguinte, tanto a província quanto a cidade apresentaram, nas décadas de 1970/80, um relevante crescimento econômico e demográfico.

É na Itália, entretanto, que se inicia a história da Fábrica Zanon. Luís Zanon, no final de 2001, sai de Pádova, com seus 28 anos rumo à Argentina para expandir os negócios da família. Abriu o parque de diversões ItalPark⁸ em 1970, em Buenos Aires. Em 1979, Luis Zanon estabelece a fábrica de cerâmica na Patagônia, com um grande incentivo estatal dado pela última ditadura militar (1976 -1983) que ocorreu no país, que buscava a interiorização de empreendimentos econômicos/industriais no território argentino. A ditadura, de 1976 buscava fomentar uma nova forma de acumulação, com a justificativa de tirar o país do cenário de recessão no qual se encontrava. Para tanto, teve como iniciativas a liberalização do mercado (havendo a inserção do mercado financeiro), abertura econômica ao exterior e suspensão de políticas protecionistas.

⁸ Este parque foi fechado em 1990 devido à morte de uma criança por falta de segurança.

Luís Zanon soube aproveitar este projeto de governo para catalisar e expandir seus bens. A relação entre este e o governo ditatorial é manifesta em seu discurso de inauguração da fábrica, no qual exalta a importância dos estímulos dados pelo governo militar para a abertura da cerâmica e como a segurança e tranquilidade que as forças armadas proporcionavam ao país foram fundamentais para a transformação de seu sonho em realidade (FESTI, 2010).

Em pouco tempo a cerâmica Zanon ganhou destaque como produtora de porcelanato em toda América Latina, participante de cerca de 25% do mercado argentino de cerâmica esmaltada, produzia revestimento, pisos esmaltados e porcelanatos, exportando seus produtos para 35 países, entre eles: Brasil, Uruguai, Paraguai, Chile, Canadá, Estados Unidos, África do Sul, etc. Nas décadas de 1980 e 1990 ocorreu um grande crescimento da produção da fábrica, apenas entre 1995 e 1998, a produção cresceu cerca 200% e as vendas aumentaram cerca de 136% (FESTI, 2010). Este crescimento foi marcado pela estreita relação entre Zanon e o Estado, principalmente durante o governo Menem, que beneficiou a fábrica com empréstimos significativos e, por outro lado, pela compra de ações de empresas recém privatizadas, como a Aerolineas Argentinas e a TELEF, por Zanon.

Além da aproximação com Menem, Luiz Zanon tinha forte relação com Jorge Sobisch, governador da província de Neuquén. Em julho de 1992 foi sancionada a lei do Fundo de Desenvolvimento Provincial, que buscava incentivar projetos empresariais, financiando até 80% dos ativos. Devido às suas relações, Luiz Zanon consegue, mais uma vez, beneficiar-se deste fundo, obtendo 19 milhões de pesos em recursos para ampliar o maquinário e a produção da cerâmica (FESTI, 2010). Paralelo a isso, o alto grau de intensificação do trabalho na fábrica fez com que a cerâmica alcançasse os números de crescimento da década de 1990, marcados pelo aumento drástico da taxa de lucro.

Entretanto, com o aprofundamento da crise argentina, no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, a cerâmica Zanon declara falência e fecha suas portas. Foi neste contexto que os trabalhadores da cerâmica protagonizaram uma das primeiras tomadas de fábricas da Argentina. Esta luta se iniciou em 1998, quando trabalhadores se organizaram contra a direção sindical, liderada por Alberto Montes e intimamente ligada ao patronato (PATROUILLEAU, 2009). Estes conseguem recuperar o sindicato

em setembro de 2000⁹ e a partir disso rompem com um modelo sindical corporativista e passam a ser uma referência de luta e de defesa dos trabalhadores. Em dois de outubro de 2001 os trabalhadores da Zanon, em assembleia, votam por maioria absoluta por se manter na fábrica junto ao maquinário, impedindo o seu esvaziamento e em defesa de seus postos de trabalho. Após cinco meses, deram procedimento à ocupação, demonstrando a possibilidade de produzir sem patrão. “Em 2 de março de 2002, 240 trabalhadores acenderam os fornos e iniciaram o funcionamento da fábrica sem patrão, começando, além da produção, a travar uma luta contra a empresa e a direção do sindicato” (MEYER; CHAVES, 2008, p.117 – Tradução livre).

Por conseguinte, a experiência da Zanon torna-se um exemplo de luta para diversos trabalhadores, tanto no âmbito nacional quanto internacional, pela forma de contestação à exploração da força de trabalho e por representar a possibilidade de uma outra forma de organização no trabalho - autogestionária, horizontal e carregada de sentido -, servindo como exemplo para a ocupação e manutenção de diversas outras fábricas. É interessante analisar este último aspecto, pois, como a Zanon foi a primeira grande fábrica a passar por este processo, tornou-se um marco no fortalecimento do movimento ao se constatar a capacidade dos trabalhadores em recuperar as fábricas e mantê-las sem patrões, independente do seu porte. Além disto, sua atuação independente mostrou uma unidade entre produção e política, conseguindo dar resposta a problemas que a comunidade em seu entorno sofria, como saúde, educação etc.¹⁰

Em outubro de 2005, os trabalhadores, após conseguirem a declaração de falência da fábrica de cerâmica Zanon, tem sua gestão reconhecida pelo Estado, constituindo a cooperativa FaSinPat (Fábrica sem Patrão). Desde a tomada da fábrica em 2001 até hoje a fábrica passou de 240 filiados para 430, produzindo cerca de 380.000 m² de cerâmicas por mês¹¹. É importante mencionar que a FaSinPat não recebe subsídio nenhum do Estado, como ocorre com outras fábricas situadas em Neuquén, ou como a própria Zanon tinha antes da tomada dos trabalhadores.

⁹ Esta tentativa de retomada do sindicato foi travada de maneira muito árdua, pois a burocracia sindical que estava controlando este, não reconhecia os novos filiados e por isso não aceitavam a vitória da oposição. Para uma referência mais detalhada deste processo ver Meyer e Chaves, 2008.

¹⁰ A cooperativa doou cerâmicas para a construção de quartos emergenciais em um dos bairros mais pobres de Neuquén, para escolas e para a reconstrução de um hospital na cidade de Santa Fé, que foi devastada por uma inundação em 2003 (Meyer e Chaves, 2008).

¹¹ Segue o site da cooperativa para maior acesso às informações, <http://www.ceramicaFaSinPat.com> (data de acesso: 29/05/2017).

Desde a constituição da FaSinPat, seus cooperados lutaram pela expropriação da fábrica pelo Estado e sua estatização, no intuito de permanecer à frente de sua manutenção e gerenciamento. Dentre as diversas organizações representantes das fábricas recuperadas, existiam diferentes propostas para os rumos que deveriam ser tomados: a Cooperativa de Trabalho e Empresas Reconvertidas (FENCOOTER) defendia a expropriação seguida de uma indenização para o antigo dono; outros como, o Movimento de Fábricas Recuperadas defendia a expropriação e a criação de cooperativas. Como dito, a Zanon (FaSinPat), assim como, a fábrica têxtil Brukman defendiam a expropriação, a não indenização aos antigos proprietários e a estatização das fábricas.

A luta pela expropriação ocorreu com apoio dos moradores da região, de organizações dos trabalhadores e de intelectuais das universidades argentinas. Em 12 de agosto de 2009, finalmente, a Zanon foi expropriada pela Legislatura de Neuquén, o então governador da província Felipe Sapag, defendeu que esta medida se deu em defesa da “paz social” na região. A fábrica, entretanto, não foi estatizada, sendo seu maquinário, propriedades, bens e marca comercial, agora, patrimônio da FaSinPat (FESTI, 2010).

3.2 Análise fílmica

3.2.1 A aventura no desconhecido

Tendo em vista o processo histórico da Fábrica Zanon, iniciaremos, propriamente, a análise sócio-estética do filme *Mate y Arcilla*. É importante destacar que o filme foi produzido no ano de 2003, sendo assim, a Fábrica Zanon tinha sido recém ocupada e recuperada, portanto, ainda não era reconhecida institucionalmente enquanto cooperativa (FaSinPat), muito menos tinha ocorrido a expropriação, mas veremos os sonhos e utopias representadas na película, com intensa relação com a realidade daquele momento histórico.

Além disso, como dito na introdução, este filme foi produzido por dois coletivos (*Ak Kraak* e grupo *Alavío*), estes trazem uma construção de cinema engajado, político. O grupo *Alavío* aponta em seu site que vê a produção dos seus filmes como um instrumento de luta, sendo sua atuação coletiva menos preocupada com a técnica - não se vendo como um grupo de cineastas - e mais com seu conteúdo político. Apontamos aqui, que isto não traz, de forma alguma, um esvaziamento do seu conteúdo artístico,

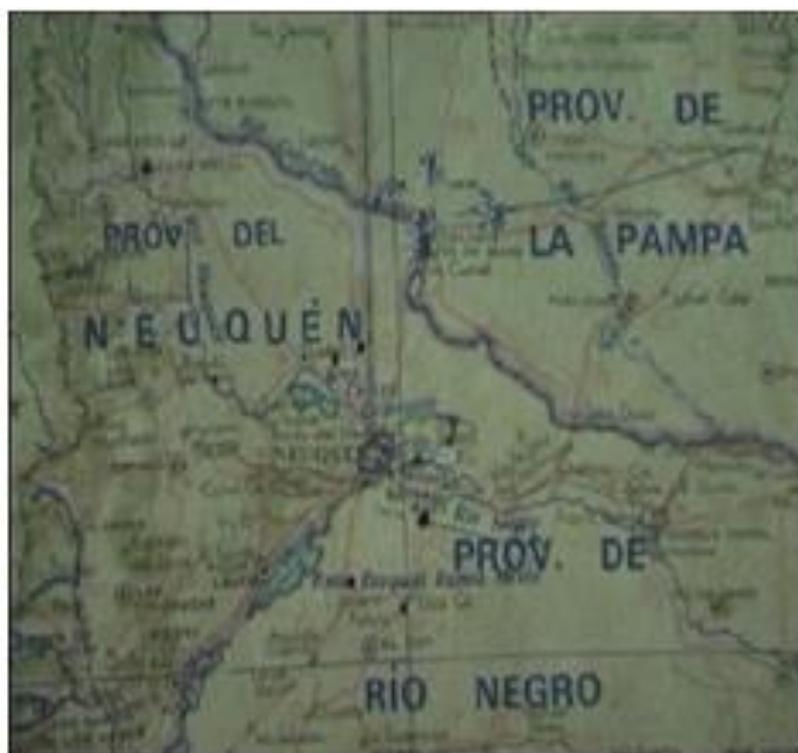
mas torna-se mais um elemento a ser pensado e analisado para um entendimento aprofundado da película fílmica.

Vale salientar que optamos por fazer uma análise linear do filme, isto devido as escolhas estéticas de desenvolvimento da obra.

O filme *Mate e Acilla*, de forma geral, mostra a vivência dos trabalhadores da fábrica Zanon neste novo modelo de organização do trabalho. A construção de seu enredo ocorre através do diálogo de dois eixos narrativos, um apresentando o processo de construção da cerâmica, em suas diversas etapas, ilustrando a linha de montagem da fábrica; em paralelo, o filme exhibe de diversas formas o conteúdo da luta dos trabalhadores e de movimentos próximos pela tomada e manutenção da fábrica. Dessa maneira, buscou apresentar e resgatar o imaginário dos trabalhadores neste momento de turbulência, como também, seus anseios futuros, representando as mudanças de gestão da fábrica e os sonhos e aspirações destes trabalhadores. Ressaltamos, já aqui, que estas duas narrativas estão intimamente ligadas e alimentam-se reciprocamente na construção estética da película e de suas representações.

O filme se inicia com uma aproximação da fábrica, primeiramente apontando o mapa da Argentina, com um *zoom* crescente para a província de Neuquén, em seguida há um corte para a frente da fábrica, mostrando a placa com os dizeres “Cerâmica Zanon – é dos trabalhadores”. Importante notarmos nesta representação espacial, que se apresenta a fábrica como localizada no interior da Argentina, afastada dos grandes centros urbanos do país. Entretanto o que mais marca neste momento é a banda sonora, durante estas tomadas esta é composta por uma música de suspense, colocando o espectador em estado de alerta e de inquietude, pelo o que está por vir. Este início já é um prelúdio do que irá ocorrer nos primeiros momentos do filme, a trilha sonora realmente acompanha esta ação, um adentramento e apresentação da fábrica e suas atividades. Ademais, afirmamos aqui que a obra traz, em princípio, uma representação de estranhamento da fábrica, conhecendo o desconhecido, um ser estranho adentrando um espaço que não lhe pertence, mas com vontade de conhecê-lo. Percebemos uma relação com a fábrica carregada de elementos estéticos do que podemos chamar “primeiro contato” – os quais apontaremos no decorrer da análise – que nos convida a um desvendamento da fábrica, uma possível aventura dentro deste novo modelo, até então desconhecido, de organização do trabalho e dos trabalhadores.

Figura 3.1 - Mapa Neuquén (00:10).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.2 - Placa Zanon Ceramica Zanon es de los obreros (00:21).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Logo após há um corte para os trabalhadores chegando na Zanon, indicando ser madrugada, vemos a entrada deles, pegando suas fichas e batendo o ponto, importante apontar que neste momento passamos a conhecer o uniforme dos trabalhadores. Em paralelo a estas tomadas, escutamos a voz de um trabalhador que responde o que é a Zanon, afirmando que esta é uma escola de aprendizagem, que não se pode encontrar em um livro ou em álbum de fotos (01:02). Em seguida, a voz de uma trabalhadora surge, reafirmando sua participação na cerâmica, pois entre seguir lutando ou ficar em casa e ver o que se passava, optou por se manter na luta (01:36). Se antes tivemos uma apresentação que podemos classificar como institucional da cerâmica, pautada em seu lugar no espaço e seu nome, temos agora uma apresentação informal, trazendo o sentimento de trabalhadores na construção desta fábrica.

Na sequência, temos a sobreposição do final da fala da trabalhadora com o retorno da trilha sonora antes mencionada, o sinal de alerta, concomitante com um plano construído em câmara subjetiva, dando a ideia ao espectador de estar presente na imagem, no qual observamos e andamos em direção a uma porta (a entrada da fábrica) e a atravessamos. Ainda ao estilo da câmara subjetiva seguimos por dentro da fábrica, seguindo por um corredor, subindo a escada que leva ao pátio, apresentando de forma rápida estoques de cerâmica ou de material e algumas maquinarias. Posteriormente, há um corte e a câmara começa a seguir uma pessoa, que devido a sua roupa podemos notar que não faz parte do conjunto dos trabalhadores da cerâmica. Ainda guiados pela música de suspense, perseguimos esta pessoa por dentro da fábrica, em locais estreitos, como se adentrando ao mundo da cerâmica, até que, após mais um corte, desembocamos na primeira entrevista com um trabalhador, na qual tanto ele quanto a entrevistadora aparecem na tomada, dessa forma, percebemos que a pessoa perseguida é a documentarista. O trabalhador passa a explicar, então, o início do processo de produção da cerâmica, a relação da areia e argila, além disso, a utilização da maquinaria na fábrica.

Em paralelo a esta explicação, por diversas vezes vemos o processo de inserção da documentarista no mundo da fábrica. Isto se torna claro logo após este primeiro momento da entrevista, quando a câmera permanece no local alto onde eles se encontravam, criando uma certa distância entre a tomada da câmera, a documentarista e o trabalhador que se encontram abaixo, rumo a próxima etapa de produção. Em seguida há um corte desta cena, focando o rosto do trabalhador, emergindo disso dois sentidos:

primeiramente, a negação do afastamento existente na tomada anterior, representando agora, uma aproximação; e, o uso estético da tomada americana no trabalhador, enfatizando a importância da sua fala. Após, a película retorna à documentarista andando pela fábrica, há um close em seus pés caminhando pela cerâmica, levantando areia. Este último plano, como toda a sequência levantada, aponta para o contínuo a desbravar, um movimento e a busca por conhecer a planta da fábrica, seus aspectos materiais e subjetivos.

Figura 3.3 -Porta da fábrica Zanon (01:46).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Figura 3.4 -Entrevistadora segue junto a trabalhador conhecendo a fábrica (02:35).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.5 - Plano fechado foca trabalhador da cerâmica enquanto explica primeiro processo desenvolvido com argila.



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.6 - Pé da entrevistadora "desvendando" a fábrica.
(03:01)



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Neste ponto decorre a primeira entrevista do documentário no modelo tradicional, sem a presença direta do documentarista, num plano fechado focando o trabalhador. É nesta entrevista que aparece pela primeira vez, fora as falas iniciais do que chamei de apresentação, as representações do imaginário social e político dos trabalhadores da Zanon. Este trabalhador afirma que luta contra o individualismo, contra tudo que é imposto pelos meios de televisão, pelo rádio, “digamos que dentro da Zanon estamos tratando de construir um novo ser social, que tem a ver com você e com sua família e com os companheiros que tem ao lado” (Tradução livre; 03:13). Depoimento significativo por trazer em si uma universalização da luta, uma concepção de um novo ser social. Neste ponto, percebemos um conteúdo revolucionário marcante na representação da película fílmica: o despertar de um ideal coletivista a partir de uma luta circunscrita e espacialmente determinada (Argentina, Província de Neuquén, Cerâmica Zanon), alimentando sonhos de futuro através de suas práticas, capazes de ir além das limitações objetivamente encontradas. A transformação e surgimento de um novo ser social é a construção utópica de uma nova sociabilidade, pautada em novas

formas de relação sociais, rompendo relações dominantes impostas pela emergência do modo de produção capitalista.

Tendo em vista que este é o primeiro depoimento direto em que aparece o imaginário dos trabalhadores da Zanon, vale a pena registrar o contraste estético, pois a entrevista ocorre no intervalo entre duas imagens da sombra de uma pessoa, ou seja, esta se repete antes e depois do depoimento do trabalhador.

Figura 3.7 - Sombra de pessoa (trabalhador) (03:10-03:29).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Se pararmos para refletir sobre a sombra, observamos que elementos característicos de pessoas se perdem, como a cor da pele, dos olhos, tamanho do nariz, detalhes da vestimenta, se perdem assim graus de pessoalidade, de exclusividade. Sobre essa sequência, devemos salientar uma escolha estética bastante importante da obra, nenhum trabalhador é apresentado na película fílmica, seja em aparições secundárias ou em depoimentos diretos, sendo apenas apresentada uma representante dos indígenas mapuches¹² que diz seu nome antes de acontecer a entrevista. Podemos inferir que a opção pela cena da sombra, abrindo e fechando esta primeira entrevista, torna-se um

¹² Os mapuche são uma etnia indígena situada no centro-sul do Chile e sudoeste argentino, incluindo as províncias de Rio Negro, Buenos Aires, Santa Cruz e Neuquen. Resistiram à invasão espanhola no período da colonização e hoje reivindicam seu território e reconhecimento espacial e cultural dos Estados chileno e argentino.

prelúdio da escolha pela não identificação dos trabalhadores que participaram do filme.

Não distinguir e nomear os trabalhadores traz como conteúdo sócio estético uma horizontalidade entre eles, uma negação discriminatória, no sentido de classificação de funções, de poder entre eles. Traz a ideia que, independente da função e atividade que determinado trabalhador exerça na fábrica, as diversas funções têm a mesma importância para o funcionamento desta¹³. Além disso, do ponto de vista político, também traz uma conotação de igualdade de capacidade, de atuação e de deliberação, retirando a atenção da vanguarda e da direção, transferindo todos para o papel de atuantes e transformadores de sua realidade. Em suma, traz um caráter de unidade para os trabalhadores que constituem esta fábrica e esta luta, como se cada um, apesar de suas particularidades, fizesse parte deste anseio maior que não pertence a nenhum deles.

Notamos, então, neste conteúdo estético, a representação de uma classe trabalhadora que não cabe no espaço delimitado da cerâmica, mas atravessa seus muros imagéticos, apontando, mais uma vez, um caráter universalizante da película fílmica. É importante apontar que respeitando este caráter estético, também optamos por não nomear os trabalhadores que, por outros meios tornaram-se capazes de serem reconhecidos; bem como, mantivemos como escolha a não numeração deles, que assim, ajudaria a exposição de certas cenas e tomadas, entretanto, enfraqueceria, da mesma forma, este conteúdo universal presente na representação fílmica.

Nos faz importante, também, registrarmos neste contraste estético, outro aspecto que ele evidencia da representação geral da película. Ao optar por esta unidade e universalidade, a obra acaba por colocar em evidência aspectos individuais que se relacionam com um conteúdo mais geral. Sendo raros os momentos da obra que percebemos uma preocupação com dimensões individuais neste processo de luta, no que tange às emoções e sentimentos particulares dos trabalhadores da Zanon.

Após esta cena temos o retorno ao processo de constituição da cerâmica, no movimento de conhecimento da fábrica, com a banda sonora composta pela música que nos deixa alerta e os fortes ruídos internos da fábrica. A cena passa a mostrar a maquinaria usada, a esteira, dando importância para a dimensão fabril. Inclusive, nesta

¹³ Aqui se faz necessário adiantar para o minuto 27:76 do filme, cujo trabalhador lembra que ainda sobre o controle do patronato a fábrica parecia um carnaval, “porque havia distintos setores que tinham distintas cores de roupa” (tradução livre). Entretanto, seguindo a proposta de análise fílmica, nos deteremos sobre esta cena mais adiante.

cena, temos um close numa grande janela que mostra o exterior da fábrica, seguido de planos gerais no seu interior, ressaltando os aspectos do maquinário. Interessante notar, também, que quando o trabalhador inicia as explicações do processo, a trilha sonora para, ficando como banda sonora apenas o ruído do ambiente em que se encontra, focando totalmente na fala do trabalhador, significando a importância deste conteúdo para o filme: representando a capacidade e conhecimento dos trabalhadores no processo em que estão inseridos.

Em seguida temos uma transição de cena, ainda marcada pela trilha sonora de suspense, chegando a mais uma entrevista com um trabalhador, a trilha se encerra e o trabalhador começa a contar como foi o processo de ocupação da fábrica, “sucedeu em outubro de 2001 com desaparecimento de empresas, donos, gerentes e aqui começou a desaparecer, tinham dívidas de salário” (Tradução livre, 05:05). A partir disso a primeira decisão que tomou foi a de manter os trabalhadores nos seus postos nos três turnos, não uma ocupação direta, mas seguir os turnos de trabalho normalmente. A direção da empresa não se apresentava, vinham apenas os advogados, mas nunca traziam soluções, “sem entrar em nenhuma solução, bem, se deu a ocupação, se resolveu ocupar diretamente e, bem, colocar tendas próximas da fábrica do lado de fora, ao lado do trem, na estrada e da fábrica, bem, para começar a resistir, denunciar e começar a lutar” (Tradução livre, 05:57).

Esta sequência é marcada por uma montagem de entrevista e de fotos, primeiramente mostrando aspectos da fábrica anterior a ocupação, por exemplo a representação de um cartaz da Zanon antes da tomada, o qual tinha os dizeres “a cerâmica dos anos 80”; a foto do dono da fábrica com o presidente Menem, apontando uma relação próxima de ambos (a foto mostra o presidente e o proprietário da fábrica brindando com uma taça de champanhe); e a foto de um novo maquinário, que pelo que podemos inferir pelo contexto externo ao filme, é produto do grande empréstimo concedido pelo governo Menem a Luiz Zanon para modernização da produção de porcelanato da fábrica¹⁴ (FESTI, 2010).

¹⁴ Aqui é interessante fazer uma comparação rápida da representação desta foto com a estética do filme analisado. No filme são raros momentos que aparece apenas o maquinário e, mesmo nestes momentos, se percebe uma fábrica habitada; na foto vemos uma fábrica sem presença de trabalhador, higienizada, praticamente desabitada. Uma relação que por falta de conteúdo não podemos nos aprofundar muito, mas que chama atenção.

Figura 3.8 - Luiz Zanon e o presidente Menem (05:13).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Figura 3.9 - Novo maquinário para modernização da produção de porcelanato (05:18).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Depois vemos imagens dos trabalhadores na fábrica, no período de manutenção do fluxo de trabalho e da verdadeira ocupação: imagens de suas rodas de conversas, dos locais onde descansavam, suas interações no pátio externo, imagens de assembleias, seus acampamentos feitos nas proximidades da fábrica, do trem, aparece a imagem de um trabalhador com estilingue apontado para câmara, outro encapuzado e as barricadas dos trabalhadores na estrada. Esta sucessão de imagens, em paralelo com a fala do trabalhador, traz uma representação típica dos documentários, legitimando sua narrativa com representações do mundo histórico do período narrado. Neste caso, mostra-se de maneira mais aproximada como se deu a efervescência da luta na realidade cotidiana destes trabalhadores. A presença da arma estilingue e o trabalhador encapuzado enfatizam ainda mais o processo de radicalização do movimento, de embate e confronto direto que faziam parte de suas vivências no período.

Figura 3.10 - Assembleia dos trabalhadores no momento de ocupação (06:01).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Figura 3.11 - Trabalhador armado com estiligue (06:11).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.12 - Trabalhador encapuzado (06:12).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Nesta sequência da representação da ocupação das fábricas, quando surge o trabalhador encapuzado, a banda sonora passa a ser composta por palavras de ordem ecoadas em uma manifestação. Neste momento passa a aparecer imagens de trabalhadores em manifestações, abraçados, sorridentes, reivindicando seus direitos, como também cartazes com dizeres “Zanon é do povo” (Tradução livre, 06:28). A

ocupação da fábrica por si só, traz um conteúdo de radicalidade da luta dos trabalhadores, por ferir, diretamente, o direito de propriedade privada. Isto porque a FaSinPat se torna uma propriedade privada em posse da coletividade, os cooperados que a compõem. Além disso, radicaliza-se ainda mais este conteúdo, quando se afirma o lema “Zanon é do povo”, pois a fábrica é ainda mais coletivizada, tendo sua importância não apenas vinculada aos trabalhadores que nela produzem, como também, ao proletariado local, para todas as pessoas que necessitam dela e que constituem o espaço de atuação desta fábrica, trazendo assim uma dimensão, mais uma vez, universalizante para luta.

Durante este momento retorna a voz do trabalhador e sua entrevista, rememorando a grande colaboração da comunidade em torno da fábrica nos primeiros quatro meses de ocupação, “a comunidade a sua maneira, com sua pequena condição econômica e com algum pacote de comida apoiou a luta, não tínhamos saída econômica” (tradução livre, 06:34). Enquanto ocorre esta fala, a narrativa fílmica representa o modo como se preparava a comida (o churrasco) e trabalhadores e apoiadores, alimentando-se. Este momento do filme é muito interessante, pois mostra a importância do envolvimento de outros setores para o prosseguimento da luta dos trabalhadores da Zanon.

Importante apontar que este apoio, representado na película, não vem, necessariamente, de pessoas diretamente ligadas a resistência destes trabalhadores, muito menos são organizados em algum organismo tradicional de luta. Observa-se que não se fala de apoio sindical ou de alguma outra organização de trabalhadores que deu este tipo de suporte, mas da comunidade em torno, das pessoas que vivenciam, de alguma forma, o espaço territorial da fábrica. Este traço estético ganha ainda mais notoriedade se compararmos com informações externas ao filme, como vimos anteriormente, a luta destes trabalhadores se inicia com a vitória deste setor mais radical no aparelho sindical, além disso, vimos que houve influência de militantes do partido trotskista PTS (Partido dos Trabalhadores Socialistas)¹⁵ na luta da Zanon. Tendo em vista que quem produziu o filme não são apenas cineastas, mas também militantes, percebemos este elemento como uma escolha estético-política dos grupos, exaltando a

¹⁵ Segundo Festi (2010), “diferentemente das análises feitas por vários autores que estudaram o movimento de fábricas recuperadas da argentina, muitos influenciados pelo autonomismo, achamos fundamental destacar o papel exercido, na preparação das lutas em Zanon, pela vanguarda operária da fábrica e pelo *Partido dos Trabalhadores Socialistas* (PTS)”. Desse modo, o autor não só defende a importância do que chama de vanguarda operária (vinculada ao PTS), como critica análises autonomistas do processo de recuperação da Zanon.

capacidade de organização e de luta, desvinculadas de organismos tradicionalmente utilizados pela classe trabalhadora, como sindicatos e partidos políticos. Sendo o filme produzido em 2003, podemos ainda arriscar que ele foi capaz de antecipar, ao menos pensando a realidade brasileira, uma crise de representação de organizações que reivindicam seu pertencimento à classe trabalhadora.

Em seguida, após um corte, vê-se um mural feito de porcelana que conta o processo de ocupação da fábrica e um trabalhador que o explica exaltando a parte de ajuda da comunidade com alimentação, o que possibilitou condições para manutenção da luta.

Neste ponto da película, somos levados para outras manifestações de rua, o que indica uma manifestação maior, que aglomera diferentes setores populares que reivindicavam direitos, trabalho e mudanças naquele momento histórico. A fala do trabalhador é retomada fazendo um vínculo do retorno das atividades na fábrica Zanon com o contexto social e político em que vivia a Argentina. Nesta perspectiva, afirmou que das 2000 fábricas que fecharam no período, houve tentativa de defesa dos postos de trabalho em cerca de 160. Segundo o entrevistado este elevado número de enfrentamento em defesa dos postos de trabalho se tornou possível devido ao grau de rebelião das pessoas que eclodia por todos os lados, “a militância do fenômeno das fábricas vem daí” (Tradução livre, 07:43). A montagem feita com esta fala traz manifestações com grande participação popular nas praças da Argentina, cenas dos famosos painéis¹⁶, saques a mercados. Ademais, a banda sonora que acompanha a fala do trabalhador é composta por palavras de ordem que ecoam nas manifestações.

Toda esta tomada é interessante por trazer, em sua representação, um aspecto essencial para o que entrevistado chama de “o fenômeno das fábricas” - as fábricas recuperadas da Argentina-, que se constituíram enquanto um movimento e não como uma ação isolada de uma organização de trabalhadores¹⁷. Por ser um movimento,

¹⁶ Manifestações populares que teve seu início em 1971 no Chile, em protestos contra o governo de Salvador Allende. Em 2001 esta forma de protesto retornou na Argentina, por conta da forte crise econômica que o país sofria, nestas, dentre diversas reivindicações, o impeachment do presidente *De la Rúa* se destacava. Ganhou este nome por ter como traço marcante o bater de painéis e outros utensílios de metal.

¹⁷ No Brasil, segundo Henriques (2013), temos um total de 67, do que ela denomina, ERTs (Empresas Recuperadas por trabalhadores), entretanto sua pesquisa contabiliza diversos empreendimentos como ERTs, desde trabalhadores que ocupam as fábricas, a pescadores que de algum modo montam uma cooperativa ou se ajudam mutuamente na produção. Nesse sentido, acreditamos que há superdimensionamento das experiências autogestionárias em território brasileiro. Entretanto, é importante trazer dois aspectos: a existência de experiência de recuperação e autogestão de fábricas no Brasil, como principal exemplo a Flaskô, localizada em Sumaré (SP); o outro é que, no Brasil, estes acontecimentos

fomenta o surgimento de outras iniciativas de recuperação de fábricas e por ser um “fenômeno” ganha força e influência, servindo de exemplo para diversas outras formas de luta dos trabalhadores. Por conta disto, observamos mais uma vez, o sentido da representação da luta social, pois sugere a extrapolação da luta dos trabalhadores da Zanon, representando uma relação desta ocupação com diversos outros movimentos e com o “fenômeno” geral das fábricas recuperadas argentinas.

Neste momento há mais uma vez o retorno da trilha sonora de suspense e do trabalhador explicando o processo de constituição da cerâmica, elucidando, agora, o percurso e a utilização da areia e do barro. É interessante notar em toda esta sequência, na qual o trabalhador vem explicando o percurso, o grau de conhecimento e a amplitude de compreensão da produção da indústria, trazendo a representação de uma proximidade com seu labor e com o produto do seu trabalho. É claro que neste ponto o objeto final de seu labor ainda não está produzido e que este, até então, barro, irá passar por mãos de outros setores até se constituir enquanto cerâmica, entretanto, mesmo com esta especialização, se vê representada outra relação com o trabalho, existindo uma identificação. O que é bastante distinto em relação ao trabalho que ocorria no ano de 2003 e se perpetuam até hoje, em outras fabricas não geridas por trabalhadores.

Os dez minutos que segue após está tomada, constitui-se em uma das partes mais significativas da obra, uma mulher cujo nome é Verônica¹⁸ (a única pessoa a ser apresentada na película), Werkén¹⁹ da organização mapuche. Ela inicia sua fala relembrando o dano que a empresa multinacional espanhola Repsol provocou no território mapuche, um verdadeiro terror, uma ação desumana, “é uma política, é uma ideia, uma construção que fez o poder econômico querer alimentar-se ainda mais, a qualquer preço” (Tradução livre, 10:25). Após esta crítica, ela traz uma informação alarmante, o medo que as mulheres mapuches tinham de ter filhos, pois já haviam ocorrido casos de crianças que nasceram deformadas por conta da contaminação por produtos da Repsol.

Este processo de rememoração oral da mulher mapuche é representado em paralelo com imagens que enriquecem a narrativa fílmica. Primeiramente uma foto de

não se configuram, diferentemente da experiência argentina, enquanto um movimento, capaz de abarcar diversos setores de luta, com forte relevância social e influência no imaginário dos trabalhadores brasileiros.

¹⁸ Não foi possível a compreensão do primeiro nome de Verônica, podemos imaginar que é um nome nativo, soa como Milipam.

¹⁹ Werkén ou Huerquén é uma tradicional autoridade mapuche, pessoa de confiança do lonco (chefe dos mapuche) e mensageiro deste. Contemporaneamente, pessoa responsável pela comunicação da organização mapuche.

um grupo de mapuches, erguendo seus braços e hasteando sua bandeira, isto ocorre em paralelo a afirmação de Verônica sobre seu engajamento na organização indígena, corroborando, legitimando e dando mais força e sentido a sua fala. Em seguida, no momento em que ela discorre sobre os danos da multinacional, é colocada uma imagem na qual aparece oleodutos e torres de petróleo, o rosto de um índio mapuche e sua mão sangrando petróleo, além de uma caveira escrita Repsol na testa, enfatizando ainda mais o terror descrito pela entrevistada. Posteriormente tem-se mais duas imagens, uma que lembra uma página de jornal, no qual afirma que a Confederação Indígena Neuquiana “atualiza seu funcionamento para a Luta” e a outra, no momento que Verônica externaliza o medo das mulheres mapuches em engravidar, aparece na montagem da sequência, ao que tudo indica, o enterro de uma criança mapuche.

Figura 3.13 -Werkén da organização mapuche (10:04).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Figura 3.14 - Imagem mostra manifestação mapuche (10:07).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.15 - Imagem representa o terror da Repsol (10:23).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.16 - Imagem do enterro de uma criação mapuche (10:55).

Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

É ainda sob a exibição desta imagem que a Werkén começa a referir-se a fábrica Zanon antes da ocupação dos trabalhadores, a continuidade desta figura não é a toa, já que para Verônica “falar da Zanon é falar mais do mesmo” (Tradução livre 11:00), ou seja, é falar de terror, de desumanidade, de desrespeito. Relembra que a primeira relação com a empresa Zanon, já se configurou de maneira conflituosa, pelo não reconhecimento do povo e de seu território. A empresa buscou um contato com a organização mapuche a fim da utilização da matéria prima que encontrara em seu território, mas estes negaram qualquer tipo de acordo, já que não era possível a existência de uma relação acertada com a Zanon.

Figura 3.17 - Foto dos trabalhadores reunidos abaixo da placa da Zanon com a pichação "es de los obreros"(12:14).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Mais adiante afirma que uma transformação radical ocorre quando os trabalhadores da Zanon resolvem tomar a fábrica e fazer a autogestão, neste ponto começa “uma relação de um diálogo distinto, de reconhecimento, de respeito, de necessidade de está fortalecendo nosso próprio processo de luta” (Tradução livre, 11:54). Neste marco se deu o intercâmbio com os trabalhadores da Zanon, no curso turbulento da tomada da fábrica. Neste momento encerra-se a fala de Verônica, com uma foto marcante, com vários trabalhadores em baixo da placa Zanon, na qual continha sob seu logotipo pichado os dizeres “*es de los obreros*” (12:14).

É pertinente pensarmos a escolha estética da representação desta imagem, que nos faz refletir sobre alguns aspectos, primeiramente nos sobressai à aglomeração de trabalhadores, o número deles e a faixa levantada atrás. Em seguida, percebemos a placa que carrega as palavras “*Ceramica Zanon*” e os dizeres “*es de los obreros*” colocados logo abaixo de improviso. Esta maneira emergencial de escrever a nova situação da fábrica, de estilo próximo à pichação, traz uma rebeldia estética²⁰,

²⁰ A pichação é uma expressão artística com forte conteúdo subversivo, tanto em sua forma, causando a muitos um grau de estranhamento, como também em seu conteúdo, basta lembrarmos dos muros, quando o Brasil ainda se encontrava sob o regime ditatorial militar, pichados dos sonhos das diretas já.

intervindo no logotipo institucional da marca padrão da Zanon, informando que agora a fábrica passou a ser dos trabalhadores. Além disso, podemos traçar um comparativo com a placa atual (no período da gravação) que é apresentada no começo do filme (ver figura 3.2), nesta, também se vê presente os dizeres “*es de los obreros*”, mas já como constituinte da própria placa, o que mostra uma transformação qualitativa da luta dos trabalhadores: do princípio da ocupação, com todas as incertezas e vontades. Testemunha-se uma mudança para uma fábrica autogestionada e organizada de maneira, agora, perene. É relevante perceber, ainda assim, que mesmo na placa em que os dizeres se encontram como parte original (ver figura 3.2), permanece a “fonte” que faz referência a uma escrita de pichação, marcando assim, sua atuação, mesmo que já organizada e consolidada, no campo da rebeldia, da luta. Percebendo este aspecto, a escolha estética desta imagem fica mais clara e ainda mais forte: ela mostra, em suma, mesmo que de maneira sutil, todas as diferenças antes apontadas por Verônica, como também, a perpetuação do que podemos chamar, de projeto dos trabalhadores para a fábrica Zanon e seu entorno.

Ainda sobre esta sequência que traz o testemunho da Werkén mapuche, temos uma significativa banda sonora. Como dito, a montagem desta é traçada entre imagens da mapuche, fotos e outras ilustrações, neste momento inicia-se uma trilha sonora, com um toque de berimbau, escuta-se uma música envolvente, que carrega uma ideia de movimento. No princípio a sonoridade causa certo estranhamento, pois não condiz com o depoimento de Verônica, sobre a Repsol e seus danos. Entretanto, esta trilha sonora cria em nós uma sensação de aguardo, de expectativa, sendo esta positiva, como se tivéssemos a certeza que depois da Repsol e da antiga Zanon, chegará algo positivo e, realmente, isto nos é apresentado. Assim, a trilha sonora acaba por antecipar, enquanto forma, o conteúdo que virá logo em seguida.

Além deste aspecto, refletir sobre o tema tocado nesta trilha sonora foi bastante desafiador e curioso, logo quando o toque se introduz, o marcante som do berimbau ganha evidência e somos tomados pelo ritmo e pelo movimento que a trilha sonora carrega. Entretanto, um questionamento surge, por que o toque de um berimbau? Fizemos uma breve pesquisa sobre o estilo de música dos mapuche, com a curiosidade aguçada, afinal poderia existir uma relação musical que desconhecíamos, mas a expressão artística deste povo não traz este instrumento, sendo assim, no primeiro momento consideramos a escolha da música apenas como forma, por esta capacidade de movimento e o berimbau apenas uma coincidência.

Todavia, o toque do instrumento e os caxixis presentes nos deixaram pensativo. Por fim, podemos supor que a utilização de uma musicalidade com base no toque de berimbau traz em si duas referências: a primeira, relativa à ancestralidade²¹, os mapuche são um povo que há muito habitam a região onde se encontra a Zanon e carrega em sua história uma tradição de resistência, de luta, seja contra os espanhóis, seja contra a sociedade burguesa que teima em não os reconhecer de forma plena, levando em conta sua cultura, sua territorialidade, etc., como o berimbau, que também carrega ancestralidade, na ginga e na mandinga da(o) capoeira, na resistência, também, histórica e atual do povo negro, escravizado e aquilombado no passado, segregado e combativo no presente. A segunda refere-se ao território mapuche encontrar-se em parte na Argentina, como também em território chileno, para nós, trazer a musicalidade de outro país, é representar um vínculo de identidade e de luta que estão para além de fronteiras geográficas e formalmente padronizadas, buscando suscitar, esteticamente, uma condição de reconhecimento e identificação da luta latino-americana.

Assim, percebemos uma escolha estética na película fílmica, a relação entre um passado de luta e resistência, mas que não se encerra em si mesmo, pelo contrário, é capaz de servir de substrato e fortificar uma tentativa utópica futura de trabalhadores. Esta, assim como a ancestralidade, não se contém apenas em um espaço circunscrito, mas é capaz de emergir em diversos lugares.

Finalizando esta sequência, vale ressaltar que, assim como ocorre com os trabalhadores entrevistados, também com Verônica, em seu depoimento, a trilha sonora é interrompida, ficando espaço apenas para sua voz, exaltando assim a relevância de sua fala. A trilha sonora é retomada sempre que há a inclusão das imagens.

Logo após o depoimento de Verônica, a entrevista segue com um trabalhador que relembra como foi árduo o retorno a produção da fábrica e atenta como os antigos donos da Zanon arquitetaram um boicote, fazendo com que os fornecedores da cerâmica não abastecessem os trabalhadores com a matéria prima necessária. Além disso, quando era possível a negociação, os fornecedores passaram a exigir que os pagamentos fossem feitos a vista e ainda superfaturavam os produtos. Durante sua fala é pertinente notarmos, como elementos estéticos, a montagem com cenas de máquinas paradas, enfatizam as dificuldades impostas aos trabalhadores na retomada produtiva da fábrica. Neste ponto é colocada mais uma foto da comunidade mapuche e outro

²¹ Compreendo como ancestralidade a vinculação histórico-cultural com o passado, sendo esta ligação não uma conexão aprisionadora, mas sim, um torque rumo à construção histórica.

trabalhador atesta sua solidariedade e importância neste momento complicado de retomada das atividades fabris, “os companheiros em solidariedade com a luta e em repúdio a política que tinha a empresa, ofereceram suas terras para que os trabalhadores pudessem manter essa matéria prima, esta argila, de muito boa qualidade e pôr a fábrica em produção” (Tradução livre 12:59).

Em seguida temos um breve retorno ao trabalhador que está apresentando a fábrica e o processo de trabalho, havendo a finalização desta sequência com a limpeza e retirada da areia das roupas, sugerindo uma mudança de ambiente na fábrica. Importante mencionar aqui que aparece uma mulher, a qual ainda não tinha surgido na película, esta, como se observa no transcorrer do filme, é outra documentarista, sendo assim é o momento, também, de apresentação desta nova pessoa na película.

Figura 3.18 - Pedras de porcelana utilizadas como instrumento de defesa a ataques da polícia e as ordens de despejo (14:18).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Após esta breve sequência, retornamos ao mural de porcelana, sendo esta cena provocativa, por mostrar o desenho no mural de um trabalhador segurando pedras na mão, em paralelo a esta imagem um trabalhador explica que estas eram pedras feitas de porcelana, por eles mesmos, que utilizavam como defesa contra a polícia e as ordens

de despejo, se tornando um símbolo de resistência na Zanon. O trabalhador brinca, imitando uma pessoa sentindo dor, afirmando ser um instrumento realmente efetivo. Se, como nos disse Marx (1997), “a emancipação da classe operária tem de ser obra da própria classe operária” é instigante pensarmos a produção das próprias armas de resistência construídas a partir do produto de seu fazer laboral, trazer este aspecto como elemento sócio estético da película é intensificar esta força e esta capacidade de luta e embate destes trabalhadores.

Ainda nesta sequência, outro trabalhador relembra que ocorreram cinco tentativas de despejo e enquanto é mostrado no mural de porcelana uma mão fechada em punho com trabalhadores com os braços em riste, ele afirma: “as respostas que demos, nas cinco oportunidades, foi resistir. E nós não temos alternativas, nós não temos alternativas e sabemos que esta fábrica nós temos que defender porque vivemos disto” (Tradução livre, 14:27). Sendo assim, percebemos que antes de mais nada a luta empenhada por estes trabalhadores é uma luta pela sobrevivência.

A película representa a luta contra o despejo do dia oito de abril de 2002²² ao trazer imagens dos trabalhadores resistindo na fábrica; das centenas de pessoas fora dela defendendo-a e fazendo barreiras de acesso; de diversos cartazes de movimentos e organizações; e, mais uma vez, do povo mapuche organizado, com sua bandeira em riste. Isto ocorre em montagem paralela, enquanto o trabalhador exalta a participação de cerca de quatro mil pessoas nesta mobilização, sendo estas de diferentes setores, desde a igreja até setores predominantemente de esquerda, como também, organizações de trabalhadores desempregados, organizações sociais e políticas de direitos humanos, colégios, estudantes e até mesmo pessoas comuns. O termino desta sequência se dá com a chegada, pelo que indica, de um representante da Zanon ou do Estado. A trilha sonora passa a ser composta por um rock que traz um sentimento de movimento e força que provoca, conjuntamente com as palavras de ordem dos desempregados, uma identidade e vontade de luta.

Nestas cenas é interessante notar como o filme traz uma representação da capacidade popular desta luta e como esta, realmente, ganhou dimensões que vão para

²² A tentativa de despejo nesta data foi marcada por uma operação mais radical do governo argentino. Ocorre que em janeiro do mesmo ano o governo nacional derruba a equivalência entre o peso argentino e o dólar americano, além disto, houve também a conversão das contas que eram tratadas em dólares para o peso. Sendo assim, a fábrica Zanon volta a ser rentável para o seu antigo proprietário e ele busca um acordo com os trabalhadores que a ocupavam, este acordo é negado pelos trabalhadores e se tem, então, uma tentativa vigorosa de despejo. Neste dia a Gendarmeria, uma das principais forças de segurança da Argentina (inclusive de natureza militar) é acionada para garantir a retirada dos trabalhadores da fábrica.

além da planta da fábrica. Ressalta o reconhecimento da luta por diversos movimentos, organizações e pessoas não organizadas que entenderam a importância da ocupação dos trabalhadores e colaboraram com esta empreitada rebelde. Vemos então, representado, um movimento que não acontece em uma cúpula, que não aceita negociação, que não baixa a cabeça, que se encontra intimamente ligado a anseios populares, inclusive por ser os próprios trabalhadores pertencentes a este lugar, conseguindo assim um forte grau de identificação.

Neste ponto que traz os aspectos conflituosos do dia oito de abril, o documentário representa a preocupação dos trabalhadores com a segurança dos indivíduos e da fábrica que estava a ser recuperada. Um trabalhador aponta esta preocupação nos processos de tentativa de despejo, de lutas, contra a pressão do governo e dos patrões. Neste momento ocupa o espaço visual a imagem de uma quantidade significativa das pedras de porcelana, chamando atenção do embate antes mencionado, como também introduz a fala de outro trabalhador que conta dos conflitos que tiveram, corpo a corpo, com a burocracia sindical que os precedeu, *los carneros*, em bom português, os pelegos que representavam a categoria anteriormente. Enquanto este trabalhador rememora o acontecimento, aparecem durante a montagem, imagens históricas do embate dos trabalhadores da Zanon com outro grupo, havendo a investida de objetos, uso de escudos para proteção – a representação de um conflito violento. Esta pequena sequência se encerra mostrando, mais uma vez, a munição de pedras de porcelana dos trabalhadores da FaSinPat.

Em seguida é trazida a preocupação com a segurança interna, o medo que existia no começo da ocupação e ainda se manteve no período de gravação do filme da entrada de intrusos na fábrica e a sabotagem da maquinaria, ou algo que atrapalhasse o sistema de produção. Neste ponto inicia-se uma trilha sonora fortemente marcada pelo suspense e um trabalhador passa a dizer da existência de investigações tanto da polícia como do governo para saber como estava o andamento da fábrica, da autogestão, a situação dos trabalhadores, se ainda haviam ações para a segurança da maquinaria e do edifício da fábrica, etc. Enquanto é exposto este depoimento, a narrativa é construída com imagens dos trabalhadores fazendo a ronda na planta da fábrica, tanto internamente quanto externamente, comunicando-se entre eles através de *walkie talkie*, para uma inspeção eficiente do local.

Figura 3.19 - Trabalhadores do MTD caminhando em direção a manifestação com trabalhadores empregados (17:38).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Neste momento há uma ruptura, inicia-se uma trilha sonora bastante entusiasmada, enquanto aparecem imagens do Movimento dos Trabalhadores Desocupados (MTD), um trabalhador da Zanon afirma que estão todos eles em defesa dos postos de trabalho da fábrica e, também, pela geração de mais postos de trabalho. A trilha sonora retorna e percebemos que as imagens mostram uma manifestação conjunta do MTD e os trabalhadores da Zanon. Um trabalhador da cerâmica afirma então:

Queremos demonstrar que não temos que romper a relação entre trabalhador empregado e desempregado. O melhor que podíamos passar é que os milhares e milhares de trabalhadores desempregados exigem que não se fechem as fábricas que haja trabalho genuíno e a luta tem que se dar de forma conjunta, entre trabalhadores empregados e desempregados. Então, quando se querem fechar uma fábrica trabalhadores empregados e desempregados tem que defender (Tradução livre, 18:22).

Esta fala é montada com diferentes cenas de manifestações conjuntas dos trabalhadores desempregados e empregados, inclusive aparecem trabalhadores da fábrica Brukman. Outro trabalhador aponta como o governo atuava tentando afastar estes movimentos, negociando com cada um separadamente, não unificando o processo.

Figura 3.20 - Trabalhadores do MTD e da fábrica Zanon se comprimentam em manifestação (18:13).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.21 - Trabalhadoras da fábrica recupera Brukman em manifestação (18:49).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Vale destacar nesta montagem, a tentativa dos grupos que produziram o filme em representar uma unidade da classe dos trabalhadores e de sua luta, não aceitando distinções ideologicamente constituídas no intuito de enfraquecer a luta e as reivindicações destes. Os coletivos produtores do filme compreendem que não há diferença entre o trabalhador empregado e desempregado, pois como bem analisou o Capital, de Marx, a situação de desemprego é necessária para a produção da mais-valia na sociedade capitalista, logo a luta pela garantia de emprego e melhoria das condições de trabalho são pautas de todos trabalhadores.

Ademais, demonstra como os trabalhadores da fábrica Zanon não buscavam uma nova forma de relação de trabalho apenas para eles, mas uma transformação para todos os trabalhadores argentinos, fortalecendo a estética mostrada anteriormente do fenômeno das fábricas recuperadas como o resultado de um processo de luta que ocorria em toda Argentina. Estes elementos estéticos trazem um nível de consciência de classe e coletividade construídos em setores variados dos trabalhadores argentinos, trazendo uma ideia de força e consolidação de sua luta.

3.2.2 *Desbravando o familiar*

Adiante ocorre uma ruptura na sequência e é posta na montagem imagens externas da fábrica mostrando toda a sua planta e dimensão. Concomitantemente, se tem uma trilha sonora bastante entusiasmada e surge um cartaz da fábrica Zanon exaltando a luta dos trabalhadores e o controle da fábrica. Passado isto, temos um close no chá mate, iniciando neste ponto a fala de um dos trabalhadores, ao que parece, componente do setor de comunicação da fábrica. Este irá discorrer sobre a organização da luta e como se dá a organização e atuação política dos trabalhadores dentro e fora da fábrica. Entretanto, antes de adentrarmos a análise de conteúdo presente na fala deste trabalhador é importante analisarmos alguns aspectos desta tomada.

Figura 3.22 - Imagem externa fábrica Zanon (19:19).

Fonte: Ak Kraak; *Alavío*, 2003.

Figura 3.23 - Close no chá mate dos trabalhadores (19:29).

Fonte: Ak Kraak; *Alavío*, 2003.

Como afirmei no início da análise, a película traz uma representação estética que carrega um sentimento de desbravamento, de conhecer o desconhecido, algo como um percurso aventureiro num ambiente inexplorado. Durante quase vinte minutos do filme, houve a apresentação de diversos processos da linha de produção, elucidação de como se deu a luta destes trabalhadores, a ocupação da fábrica, o retorno a produção, a organização destes, vinculações com outros setores que foram fundamentais para a resistência dos trabalhadores da Zanon; a partir deste momento passa a ser apresentada uma “nova” Zanon, no contexto estético da película fílmica. Por isso a opção por colocar uma imagem ampla da planta da fábrica, carrega um novo olhar sobre a

cerâmica, olhemos mais uma vez, agora já a conhecendo. Neste sentido a opção de uma trilha sonora entusiasmada e um corte abrupto para parte interior da Zanon, (sem necessidade de mediações, como ocorreu no início do filme com a utilização da câmara subjetiva adentrando a porta), apontando uma proximidade com o conteúdo da fábrica.

Este aspecto é fortalecido quando o foco passa a ser o mate²³, erva que é consumida de forma coletiva, constituindo-se assim, um ambiente de personalidade e sociabilidade diferenciado para as relações inter-humanas. Além disto, fortalece este aspecto a ausência da primeira trilha sonora, a qual mencionei algumas vezes, que sempre acompanhava as apresentações da linha de montagem, marcada por um suspense e um alerta, preparando-nos para algo novo e estranhado, agora somos “de casa” e a narrativa torna-se, propositalmente, um elemento natural do ambiente, de certo modo, integrado e pertencente a ele.

Figura 3.24 - Panfleto traz a ideia da autogestão fabril como fruto proibido (19:38).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

²³ Esta escolha estética ganha ainda mais sentido e significado quando trazemos dados extra fílmico, antes da ocupação de recuperação da fábrica pelos trabalhadores, houve um período em que o uso do mate foi proibido na cerâmica, uma estratégia do patronato que, obviamente aumentava a produtividade, mas, principalmente, impedia reuniões dos trabalhadores, diminuindo suas relações e possibilidades de articulação e mobilização. (FESTI, 2010)

Figura 3.25 - Trabalhadores de diferentes setores reunidos em uma planta fabril (19:47).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Retomando o percurso fílmico, o trabalhador responsável pelo setor de comunicação fala sobre o papel de difundir a luta em diferentes setores, tanto interno quanto externo, a relação com os setores midiáticos, “seguir fomentando conflito em cada um dos lugares e estamos fomentando tanto nacional quanto internacionalmente” (tradução livre, 19:29). Tendo sido o uso do mate proibido pelo patrão na antiga Zanon, e esta fala vindo logo após a imagem do mate, é significativo pensarmos a diferenciação da comunicação e organização de informação e interlocução dos trabalhadores. Esta sequência é montada conjuntamente com cenas dos trabalhadores organizando panfletos (na imagem 3.24 observamos como a autogestão dos trabalhadores é apresentada como fruto proibido a ser experimentado, sendo Adão e Eva localizados em meio a plante de uma fábrica) mesas de debates, imagens em fábricas, lutas conjuntas de diferentes movimentos.

Figura 3.26 - Trabalhadores de diferentes fábricas recuperadas manifestando conjuntamente contra a burocracia sindical (19:48).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Em seguida o trabalhador afirma que, o movimento da FaSinPat está sustentado em duas pernas, uma produtiva e outra política; no caso os trabalhadores do setor de comunicação da cooperativa fariam as tarefas de vinculação predominantemente política, enquanto os trabalhadores internos, ligados a linha de montagem, estariam mais relacionadas as tarefas produtivas. É interessante notarmos aqui como esta fala dialoga intensamente com a estética narrativa proposta na película fílmica, como disse anteriormente e já percebemos, o filme vincula as duas ações, a produção da cerâmica e o conteúdo político, que podemos perceber nas entrevistas através das perspectivas de luta e do imaginário dos trabalhadores.

Entretanto, é curioso percebemos como as escolhas do filme, principalmente a montagem conjunta destes dois eixos narrativos destoa, mesmo que de forma moderada, da fala deste trabalhador. No conteúdo da fala soa existir uma separação entre as atividades políticas e as atividades diretamente vinculadas à produção, já na estética sociológica da película, apresenta-se os dois ambientes de modo simultâneo, ambos como parte de uma mesma luta. A dimensão política é essencial e constituinte da dimensão produtiva, como a própria dimensão produtiva é, por ela mesma, uma atuação fundamentalmente política, sendo assim, percebemos uma radicalização na estética da obra no que tange a autogestão fabril dos trabalhadores, carregando esta de uma unidade entre as dimensões política-produtiva. Assim, neste fragmento da obra, temos que ponderar em qual medida podemos afirmar cabalmente que as variadas atividades dos trabalhadores da Zanon são compreendidas em toda sua integridade pelos mesmos, o que fica evidente em forma estética é a intenção, sedutora e utópica, dos produtores do

filme por esta unidade. Podemos sugerir outra perspectiva analítica, pela proximidade da produção do filme com a tomada e manutenção da fábrica, esta fala pode revelar o processo de construção e sedimentação da consciência política destes trabalhadores, revelando assim um processo que ocorre, concomitantemente com a práxis, e não já finalizada e encerrada.

Depois de uma breve passagem dos trabalhadores da Zanon em manifestações, voltamos para os trabalhadores da comunicação e estes se encontram brincando um com o outro, num clima altamente amistoso no trabalho. Em seguida o trabalhador fala sobre a rádio que montaram na fábrica, a frequência 103,7, seguido de imagens de uma entrevista feita na rádio com uma senhora trabalhadora (que não é possível perceber se é trabalhadora da Zanon ou de outra fábrica) que fala de maneira muito descontraída de quando, no seu processo de luta e de seus companheiros a chamavam de louca, ela, então, afirma que sim, estava louca, “louca de amor, louca de trabalho, louca de força” e segue “tudo se fez através de um pouco de loucura” (Tradução livre, 21:32). Durante este depoimento passa o trabalhador que a entrevista e trabalhadores desenvolvendo a parte técnica da rádio.

Figura 3.27 - Trabalhadora e documentarista tomam mate durante entrevista.



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Depois partimos para o primeiro depoimento de uma trabalhadora da Zanon, a tomada ocorre no meio da fábrica, e durante a jornada de trabalho, já que vemos outra pessoa trabalhando atrás dela. Interessante pontuar que a documentarista toma o mate, pelo que parece, junto com a trabalhadora, o que fortalece a dimensão antes apontada da erva enquanto possibilidade de aproximação entre trabalhadores e de troca de ideias.

Estratégia muito usada no documentário reflexivo que põe o sujeito-da-câmera como parte da própria cena filmada. Além disto, colocar a própria documentarista tomando mate com o trabalhador, soma a ideia levantada de superação da barreira de estranhamento, tendo agora, documentaristas e trabalhadores uma relação próxima e de identificação, a documentarista como compondo este local da fábrica. Radicalizando ainda mais este conteúdo, e percebendo o uso conjunto do mate como um importante símbolo estético, podemos interpretar como a própria película passa a ser, também, um produto da Zanon, compondo seu segmento de atuação política. É como se ocorresse, esteticamente, um prolongamento tanto do filme *Mate y Arcilla* para a fábrica Zanon, quanto da fábrica para a película.

Retornamos à entrevista com a trabalhadora.

Minha vida mudou muitíssimo porque eu precisei vivê-la para perceber várias coisas. Sejam coisas do patronato e da minha vida, no sentido de que, para mim, meus princípios eram outros. Eu acreditava que cumprir o horário, receber um salário, ter um cartão de crédito... isso era tudo. Nunca tinha defendido meus direitos e muito menos me dava conta deles.

Tudo que decidimos, decidimos em assembleia e não são dois ou três que decidem, mas sim todos. Nós propomos e decidimos em assembleia e que cada uma saiba o que está fazendo, onde e como. Seja no âmbito político, em tudo que o movimento faz e doutra parte tudo da produção (Tradução livre, 22:08).

A fala da entrevista mostra uma mudança profunda nas suas convicções a partir da ocupação da fábrica, tanto sua relação com o trabalho, quanto sua autonomia diante do processo produtivo. Além disto, podemos perceber uma aproximação dos trabalhadores com o próprio trabalho, no sentido de pensar como se dá a produção, o que fazer, onde e como, rompendo assim a dicotomia existente em nossa sociedade entre trabalho material e trabalho imaterial e, diminuindo significativamente o estranhamento do trabalhador com seu trabalho (interessante apontar que neste momento de sua fala a tomada dar um close no rosto da trabalhadora, aumentando o grau de importância desta vinculação do político em conjunto com o produtivo).

Ademais, observamos como o elevado grau de enfrentamento no momento de acirramento dos interesses de classe, mesmo num contexto circunscrito, como na tentativa de recuperação das fábricas, traz a possibilidade de uma transformação abrupta da percepção do trabalhador em relação a sua realidade e seu cotidiano, esse conteúdo aparece quando a trabalhadora afirma nunca ter defendido seus direitos antes da retomada da fábrica, e, agora, ter uma percepção ampla de toda a realidade e da dimensão da luta política.

Durante esta entrevista é interessante notar, também, a situação na qual é realizada, além do mate, a trabalhadora sorri quando um companheiro de trabalho passa por ela durante a interlocução; esta cordialidade, encontrada também na cena subsequente quando a entrevistada conversa com um colega durante sua atividade, exalta o trabalho coletivo.

Desta entrevista ocorre um corte para a presença desta trabalhadora numa assembleia da fábrica em uma sala da Zanon. Nesta tomada destaca-se a argumentação que precede uma votação. Não podemos deixar de notar, também, que a maioria dos trabalhadores que se encontram na assembleia são homens, na tomada aparece apenas uma trabalhadora, afora a entrevistada. Além disto, curioso percebermos nesta tomada a presença, mais uma vez, do mate em seu final com os trabalhadores afirmando que têm que caminhar para adiante.

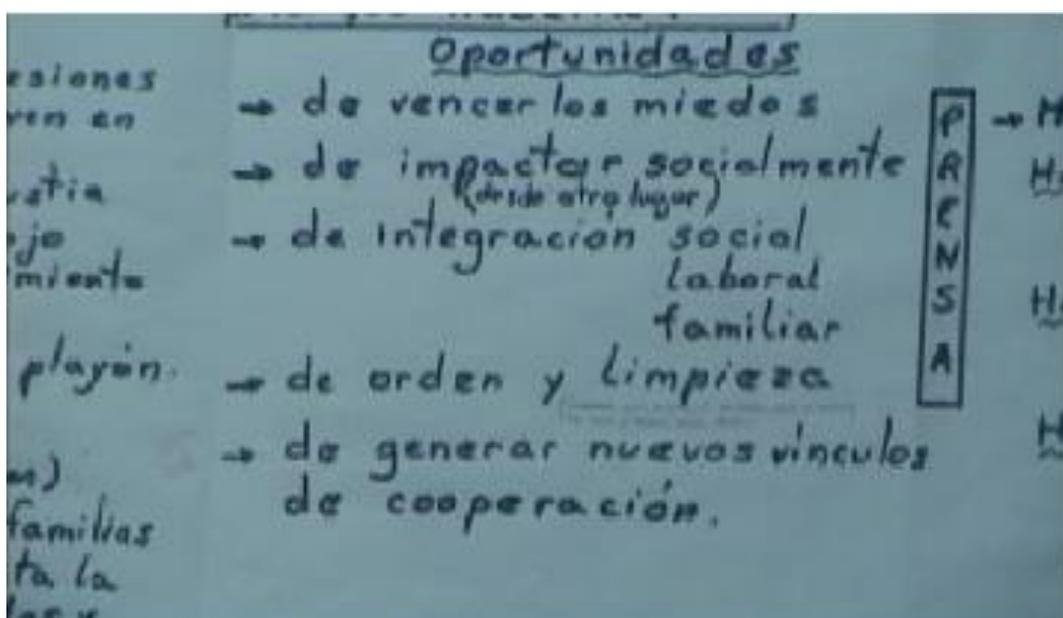
Figura 3.28 - Pés dos trabalhadores em deliberações tomadas em assembleia (23:30).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Neste ponto ocorre outro corte que traz um quadro informativo com comunicados sobre a jornada de vinte e cinco de maio²⁴, quais os propósitos da luta, por que ações internas na fábrica, apontando os motivos: vencer o medo; impactar socialmente; integração laboral, social e familiar; novos vínculos de cooperação, etc., a tomada mostra, aspectos deste contínuo movimento dos trabalhadores, expressos nos discursos proferidos na assembleia.

Figura 3.29 - Quadro informativo dos trabalhadores da Zanon sobre os atos do dia 25 de maio (24:05).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Em seguida temos o depoimento de um trabalhador que exalta a importância de um pensamento e de uma prática positiva, que os mova para frente “Vamos! Vamos! Vamos!” (Tradução livre, 24:28), caso contrário poderia estagnar o movimento, refletindo sobre o que se é, o que estão fazendo, quais posições estão tomando que são distintas das anteriores. Assim, tornando-se capaz de reconhecer a possibilidade de mudanças,

[...] que as transformações podem nascer, e que uma pessoa pode transformar muita coisa. Diferente do que o sistema ensina, que uma pessoa ou um grupo não pode transformar nada, tem que andar na rua, ir pra casa, consumir e ver

²⁴ Esta é a data de independência da Argentina e tornou-se uma data simbólica de manifestações e reivindicações populares.

televisão, que o problema da escola e do ensino não tem, também, relação com nada (Tradução livre 24:44).

Essa fala expressa um imaginário de movimento, pois indica que não é possível parar, mesmo após tantas conquistas é preciso mover-se para frente. Além disto, assim como o depoimento da trabalhadora anterior, a luta pela recuperação da Zanon aparece como uma experiência de ensino da possibilidade, de tornar possível, através da prática, a transformação social, via ruptura do cotidiano trivial, em direção a uma vivência plena de sonhos e construção coletiva, idealizada e produzida pelos próprios trabalhadores e não imposta por algum agente externo.

Neste ponto inicia-se uma das mais belas sequências da película. Já se pode perceber o belo pela transição da cena da entrevista anterior para a seguinte, através de uma montagem sobreposta do plano americano, que foca o trabalhador, com parte do maquinário, este último sobrepõe-se à cabeça do trabalhador. Podemos perceber, então, que esta escolha estética retoma os eixos: o político, representado pelo trabalhador e o conteúdo de sua entrevista; como o produtivo, representado pela apresentação paulatina do maquinário. Ou seja, ao pôr a imagem da máquina sobreposta à cabeça do entrevistado, temos a representação da afinidade, conhecimento, e, até mesmo, reconhecimento entre trabalhador e máquina. É como se a máquina não se opusesse ao trabalhador, unificando-se com seu cérebro, o seu próprio criador, rompendo, assim, fundamentalmente com o trabalho estranhado da sociedade capitalista. Esta cena antecipa, assim, aspectos que serão manifestados no decorrer da sequência.

Figura 3.30 - Montagem sobreposta, trabalhador da Zanon e maquinário (25:02).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Prontamente uma banda sonora marcada pelo barulho do funcionamento das máquinas toma a película, de forma harmônica com o ir e vim do instrumental fabril. Posteriormente, ocorre uma entrevista com um trabalhador jocoso, numa situação na qual aparece um vasilhame com água fervendo em um fogão simples para fazer o mate, o trabalhador ao lado das máquinas discorre sobre o caráter político, afirmando que este sempre foi inadequado, entretanto, em meio a entrevista, a máquina que ele controla interrompe o funcionamento e, assim também, a entrevista cessa por alguns instantes. Já nesta pequena tomada podemos perceber aspectos importantes, seja com água do mate podendo ser esquentada próxima ao local onde os trabalhadores estão produzindo e, por conseguinte, o seu consumo; seja pelo tom engraçado do trabalhador, que mostra um ambiente de trabalho harmonioso e amistoso, no qual o trabalhador se sente confortável e tem a capacidade de considerar outros aspectos da vida durante o seu labor e não só a sua obrigação na linha de montagem; ou ainda, pelo sorriso da documentarista que se diverte com o jeito espontâneo do operário, apontando mais uma vez a relação de proximidade que se vê construída esteticamente neste momento do filme.

No intervalo forçado pelo defeito da máquina, o entrevistado busca consertar seu instrumento de trabalho, enquanto a documentarista o acompanha e no meio da pequena dificuldade o trabalhador brinca “está um pouco com ciúmes” (Tradução livre, 26:02), rindo e fazendo a documentarista abrir um largo sorriso.

A humanização da máquina presente nesta cena de *Mate y Arcilla* configura-se como a representação de um desvelar da relação homem-máquina capaz de superar o estranhamento inerente ao trabalho alienado da sociedade capitalista, sem cair em outro fetichismo, também alienado, da máquina como aprimoramento ou substituto do homem. Esta representação traz uma aproximação, identificação e reconhecimento entre o trabalhador e a máquina, no sentido do primeiro perceber a segunda como parte integrante do processo produtivo, não fetichizada, mas como produto, também do seu trabalho²⁵.

Retornando a continuidade da entrevista, o trabalhador relembra que quando tomaram a fábrica, colocaram em votação na assembleia que “o mate teria que fazer parte de nós mesmo” (Tradução livre, 26:19), afinal “tomamos mate e não descuidamos

²⁵ Importante mencionar que por mais que a máquina exata que o trabalhador utiliza na linha de montagem não tenha sido construída por ele, o processo laboral representado do filme coloca o trabalhador a par da produção, fazendo com que existisse uma espécie de universal referente ao produto do trabalho. Ao não estranhar e fetichizar a mercadoria que ele produz, há a possibilidade de romper com este estranhamento com outras mercadorias produzidas por outros trabalhadores.

do nosso posto de trabalho” (Tradução livre, 26:24). Neste ponto percebemos mais uma vez a representação e importância do mate na película e para os trabalhadores, sobretudo quanto relacionamos a fala com a imagem da água sendo esquentada para o uso do mate, mostrando como este faz realmente parte do cotidiano laboral destes trabalhadores. Em seguida o entrevistado passa a apresentar o processo produtivo, como os outros trabalhadores que anteriormente o fizeram, apresentando um vasto conhecimento da linha de montagem, das funções da máquina e do processo de trabalho.

Figura 3.31 - Água sendo esquentada para uso do mate (25:29).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.32 - Trabalhador apresenta linha de produção da cerâmica (26:51).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Em seguida o trabalhador fala um pouco de como ele sente e percebe a experiência de tomada da fábrica e a gestão pelos trabalhadores

Acho que somos 300 aqui, a grande maioria tem um conceito claro e sempre, se falta um pouco de bateria, sabemos como fazê-lo para recarregar a bateria. Além disso, nós temos um grande apoio da família. A família é o agente principal de tudo isso. Pensamos diferente, estou muito consciente disso, mas a ideologia de fundo está lá. Para mim, por exemplo, a política que está em uso e é a razão tem sido obsoleta. Por que? Porque a classe trabalhadora sempre levou cacetada. Cacetada no sentido de que não lhe deixavam expressar-se, não lhe deixaram interpretar o que queria fazer e sempre um pouco marginal a tudo isso. Então, se hoje isto tem que ser uma revolução, bom viva a revolução. Sou partidário disto e não quero me entregar a um subsídio de cento e cinquenta pesos. Me sinto muito feliz com que estou fazendo, pois é um trabalho digno para mim, porque sou eu que faço, porque é meu trabalho. [...] Que não deem mais nada a ninguém. Que não deem um limão. Que deem um trabalho digno, um emprego onde essa pessoa se sinta bem, se sinta responsável, se sinta bem com ele mesmo e o resto de seus companheiros e familiares (Tradução livre 00:43).

Esta fala que o filme traz diversos aspectos que devemos nos ater. Logo na primeira o entrevistado discorre sobre a forma como os trabalhadores pensam e lidam com o fato da ocupação da fábrica. Ressalta as diferenças individuais e o pensamento comum como pano de fundo de todo o grupo. O que é forçado pela metáfora do “recarregar as baterias”, ou seja, quando um sente-se cansado o outro socorre, ajudando-o a acreditar na luta. Neste ponto, ele valoriza o papel e importância da família, tanto no sentido do apoio, quanto da motivação ao movimento, sendo “o agente principal de tudo”. Num contraponto a primeira parte da fala, a sequência de seu depoimento traz a ideia de que, apesar da forma de pensar que eles e seus companheiros têm “a ideologia de fundo está lá”, sendo assim, ele coloca a forma que os trabalhadores da Zanon pensam de forma “diferente” da ideologia dominante, constituindo uma maneira distinta de pensar e praticar o trabalho e a relação com pessoas.

Na segunda parte, mostra-se consciente quanto ao exercício da política pelas classes dominantes e aos prejuízos da classe trabalhadora, ao afirmar que “a política que está em uso” é obsoleta. Esta política, então, não se sustenta mais por manter os trabalhadores, a classe, no lugar de sempre, de levar “cacetada”, não os deixando expressar-se, interpretar, colocando-os sempre em um local marginal a tudo. Para confrontar esta forma de fazer política, o trabalhador fala em fazer uma revolução.

Esta leitura torna-se rica e instigante, quando damos prosseguimento a sua argumentação, pois indica a nova situação, na qual não é salário fixado por lei que importa e sim o rendimento decorrente da atividade coletiva. Observa-se também a

retomada do conceito de trabalho como algo digno quando realizado em situação de não exploração de um sujeito sobre o outro.

Figura 3.33 - Trabalhador exercendo sua atividade (27:40).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Interessante apontar que esta fala é montada conjuntamente com imagens das máquinas produzindo e do trabalhador em relação com esta, inclusive no fragmento que ele afirma a importância do trabalho como também a relação antes exposta de vinculação favorável entre trabalhador e máquina.

Finalizando esta sequência temos uma transição na qual um trabalhador apresenta sua atividade na linha de montagem; o processo de esmaltar a porcelana. Em seguida, temos uma entrevista (já assinalada em nota de rodapé), na qual o trabalhador aponta para a antiga distinção entre setores, identificados a partir das cores das roupas dos trabalhadores. O mais interessante na análise de sua fala, entretanto, é o final: ao que indica a documentarista (que se encontrasse atrás da câmera no momento da tomada, aparecendo apenas o microfone) deve ter feito uma cara de espanto, ou algo similar, pois o trabalhador dá de ombros e afirma “são coisas que fazia os patrões” (tradução livre, 28:33), com esta fala categoriza a forma de gerir os trabalhadores por parte dos “patrões”, que ideologicamente seria necessária e imutável; o documentário aponta para a ruptura desta condição com a nova experiência de autogestão. Este

aspecto ganha força na película, já que a montagem desta sequência é marcada por imagem de um trabalhador comendo um pão ou biscoito durante o serviço e caricaturas compondo o local de trabalho dos ceramistas. Sendo assim, se antes havia um processo de alta racionalização da gestão, imputado inclusive de maneira exógena, na representação da autogestão dos trabalhadores encontra-se um ambiente mais agradável, de liberdade e autonomia.

Figura 3.34 - Trabalhador lancha durante trabalho (28:25).



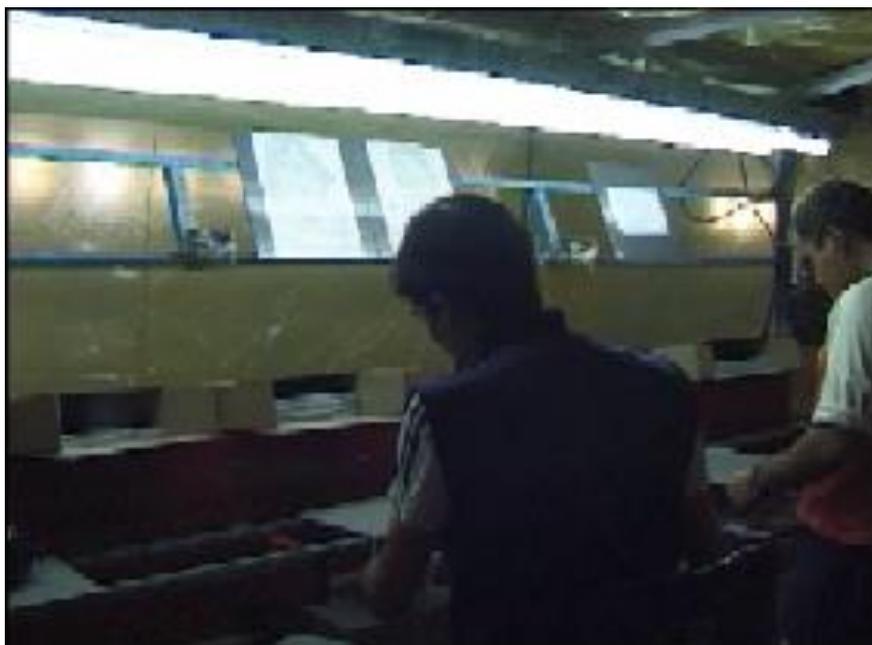
Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.35 - Caricaturas de trabalhadores no ambiente de trabalho (28:27).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Figura 3.36 - Trabalhadores em frente as caricaturas (28:29).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Dando continuidade, este trabalhador apresentar a sua atividade no processo produtivo. Em seguida temos o ambiente das trabalhadoras da cozinha da fábrica. As cenas agora destacam o forno, a tela de aço cheia de furos e pouco a pouco surgem as mulheres com as cabeças abaixadas atrás da tela.

Figura 3.37 - Tela de aço, momento de transição de cena (28:53).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Retornando à continuidade da cena, a câmera (que se encontrava fora da cozinha) adentra este espaço e aproxima-se de três trabalhadoras. As tomadas subsequentes focam o trabalho destas mulheres, que é marcadamente manual; cortar cebolas e fritá-las, cortar frutas, cortar carne; preparar a massa de pão. Numa cena (figura 3.39) a própria documentarista aparece, em reflexo, junto com a trabalhadora, trazendo duplo caráter, tanto uma perspectiva de proximidade, quanto de diferenciação (também analisaremos este conteúdo mais adiante).

Figura 3.38 - Foco nas trabalhadoras atrás da tela de aço (28:56).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Figura 3.39 - Trabalhadora corta carne na cozinha, no reflexo a documentarista (29:07).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

No ato contínuo inicia-se a entrevista com a trabalhadora, que diz trabalhar na fábrica há vinte e três anos, uma das mais antigas trabalhadoras da Zanon. A documentarista pergunta, se ela participa das assembleias, obtendo a resposta, “sim, quando há tempo, sim” (Tradução livre, 29:16), curiosa, a documentarista continua questionando o motivo de algumas vezes encontra-se trabalhando na cozinha, preparando os alimentos para serem servidos nos horários das refeições. Neste momento entra em cena outra trabalhadora preparando a massa do pão. A entrevistada conta que antes do conflito, havia mais mulheres, em torno de cinquenta, sessenta, quando se começou a luta este número diminui significativamente, isto porque muitas mulheres não quiseram unir-se à ocupação. Em seguida a câmera eleva-se da mesa e foca o exaustor industrial da cozinha para uma mudança de cena.

Figura 3.40 - Exaustor industrial na cozinha da Zanon (29:40).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Ocorre então uma mudança de cena para a cozinha, pelo que tudo indica já é noite, e trabalhadores e trabalhadoras assistem televisão juntos, na qual passa uma matéria, ou um filme de alguma fábrica, falando da importância da experiência da Zanon para a luta deles. Em seguida retornamos ao foco do exaustor e a câmera desce, alcançando a mesa, vemos uma trabalhadora servindo sopa de uma grande panela a um prato e levando aos trabalhadores da fábrica no balcão, há um corte para mesa e vemos trabalhadores alimentando-se. A única mulher presente é a documentarista.

Figura 3.41 - Trabalhadores e documentarista fazem refeição (30:03).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Em seguida tem-se o depoimento de outra trabalhadora, entretanto, antes de dar continuidade a esta entrevista, gostaria de retomar as cenas da tela de aço e do exaustor. Podemos perceber estes elementos como uma forma de demarcar um espaço distinto entre os trabalhadores da Zanon (marcadamente homens) e as trabalhadoras da cozinha (todas mulheres), uma distinção no sentido de como se faz o uso do maquinário complexo, revelando, no entanto, a distinção de gênero. É sabido que o trabalho doméstico fica a cargo das mulheres, assim como trabalhos que carregam o sentido de cuidado, isso é levado também para as fábricas, e percebemos na própria representação da Zanon a manutenção deste formato, a produção das refeições fica a cargo das trabalhadoras, elas são escassas em outros setores (na película aparecem apenas duas).

Em seguida retomo ao reflexo da documentarista na imagem antes exposta, este elemento estético presente nesta sequência é interessante por colocar uma dualidade, enquanto mulher, ela faz parte daquele meio, do ser mulher, entretanto há um afastamento entre elas, seja qual for o motivo (trabalhar com um maquinário complexo, máquina de filmar; ou por ter transitado nos outros ambientes; ou por fazer parte de outra realidade e não a dessas trabalhadoras). Interessante notar que, após esta cena do reflexo, temos a cena em que a documentarista se alimenta no mesmo espaço dos outros trabalhadores, não aparecendo enquanto reflexo, mas por inteira, espaço este que, é fácil notar, nenhuma das mulheres da cozinha se encontra e é permeado por homens. Analise esta sequência, separada do depoimento de outra trabalhadora que vem a seguir, por achar que aqui o documentário representa uma crítica, ou um questionamento, mesmo que simbólico a esta realidade. Necessitamos lembrar que é um documentário produzido por coletivos militantes, no cerne de uma realidade de efervescência política na Argentina, sendo assim, este documentário traz como eixo e objetivo instigar a luta e não levantar questões que possam colocar em questão ou desmotivar movimentos. Disto suponho o não aprofundamento no tema, ou uma investigação e questionamento sobre esta situação de forma enfática às trabalhadoras e trabalhadores, entretanto, ainda assim, o documentário consegue representar de forma sutil este estranhamento e contradição, de um movimento “revolucionário”, de constituição de um “novo ser social”, como levantaram os trabalhadores, pautado na autogestão e autonomia destes, que, de certo modo, não aprofundaram o debate e se atentaram a este tema indispensável a um movimento que busca romper padrões sociais da sociedade em que vivemos: o debate de gênero e da divisão sexual do trabalho.

3.2.3 Zanon e o “trabalho de formiguinha”

Dando continuidade a esta sequência iniciamos a análise do conteúdo de uma entrevista muito rica presente na película,

Aquí na fábrica somos poucas, sete, oito mulheres, e na maioria somos mulheres casadas, que temos filhos, portanto trabalhamos o dobro, trabalhamos oito horas aqui, depois temos que chegar a casa e cumprir com nosso papel de mãe e, às vezes, temos que voltar à fábrica pelo que seja, porque tem outra atividade, ou porque tem ordem de despejo, porque temos de ir a uma marcha, fazemos. Para mim isso é um compromisso, esta luta não pode se deixar de fazer porque vai lavar a roupa (Tradução livre, 30:28).

Percebemos nesta fala aspectos significativos, seja o número reduzido de mulheres na Zanon (pelos motivos mencionados pela trabalhadora anterior); a atenção ao colocar as dificuldades particulares das mulheres como: a dupla jornada de trabalho, o seu papel de mãe, além do trabalho e da casa, a necessidade de colaborar com as lutas diretas (manifestações, resistência aos despejos, etc., neste ponto, importante apontar, a película traz cenas destas trabalhadoras em manifestações); porém, o mais significativo na fala é a determinação de superar os entraves à atuação feminina, no sentido de se manter na luta e na construção desta causa, sendo esta capaz de impulsioná-la além, por constituir-se, utopicamente, como algo muito maior do que o papel que lhe é atribuído, o de lavar roupa.

Além do conteúdo da fala da trabalhadora, nos chama atenção nesta cena dois aspectos, primeiramente a sua voz lenta, pausada, e seu rosto um tanto abatido, com olheiras, ambos trazendo a presença do cansaço, conjuntamente com o plano que intensifica sua face, evidência a jornada extenuante por ela relatada. Se este aspecto ressalta esteticamente o caráter enfadonho da atividade de trabalho, percebemos atrás da trabalhadora uma placa da Zanon completamente desenhada por tiros, ressaltando, por outro lado, a dimensão de luta e compromisso, também, realçado em suas falas.

Figura 3.42 - Trabalhadora fala sobre ser mulher e seu compromisso com a luta (30:57).



Fonte: *Ak Kraak; Alavio, 2003.*

Em seguida temos uma tomada um tanto perturbadora, surgem imagens (figura 3.43) desenhadas por crianças, cercado por uma trilha sonora aterrorizante, marcada por choros de bebê. Podemos perceber no conteúdo estético desta tomada, sendo ela uma quebra do discurso da entrevistada, uma tentativa de retomar e por em questão, de maneira alegórica, dimensões de dificuldades, entraves, estorvos particulares as condições das trabalhadoras nesta sociedade, o peso que recai na dupla jornada, a insustentável leveza de ser mãe e mais alguns suores escorridos na luta cotidiana das mulheres.

Além disto, exaltar desenhos infantis que representam a cerâmica Zanon, mostra como esta luta alcança outras dimensões da realidade que estão para além do âmbito da fábrica, dos movimentos sociais, dos trabalhadores, adentram o imaginário pueril.

Figura 3.43 - Imagens desenhadas por crianças representando a Zanon (30:50).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

No retorno a entrevista, a trabalhadora conta que poderia ter escolhido viver em casa, afinal tem apenas um filho, seu marido trabalha, mas “eu decidi seguir lutando. Porque não estava disposta a perder meus quinze anos de trabalho na fábrica” (tradução livre, 30:55), neste momento é colocada na montagem uma imagem de pichação na parede trazendo a unidade na luta da fábrica Brukman e Zanon, a crítica ao voto e exalta-se a ação direta que ocorre nas ocupações das fábricas. Interessante notar, mesmo que não tenhamos elementos para analisar seu significado, a sigla do P.O.R (Partido Obrero Revolucionario) nesta escrita.

Figura 3.44 -- Pichação exaltando a ação direta das fábricas recuperadas (31:03).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Em seguida a entrevistada ressalta a importância da família para sua vida

Pode não ter trabalho. Pode não ter dinheiro. Mas tendo sua família tudo bem. Bom. O que você mais quer é ter sua família por perto. Se não tem isso, é como te faltasse tudo. Então, por aí tem a vontade de dizer ‘bom, está tudo bem, largo tudo e fico em minha casa’, mas, porque não fazemos entender, também, esta pessoa, que ela também pode ser afetada algum dia. (Tradução livre, 31:14).

Percebemos como ela aponta argumentos que fizeram pessoas desistirem da luta, optar por estar mais próxima à família. Finaliza sua fala, entretanto, apontando a importância de se manter na luta e buscar que mais pessoas se tornem companheiros na empreitada, pois poderá chegar o dia em que os problemas não enfrentados alcancem as mais diversas esferas e chegue a mais indivíduos.

No transcurso da película se segue uma tomada do eixo de produção, temos mais uma entrevista sobre o processo de construção da cerâmica, revelando a técnica de seu polimento final.

Uma transição marcada por um entusiasmado e rápido rock, outro trabalhador aponta como o antigo dono estava sempre a pedir ajuda ao governo e a

outras instituições, nunca se saciava, quando os trabalhadores ocuparam a fábrica, mostraram as contas, compararam os metros de cerâmica, o dinheiro que rendia e viram que as contas não eram tão ruins como o antigo dono apontava. Disso ele traz que, caso a comunidade instituísse mais fábrica, os trabalhadores viveriam melhor, teriam hospitais, saúde, educação, lugares de lazer e finaliza, num gesto sutil e belo, fazendo com as mãos a expansão da mente, afirmando “é romper um pouco a cabeça” (Tradução livre, 32:10).

Figura 3.45 - Trabalhador aponta a necessidade de “romper a cabeça” para compreender a luta (32:10).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Muito significativa esta fala, por mostrar a distinta função social da fábrica gerida por um dono, que busca seu lucro individual, utilizando-se inclusive de recursos Estatais (coletivos) para o aumento desta taxa; para uma fábrica dos trabalhadores, que no caso tem como função colaborar para a transformação da realidade. Outro aspecto contido na fala diz respeito a perceber que sua fala contém a necessidade de crescimento deste movimento, afinal apenas com o somatório de outras fábricas, outras ocupações, seria possível influir sobre a saúde, educação, lazer, etc., sendo assim, torna-se manifesta a necessidade, ou o sonho, de uma evolução deste processo ímpar de luta para uma radicalização de transformações que este tipo de experiência pode oferecer. Por fim, a compreensão de que entender estas dimensões e as possibilidades finais dela não é algo fácil, é uma quebra e ruptura não do no âmbito objetivo e material (ocupar e

recuperar fábricas), mas subjetivo, uma transformação de concepção de mundo, por isto a necessidade de “romper a cabeça”.

Retornamos ao trabalhador anterior, com a transição marcada pela máquina de polimento da cerâmica, e este traz aspectos muito interessantes sobre a pressão do patrão sobre os trabalhadores, segundo o entrevistado exigia-se que tudo fosse feito da mesma forma, tudo tinha que ser igual, o que levava a uma maior preocupação, a “preocupar à toa”, o patrão não queria saber se o trabalhador estava de acordo, “e sim se estar ou não trabalhando” (Tradução livre, 32:00). Hoje o que importa é “trabalhar com mais confiança, o trabalho claramente fica melhor” (Tradução livre, 32:03). No conteúdo desta fala percebemos a distinção construída da relação de trabalho antes e depois da fábrica ser recuperada. Transita-se de uma situação de imposição e preocupação constante para outra na qual o processo de produção é constituído coletivamente. Primeiramente existia uma pressão, imposta a todo momento pelo patrão, trazendo uma preocupação constante a seu trabalho e fazendo com que a sua relação se construísse de maneira muito mais mecânica e pragmática com este; depois ele aponta a atual compreensão do processo de produção como uma diferença e, obviamente, a não coerção como pontos positivos para seu trabalho, pontos estes que inclusive melhoraram a construção do seu produto.

Em seguida vemos uma breve explicação de um trabalhador sobre a seleção de qualidade das cerâmicas, classificando entre primeira, segunda e terceira qualidade. Depois temos uma tomada na qual uma das documentaristas filma, a si mesma no espelho da fábrica, as imagens levam de um plano aberto para um plano fechado no reflexo do seu corpo, esta escolha estética corrobora o aspecto antes levantado da documentarista da película na fábrica, não mais como estranhada, no princípio da obra, mas com proximidade. Está tomada adianta a próxima cena, a qual mostra os trabalhadores e a documentarista divertindo-se, em seguida um deles brinca comparando-a Roxette²⁶, e em meio a risos completa “e eu sou Stallone” (Tradução livre, 32:49), todos caem na gargalhada e o trabalhador começa a cantar uma música da dupla.

Em sequência temos outra cena da película, referindo-se ao período anterior à ocupação, o trabalhador afirma que a Zanon sempre produzia azulejos com forte

²⁶ Dupla sueca de pop rock, composta por Marie Fredriksson e Per Gessle, fizeram grande sucesso no final dos anos 1980. No caso o trabalhador faz referência a cantora Marie Fredriksson, isto por conta da documentarista ter um cabelo platinado similar a cantora.

influência europeia, ideias trazidas de fora para o mercado. Conta, então, que quando ocuparam a fábrica decidiram reivindicar a cultura mapuche e representá-la na cerâmica, (33:10).

Figura 3.46 - Trabalhador diferencia as novas cerâmicas (acima) das velhas (abaixo) (33:13).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Depois um trabalhador explica como estão dispostos os elementos representativos em uma das cerâmicas, aponta para a representação de uma mulher da cultura mapuche no azulejo, como também a representação do universo, que traz em seu centro a mulher. É muito significativo pensarmos como a película fílmica exalta esta relação entre os trabalhadores da Zanon e os mapuches, apresentando possibilidades de pensarmos diversas dimensões. Podemos pensar em uma solidariedade territorial mútua, percebendo a dimensão espacial como significativa no contexto de luta destes trabalhadores indígenas e não indígenas. Além disto, inferir uma vinculação entre o que podemos entender como o tradicional e o moderno, uma relação de identidade entre aspectos rurais e urbanos, dos trabalhadores do campo e da cidade, condições, muitas vezes, desconexas e estranhadas na luta dos trabalhadores. Entretanto, o que mais chama atenção é a capacidade de troca e reconhecimento recíproco da luta de ambos os grupos, seja no anterior apoio descrito dos mapuche aos trabalhadores, essencial para a continuidade de sua luta; com também, a apropriação de elementos mapuche na composição estética dos azulejos produzidos na Zanon. Estas duas referências exacerbam, esteticamente, a conexão e vinculação entre as reivindicações, demandas e a

luta dos trabalhadores e do povo mapuche. Por fim, este mesmo trabalhador que explica os elementos mapuche, traz a linha produtiva, elucidando o processo de pintura do azulejo.

Figura 3.47 - Azulejo produzido pelos trabalhadores com elementos culturais mapuche (33:22).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Adiante a documentarista adentra o espaço do escritório da fábrica, onde escutamos uma música, a documentarista ressalta a presença da melodia e o trabalhador exalta, “tango, tango. Sabe dançar?” (Tradução livre, 33:41), em tom de brincadeira ela responde que não e ele começa a mostrar como se faz, dançando sozinho. Ainda em clima de lazer, voltamos ao eixo de produção, no qual se apresenta o processo de criação e o design das imagens que podem ir às cerâmicas.

Seguimos, então, para outra sequência muito rica presente no documentário, surge acena de uma formiga carregando uma folha, após, corta para a entrevista com um trabalhador, este expõe questões referentes ao imaginário de luta e possibilidades futuras dos trabalhadores da Zanon. O depoimento inicia-se pela consideração que havia companheiros que se sentiriam como a parte do sistema, devido ao fato de terem micro empreendimentos, viverem de hortas. No entanto, nenhum deles escapa da necessidade de comprar em supermercado, portar dinheiro, logo não haveria como esquivar-se, safar-se desta condição, afinal todos permanecem inseridos no sistema capitalista, “ou seja, a única forma de muda-lo é mudar o sistema” (Tradução livre, 34:31).

Percebemos aqui a representação estética de um aspecto muito interessante ao se pensar as fábricas recuperadas, o que justifica a escolha deste conteúdo. Ao se pensar estas ações, como mencionei anteriormente, é patente classificá-las como algo pontual, uma luta circunscrita, uma experiência interessante, mas incapaz de galgar maiores anseios. Muitas vezes movimentos como os das fábricas recuperadas tornam-se cooperativas e assimiladas pelo próprio sistema ao qual o trabalhador se refere. Por este motivo, a singularidade desta entrevista, pois não equipara a atuação da fábrica Zanon as experiências de empreendedorismo, ou cultivos de hortas, ou seja, a meios alternativos ao sistema; assim, ao distinguir-se a Zanon destes modelos alternativos, o conteúdo da fala desloca a FaSinPat para a área de confronto e não de conciliação, a colocando em zona de embate, de oposição ao sistema. Sendo assim, a Zanon é representada como uma possibilidade, um prelúdio anti-sistêmico, uma experiência aberta de ruptura com o sistema capitalista. Interessante notar, também, como o trabalhador coloca os militantes dos meios alternativos como companheiros, este detalhe é rico, pois mesmo havendo discordância, evidencia-se um reconhecimento da luta do outro.

Na continuidade retornamos à imagem da formiga carregando seu vegetal. Enquanto ouvimos a continuidade da entrevista, o trabalhador indaga sobre qual a certeza de que a próxima sociedade não será autoritária de alguma forma?

Não há. O que temos que fazer é uma prática e uma educação permanente. Primeiro as coisas não nas mãos de poucos, mas sim socializadas. Depois qual é a garantia? É a prática permanente da democracia direta e a ação direta para conseguir (Tradução livre, 34:42).

Percebemos então, como para este trabalhador a atuação e democracia direta, ou seja, a relação próxima dos trabalhadores às diretrizes políticas, seja em que dimensão for, é essencial, fundamental em cada momento e em cada lugar, pois sem isso não há compartilhamento e aprendizagem (34:57). Em seguida, em meio a um riso orgulhoso, mais uma vez a FaSinPat surge como exemplo, ao falar da democracia e atuação direta, ele aponta que haveria um problema na Zanon caso esta forma fosse modificada, caso voltasse a existir um patrão, “creio que seria um problema sério, é que os companheiros se acostumaram a decidir” (Tradução livre, 34:56). Estamos diante de uma experiência forte que deixa marcas reais de esperança, as quais, como ele diz, seria difícil dar passos atrás.

Dando fim a esta sequência retorno à imagem das formigas, pensá-las é muito instigante, já que reforça na forma o conteúdo da fala do trabalhador, afinal, de pronto lembramo-nos da conhecida expressão “trabalho de formiguinha”, ou seja, a capacidade de seres tão pequenos construírem com paciência, eficácia e, principalmente, em coletividade, um lar com alto grau de complexidade e imensamente maior que uma única formiga. Assim, o filme traz a ideia da construção de algo novo, de uma nova sociedade, complexa, porém possível, na qual pequenas experiências e tentativas, como uma simples fração de um vegetal que a formiga carrega, ou uma simples fábrica sob o controle dos trabalhadores, colaboram para sua construção futura.

Figura 3.48 - Formiga carrega vegetal (34:13).



Fonte: Ak Kraak; *Alavío*, 2003.

Em seguida temos a foto de quatro trabalhadores da antiga Zanon, apenas um deles permanece na fábrica ocupada e este menciona que os outros companheiros se foram, pois não quiseram entrar na luta, pois não compartilhavam com a ideia do sindicato, estavam mais com a ideia do patrão. Dois aspectos se destacam, primeiro, como já mencionado, a luta da Zanon foi marcada pela relação próxima com o sindicato e com organização partidária política; no entanto a película registra um único momento de aproximação dos ocupantes da fábrica com o sindicato. Entretanto, mesmo apontando esta relação, este dado vem de maneiras secundarizadas, as imagens, conjuntamente com a trilha sonora um tanto melancólica, aprofundam, em realidade,

como em um momento de luta tão radicalmente oposta a ideologia dominante, está de fato, tão arraigada na sociedade, consegue fomentar a separação dos trabalhadores e a perda de vínculos importantes que existiam, anteriormente, entre eles.

Dando continuidade ao discurso, o trabalhador apresenta o seu trabalho na linha de montagem, responsável por copiar as imagens nas cerâmicas, utilizando um jato com ar e água, informa que este processo é danoso para saúde e pode deixar a pessoa grogue, apresenta, então, o material de segurança, ou, como conhecemos, EPI (equipamento de proteção individual).

Em seguida um trabalhador aponta que a Zanon produz cerâmicas visando o mercado, como também, o que ele chama de placas sociais. No momento que ele apresenta este fato há uma mudança na banda sonora da película, anteriormente marcada pelo barulho da máquina que leva um azulejo e, posteriormente, uma música de contentamento, enquanto aparece imagens de distintas placas sociais.

Figura 3.49 - Placas sociais feitas pela Zanon (35:44).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

A **Figura 5.8.a** refere-se a fábrica recupera Brukman. A **Figura 5.8.b**, refere-se aos trabalhadores desempregados (MTB).

Figura 3.50 - Placas sociais feitas pela Zanon (35:44).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

A **Figura 5.9.a** representa a organização mapuche e a **Figura 5.9.b**, as mães da praça de maio, homenageando seus vinte e cinco anos de luta.

Dentre estas placas sociais algumas chamam atenção, por tratarem de homenagens póstumas a companheiros, do MTD, do movimento *piqueteiro*, entretanto uma é representada de forma mais atenciosa por se tratar de um companheiro que trabalhava na fábrica. Daniel faleceu de parada cardíaca em 2002, por conta da pressão que os trabalhadores da Zanon viviam neste período. Segundo o depoente, dado o estágio inicial da ocupação os trabalhadores ainda não estavam totalmente preparados em relação a seguridade, não havia ambulância no local, por conta destes aspectos o ocorrido foi fatal. O incidente teria fortalecido a luta e impulsionado o movimento para chegar ao estágio atual. Aparentemente poderíamos pensar essa morte como fruto de inconseqüência dos trabalhadores, mas não é essa a concepção do filme, a tragédia

aparece como consequência da luta. Afinal o trabalho naquele momento simbolizava, por si só um enfrentamento, para além de direitos ou benefícios, era a construção de um novo formato de trabalho e a construção desta forma se deu marcada por contrariedade. A culpa desta morte não recai sobre os ombros dos trabalhadores, mas sobre os antigos donos e o Estado, que buscavam de qualquer forma retirar os trabalhadores da construção utópica de uma fábrica sem patrões. Neste ponto percebemos, também, a importância da tomada anterior na qual o trabalhador mostra seus aparelhos de segurança, analisando a sequência destas cenas, podemos perceber exatamente este processo antes exposto, da representação não de uma crítica, mas de um contrassenso existente, o que fica mais evidente com a tomada subsequente.

Figura 3.51 - Placa social de Daniel, companheiro da Zanon que morreu de parada cardíaca durante o trabalho (36:05).



Fonte: Ak Kraak; Alavío, 2003.

Dando continuidade a questão da segurança, um trabalhador afirma que havia de vinte e cinco a trinta e sete acidentes mensais e um acidente fatal por ano, somava-se mais de quatorze trabalhadores mortos por conta do trabalho.

Uma pressão constante, há que produzir, há que produzir, porque o mercado demanda, porque a situação, a competência, se não a fábrica vai à falência. E companheiros que perderam a vida ou tiveram sério acidente dentro da fábrica, porque, porque essa pressão que colocava a empresa na cabeça fazia efeito, se trabalhava descuidado de sua saúde (Tradução livre, 36:16).

Assim, temos a denúncia da pressão que o patrão fazia sobre os trabalhadores antes da ocupação da fábrica, provocando stress acentuado que reverberava sobre a saúde, mental e física. A partir deste momento, os dois eixos, já

levantados, produção e política, misturam-se no próprio conteúdo da película, já que desconstruir um formato de trabalho pautado nestas diretrizes é estabelecer uma nova forma de trabalho, na linha de produção, e a construção de relações cordiais, livre da intimidação para a constituição de um produto.

Figura 3.52 - Loja da fábrica Zanon na própria planta da cooperativa (36:37).



Fonte: *Ak Kraak; Alavio, 2003.*

No progresso da película, vemos a loja da Zanon na própria fábrica e seus trabalhadores vendendo os azulejos. A representação desta cena, nos remete às dificuldades das fábricas recuperadas, inclusive da Zanon, de comercializar seus produtos, pois além de todas dificuldades enfrentadas para estabelecer o circuito da circulação da mercadoria, ainda sofriam boicotes. Para manter as ocupações, os trabalhadores autogestionários decidiram vender seus produtos no espaço da própria fábrica e nisto se mostrou mais uma vez o apoio da comunidade em torno, optando por comprar as mercadorias, colaborando com a resistência.

Mais uma vez percebemos um conteúdo na película que traz uma espécie de síntese dos dois eixos mencionados. Ao mostrar-se imagens de cerâmicas sendo encaixotadas, seguida por uma sonoridade notadamente de máquinas, um trabalhador afirma que

Somente com dez por cento da capacidade produtiva da fábrica, está funcionando somente dez por cento, bom isso nos permite estar todos

trabalhando, ter empregado mais companheiros da organização dos desempregados. Viver todos do mesmo solo, pagar a luz, pagar o gás, que é o que gastamos para produzir, pagar a matéria prima (Tradução livre, 37:00).

Aqui a produção, voltada para os interesses dos produtores e não para obtenção do lucro é acentuada, ao mencionar a escala produtiva, os custos, etc. como o eixo político, ao mencionar a capacidade que a Zanon teve de gerar mais postos de trabalhos para trabalhadores do MTD. Esse diálogo ao lado do apresentado anteriormente, na luta conjunta dos trabalhadores da Zanon e do MTD, com uma pauta única, indica a unidade dos trabalhadores na ação. Um dos aspectos levantados pelo trabalhador da Zanon é da esperança da manutenção dos seus empregos e a possibilidade de criação de novos; a película já representa a efetivação deste sonho, tendo apenas dez por cento da capacidade produtiva, a Zanon conseguiu abrir vagas para a entrada de novos trabalhadores.

Outro ponto interessante é da acanhada capacidade produtiva, apenas dez por cento, os motivos são sabidos e expressos na película, mas vemos no filme a representação do grau de complexidade da fábrica, a utilização de máquinas de alta tecnologia (imaginando-se o ano de 2003), é um tanto espantoso pensar nesta produção tão pequena. Percebemos neste ponto um dos motivos da importância que a ocupação da Zanon ganhou nos movimentos das fábricas recuperadas argentina, devido a sua expressão antes da ocupação, quanto pela sua grandeza, a afirmação que uma fábrica dessa magnitude é capaz de ser autogerida por trabalhadores, serve de experiência, exemplo e aprendizagem para tantas outras experiências (como levantado rapidamente na televisão que os trabalhadores estavam assistindo).

Em seguida temos mais uma bela cena da película, um trabalhador afirma que “sabemos o inimigo que temos. Não é uma construção pacífica” (tradução livre, 37:18), apontando como o processo de luta pode crescer e afirmar, “temos que estar preparados” (Tradução livre, 37:26). Seguimos a película cheio de esperança, com o nascer do sol, marcando um novo dia, trabalhadores fazendo suas atividades enquanto amanhece, trazendo a continuidade desta luta exercida cotidianamente e as suas possibilidades. Neste ponto, continua o trabalhador, “somos um partido que se interessa pela experiência de quase duzentos anos de existência da classe trabalhadora e da sociedade capitalista” (Tradução livre, 37:32).

Logo, além da noção de ruptura com o sistema antes mencionada, observamos mais uma vez a representação de luta contra o capitalismo e a dimensão da

luta de classes, relacionando a certeza do inimigo que se tem, quanto na organização das experiências da classe trabalhadora para modificar a sociedade. Mesmo este trabalhador mencionando a existência de um partido, a película não ecoa este discurso. Primeiramente por não nomear o partido, deixando-nos em dúvida, não sabemos, de fato, se o trabalhador se refere a partido político organizado, ou a palavra partido alude a uma opinião ou proposta política dos trabalhadores da Zanon²⁷. E, por fim, a não nomeação dos trabalhadores e dos cargos por eles ocupados, tanto na fábrica, quanto em organizações políticas e sindicais, oculta as influências exteriores sobre o movimento. Assim observamos a referência estética de uma ruptura do modo de produção de nossa sociedade, entretanto, sem vinculação com os modelos tradicionais de luta dos trabalhadores. O movimento da câmera nos pôs na fábrica na madrugada e, agora, neste ponto da película, observamos o nascer do sol, esta forma carrega a ideia que a obra fez a sua jornada durante um turno diário da Zanon, compreendendo todo o seu andamento.

Segue-se, então, para outro trabalhador que, corroborando com a ideia de experiência, indigna-se ao contar que militantes conhecidos do final dos anos 1970, início dos anos 1980, dizem que levantavam as mesmas bandeiras que eles levantam hoje.

Em seguida afirma a importância da construção na Zanon, de uma perspectiva de horizontalidade “ser o mais horizontal possível, muita gente diz que é impossível, mas também era impossível tomar um fábrica” (Tradução livre, 38:00) e segue “o que me convence muito da Zanon, de estar aqui e não abrir mão é que atuamos muito sobre o concreto” (Tradução livre, 38:07). Aqui, aparece mais uma vez representada a ideia de horizontalidade como uma utopia de método e forma de luta, lembremos da ideia de democracia direta, trazida por um trabalhador anteriormente, como a possibilidade de não se cair em um governo autoritário; como também aparece que um dos motivos de não se entregar, de manter-se na luta, decorre de sua percepção de “atuar no concreto”.

Em seguida um trabalhador responde sobre a possibilidade de sair da Zanon para ir trabalhar em outra fábrica, afirmando que não seria fácil, mas que dependendo, caso tivesse o objetivo de levar a experiência da cerâmica para outras fábricas, colaborar na organização dos trabalhadores, teria vontade de entrar e trabalhar em outra fábrica, “mas trabalhar por trabalhar seria algo muito vazio” (Tradução livre, 38:29). Dois

²⁷ Sabemos que se trata de um partido político organizado por pesquisa externas, ficando sabido que este trabalhador em específico é vinculado ao Partido dos Trabalhadores Socialistas (PTS).

aspectos se destacam nesta frase, primeiro, a vinculação indissociável dos aspectos laboral e político, trabalho pelo trabalho não constrói nada; e segundo, a exacerbação da dimensão política de construção de algo que vai para além da fábrica Zanon, neste sentido a mudança do local de trabalho pode ser significativo.

Em continuidade temos uma tomada ampla da fábrica e depois um foco na fumaça que sai do prédio, ouvimos um trabalhador mencionar a visita de um companheiro da Venezuela, dizendo que estava a passar por uma situação similar de ocupação de uma fábrica no país e veio a procura de informações técnicas e legais, para conseguirem o objetivo de tomada da fábrica e coloca-la sobre o controle dos trabalhadores. Mais uma vez, a perspectiva abrangente de luta, de unidade dos trabalhadores, representação desta unidade, inclusive no âmbito de uma luta internacionalista.

Retornamos, então para o mural de porcelana, onde o trabalhador comenta que quando conseguirem a estatização da fábrica, podendo produzir para o povo, para a comunidade, o mural irá aumentar. Disso se segue com uma trabalhadora que diz “sim, meu sonho seria que esta fabrica passe a mão dos trabalhadores [...] que as pessoas não continuem sem trabalho. Isso é o mais me interessa neste momento” (Tradução livre, 39:07). Aparece nestas falas o sonho da consolidação da gestão dos trabalhadores, de maneira mais geral, ou de forma específica, com a estatização da fábrica. O que nos chama atenção é senso de coletividade que é representada, tanto na busca pela estatização, colocando a fábrica como efetivamente de todo o povo argentino e não apenas dos trabalhadores que compõem a cooperativa; quanto com o interesse contundente da luta pelo trabalho para todos trabalhadores e não apenas para o setor que ocupou a Zanon.

Figura 3.53 - Mural de porcelana com os dizeres “Zanon é do povo” (39:01).



Fonte: *Ak Kraak; Alavío, 2003.*

Em continuidade temos a representação de duas entrevistas muito belas, a primeira traz a experiência da Zanon como uma pequena batalha, compartilhada por pessoas de diversos lugares, por isso, o trabalhador afirma, que não se sente só, e com um largo sorriso diz acreditar que é assim que se muda a sociedade “nem mais nem menos, apenas um pequeno trabalho” (Tradução livre, 39:24). Em seguida, após cena de uma placa da Zanon machucada por marcas de tiros, passamos ao teto da fábrica, onde outro trabalhador afirma que lutam pelo “direito de ser humano, de ser um ser humano e viver dignamente (Tradução livre, 39:29), terminando o filme com um sinal de legal de umas das documentaristas e um breve “bem” (Tradução livre, 39:30) por sua parte.

Estes últimos conteúdos são bastantes significantes, pois ambas falas trazem um caráter emancipatório vinculado a dimensões para além da fábrica recuperada. Ao entender a experiência da luta da Zanon como uma pequena batalha, um pequeno trabalho para mudança de uma sociedade em toda sua complexidade, é colocada numa extensão de atuação e de luta superior, maior que ela mesma, além da realidade já vivenciada por eles. O mesmo ocorre na segunda fala, na qual o trabalhador aponta a luta da Zanon como a luta pelo direito de ser humano, de viver dignamente, este aspecto traz um conteúdo emancipatório muito rico, por não caber na imediatividade, não é a busca pelos postos de trabalho, não é a luta por direitos de trabalho, mas a luta de viver

de modo digno, decente. Para além de uma transformação na realidade circunscrita, busca-se uma mudança universal, de transformação do homem e do modo como ele se encontra no mundo, acentuando a representação do conteúdo utópico presente na película.

Por fim, o consentimento da documentarista é extraordinário, apontando a presença e a concordância da produção do filme com estas ideias e valores, reiterando o carácter do filme como afirmação de uma visão de mundo e como instrumento de luta.

4 FÁBRICA BRUKMAN SOBRE O CONTROLE *OBREIRO*

4.1 A fábrica Brukman

A fábrica têxtil Brukman pertencia aos irmãos Brukman, esta fazia parte de uma trindade de empreendimentos, composto pela Brukman Construcciones, Brukman Hermanos (loja de eletrodomésticos) e a têxtil Confecciones Burkman. As duas primeiras empresas não tiveram muito sucesso, já a terceira tornou-se um empreendimento capitalista de sucesso. Entretanto, a partir de 1995 começou a enfrentar problemas, em 1998, devido ao aprofundamento da recessão econômica, esses problemas agravaram-se. A direção da fábrica aplicou planos de saneamento que implicaram em crescentes e reduções drásticas de salários dos trabalhadores, chegando a se pagar um vale semanal de dois pesos aos trabalhadores.

Em dezoito de dezembro 2001, após uma negociação entre trabalhadores e patronato, este prometeu o pagamento dos salários devidos. Mas logo após a negociação ele desapareceu. Os trabalhadores, em sua maioria mulheres, fizeram uma assembleia e deliberaram pela ocupação da fábrica, como uma ação radical para barganhar o pagamento pelos patrões. Devido à intransigência e não retorno do patrão à fábrica, os trabalhadores decidiram por retomar a produção da fábrica, sobre sua própria gestão, vender seus produtos, e defender seus salários e postos de trabalho.

A ocupação foi questionada judicialmente com tentativas de retomada da fábrica pelo patrão como, no dia dezesseis de março de 2002, quando um forte aparato policial retirou os trabalhadores da fábrica, mas estes logo retornaram. Neste mesmo ano, no dia vinte quatro de novembro, a polícia e antigos empregados, que não apoiavam a ocupação, invadiram a fábrica, ocorrendo quebras de máquinas e roubo de documentos. Os trabalhadores, novamente, conseguiram recuperar a fábrica com apoio popular.

A última tentativa de despejo ocorreu no dia dezoito de abril de 2003, era semana santa, a polícia chegou com uma tropa significativa, segundo o trabalhador Yury²⁸ cerca de oitocentos policiais, conseguiram expulsar os trabalhadores. Entretanto, certa de três mil manifestantes, sindicatos, partidos políticos, assembleias de bairro,

²⁸ Ver entrevista completa concedida ao PTS em <http://pts.org.ar/Brukman-A-12-anos-de-la-toma-de-la-fabrica> (data de acesso: 29/05/2017).

trabalhadores de outras fábricas recuperadas, como a Zanon, tomaram os arredores da fábrica têxtil em apoio, aos trabalhadores, que armaram acampamento em frente à fábrica. Toda esta tentativa de despejo foi marcada por um alto grau de violência, no dia vinte e um de abril ocorreu um protesto no qual a polícia retaliou os manifestantes deixando vinte feridos e prendendo cerca de cem manifestantes. Os trabalhadores, agora despejados, ficaram acampados em torno da fábrica por quase nove meses, até que foi decretada a falência da fábrica Brukman e os trabalhadores puderam recuperar a empresa. A votação pela expropriação se deu no final de 2003, e os trabalhadores puderam caminhar de forma legal com sua cooperativa a partir do dia 29 de dezembro.

Em 2013, a própria Brukman declarou seu processo de falência, a cooperativa carrega o nome de 18 de diciembre²⁹ rememorando o dia da assembleia que optou pela ocupação da fábrica, como revolta e barganha aos ataques do patronato.

4.2 Análise fílmica

Tendo em vista esta contextualização histórica da luta dos trabalhadores da fábrica Brukman, iniciaremos a análise do filme dirigido por Pronzato. Este, distinto do filme tratado anteriormente, tem como marcante os depoimentos dos trabalhadores, buscando constituir as dificuldades, os anseios, a luta destes pela ocupação e manutenção da fábrica.

Já no início da película temos como banda sonora o som da máquina de costura, seguida de uma apresentação escrita, contando sobre o dia dezoito de dezembro de 2001, quando os trabalhadores da fábrica resolvem permanecer na fábrica reivindicando o pagamento de seus salários.

Em continuidade temos a aparição da máquina que compunha, até então, a banda sonora do filme e vemos uma trabalhadora costurando. Em seguida temos a primeira entrevista com a trabalhadora Celia, ela passa a contar a história da fábrica têxtil Brukman, fundada há cinquenta anos e que sempre confeccionou roupas masculinas, produziam para grandes e famosas marcas, como Yves Saint Laurent e Cristian Dior. Traz, em sua memória, que durante este período os trabalhadores tinham bons salários, e pagos em dia, existiam benefícios, pagamentos de horas extras, “a

²⁹ Ver página da cooperativa http://dgpcfadu.com.ar/2006/2_cuat/j20/brukman/quienes_somos.html (data de acesso: 29/05/2017).

Patronal pagava tudo o que devia pagar por lei e um pouco mais porque realmente nos reconheciam por todo o esforço que fazíamos e a qualidade que tínhamos nesses momentos da roupa, que era fabulosa” (Tradução livre, 02:19).

Celia recorda o que passou a ocorrer nos últimos cinco anos (o filme foi gravado em 2002, logo ela se refere a 1998, quando a crise na Argentina começava a ganhar maiores proporções), paralelamente à modernização da fábrica com maquinário alemão, ocorreu demissões de trabalhadores alocados em setores de trabalho majoritariamente artesanais. De quase quinhentos operários, restaram apenas cinco e quinze, nos finais do ano 2000. A trabalhadora discorre um pouco sobre o percurso de mudanças na fábrica Brukman, percebendo o estopim da ocupação. Celia aponta para o período de desrespeito aos direitos existentes e para mudanças no comportamento dos patrões em relação aos trabalhadores, tais como: não pagamento do décimo terceiro, das férias, corte de prêmios e não pagamento das horas extras. Em seguida o salário passou a ser pago em forma de vales, cem pesos por semana, depois sofrendo variações dependendo do nível de venda da fábrica, “que segundo a Patronal não era suficiente para que nos dessem um vale de cem pesos” (Tradução livre, 03:32). Assim, os vales passaram a variar de cinquenta a setenta pesos. Este formato perpetuou-se até semanas antes ao dia dezoito de dezembro, quando pagaram aos trabalhadores um total de sete pesos. Momento em que afirma Celia, “isso já foi algo que não pudemos resistir” (Tradução livre, 04:05). Este acontecimento provocou um mal-estar na fábrica, os trabalhadores passaram, então, a reclamar no ambiente de trabalho, algo que segundo a trabalhadora não era comum. No dia dezoito buscaram debater a situação com os patrões e não com os responsáveis do setor como de costume, a resposta é marcada por fugas e desculpas, como o *corralito*³⁰, justificando o não pagamento correto dos salários. Na época, conta Celia, a fábrica, neste período, produzia em média duzentos trajes por dia e este produto era vendido, entretanto não chegava até os trabalhadores a sua parte, seus salários. A câmera, até então centrada na informante, desloca-se para trabalhadoras costurando em suas máquinas.

³⁰ Política econômica implementada em dezembro de 2001, com intuito de impedir a quebra do sistema financeiro argentino. Esta política, que durou aproximadamente um ano, restringia a retirada de depósitos em conta correntes e poupanças, impondo uma maior movimentação bancária, resguardando o setor financeiro da crise econômica que assolava o país.

Figura 4.1 - Trabalhadora costurando (05:46).



Fonte: Pronzato, 2003.

A fala, nesta película, tem um caráter introdutório, antecipando o que será mostrado no decorrer da obra. Destaca-se as comparações sobre as condições da fábrica no momento anterior à crise, no período de turbulência, quando ocorre a perda de reconhecimento do trabalho, a redução dos direitos e do salário, etc. Em nenhum momento da rememoração de Celia, há referência a um processo prévio de formação de consciência de classe, pois os trabalhadores ainda não tinham dimensão mais precisa dos antagonismos envolvendo as relações empregador x empregado. Ao contrário, a informante lembra de uma época de mais justiça em relação ao pagamento de salários e respeito aos direitos. É possível afirmarmos que com a crise e a conseqüente mesquinhez do patronato se constitui o estopim para o movimento.

Figura 4.2 – Depoimento de Celia (05:33)



Fonte: Pronzato, 2003.

Importante mencionar alguns aspectos que vão se repetir por toda a obra, tais como: a escassa utilização de trilha sonora durante as entrevistas dos trabalhadores; o plano americano; e a tomada da câmera feita de baixo para cima, salientando a importância do conteúdo exposto. Como também, as transições das tomadas de entrevistas, marcadas por cenas dos trabalhadores produzindo na planta da fábrica. Observamos aqui que de modo distinto do que ocorre no filme analisado anteriormente, não temos dois eixos narrativos, mas uma opção de montagem que apresenta os trabalhadores da fábrica têxtil em seu cotidiano laboral.

O segundo personagem apresentado no filme é Marta, que nos permite compreender melhor o processo de luta, pois considera que não foram os trabalhadores que se puseram contra a empresa, mas, ao contrário a própria empresa que afrontou os trabalhadores:

[...] nós trabalhávamos, mas davam vales de dois pesos, de cinco pesos nas sextas, era um desastre. Então como não tínhamos dinheiro para viajar, ficamos esperando os patrões, que nos trouxessem algo. Não apareceram. [...] Depois, permanecíamos aqui, os vizinhos nos ajudavam porque não tínhamos dinheiro para viajar, nem para comer. E um dia dissemos: vamos ficar aqui sentado esperando que eles venham? Ai que começamos a trabalhar, produzir e vender. E assim seguimos na luta... entre a guarda, a luta, o trabalho, a marcha. Esperamos para ver o que vamos conseguir (Tradução livre, 06:27)

Marta sublinha como o processo de ocupação e retomada da produção da fábrica acontece de maneira gradual, sem prévia organização e intenção. Ou seja, a ocupação origina-se de uma inquietação, da impossibilidade financeira de retorno à casa; já a retomada do funcionamento da fábrica decorreria da insatisfação com as respostas conseguidas por parte do patronato. Nesta fala percebemos, também, dimensões das dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores, a persistência deste projeto, o trabalho, a guarda e as marchas. A luta, portanto, compreenderia essas diversas dimensões, não se restringindo apenas ao retorno da produção. Tal como no filme anterior, aqui o apoio da comunidade do entorno foi fundamental para a manutenção da luta, pois não seria possível a manutenção da ocupação e a retomada da produção apenas com os vales recebidos da empresa.

Após cenas de máquinas, mãos costurando e tesouras, temos a entrevista de Elena que corrobora com as anteriores. A costureira fala sobre a luta como forma de garantir a fonte de trabalho e que caso não tivesse ocorrido a ocupação eles já não teriam este trabalho. Observa que antes da ocupação, sem perceber, ganhavam apenas

cinco ou dois pesos por semana. Assim como Marta, lembra que não tinham dinheiro nem para retornar a casa e que isto motivou a permanência na fábrica, para esperar a resposta dos patrões. Conta que, por este motivo, não optaram por produzir no princípio da ocupação, entretanto em pouco tempo iniciaram o trabalho e, há um ano, colocaram-se na fábrica mesmo com os perigos de despejo. É interessante notar nesta fala como a luta aparece após a ocupação e a retomada da produção, carregando os primeiros passos com espontaneidade, sem um entendimento aprofundado prévio.

Figura 4.3 - Trabalhador engomando roupa (09:17).



Fonte: Pronzato, 2003.

Observamos então, um trabalhador engomando as roupas, interessante notar que ele trabalha sem uniforme, com uma blusa comum e uma bermuda, aparentando despojamento dentro da fábrica. Em seguida Oscar fala sobre a ameaça de despejo que estão sofrendo, pois, o antigo patrão entrou com o pedido na justiça. Por conta desta situação diz que a demanda de trabalho já está diminuindo, por conta do medo dos clientes em perderem o produto. Oscar também rememora, mesmo que de forma breve, o despejo que ele e seus companheiros sofreram no dia vinte quatro de novembro de 2002. A escolha pelo conteúdo desta fala é significativa, por relatar as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores no retorno da produção, a luta incessante com o patronato e as infindas tentativas de retirada dos trabalhadores da fábrica pelo patrão, com a ajuda do aparato técnico e policial.

Após acompanharmos distintas trabalhadoras e trabalhadores em seus afazeres, por algum período, retornamos para uma fala muito rica de Celia, relativa ao processo de ocupação da fábrica Brukman. Os trabalhadores, no dia dezoito de dezembro, esperaram o patrão, que havia prometido retornar com seus vales,

aguardaram até um determinado momento e foram checar se alguém, seja o patrão ou outro responsável tinha retornado, “[...] e não havia ninguém. Ninguém nos escritórios, nem em todo o andar da Patronal, onde pudéssemos reclamar. Nem contador, nem secretária. Ninguém” (Tradução livre, 11:34). Todos responsáveis por estes setores haviam ido embora, os trabalhadores esperaram, “passaram as cinco, as seis horas da tarde, chegaram as nove, dez da noite. Houve troca de turno da guarda e a Patronal não apareceu” (Tradução livre, 12:07). Naquela noite um grupo de aproximadamente vinte trabalhadores, após uma assembleia, deliberaram permanecer na têxtil até o pagamento por parte dos patrões. Celia conta que na manhã seguinte, quando os trabalhadores que não estavam na assembleia chegavam, os que haviam participado já informavam que caso entrassem na fábrica, era para somar-se à luta decidida em assembleia. Ela conta que “muitos decidimos ficar e ainda estamos aqui. Outros tantos se foram, como a gente do escritório, os encarregados, os motoristas, os vendedores, que decidiram não entrar conosco” (Tradução livre, 13:10).

Interessante notar, neste ponto da fala, como houve uma distinção da postura referente à decisão da assembleia, marcada por diferenciação entre setores dos próprios trabalhadores, optando por ocupar a fábrica, pelo que parece, trabalhadores ligados à produção das peças de roupa. Além deste aspecto, vemos representado durante a fala de Celia um depoimento próximo, pessoal do processo de luta e da tomada de decisão para ocupar a fábrica, trazendo muito da subjetividade, das inquietações, dos conflitos que passaram neste momento.

Dando continuidade ao seu depoimento, a trabalhadora discorre sobre o presente,

[...] então, aqui estamos há um ano desde a tomada, em que nós decidimos ficar e seguir lutando pela expropriação definitiva da fábrica. E já faz onze meses que temos a fábrica produzindo, onde garantimos o nosso salário, trouxemos dez companheiros que foram despedidos pelos patrões. Companheiros que foram despedidos cinco anos, três anos, dois anos e conseguimos reincorporar estes companheiros, que estão trabalhando conosco. E agora, neste momento somos 57 trabalhadores na fábrica. Isso não totaliza os cento e quinze que éramos antes, porque o resto ficou de fora, do lado da Patronal, reclamando uma indenização, ou reclamando voltar, mas com os patrões. Não a trabalhar conosco, não a lutar, não a sair para brigar com o governo para que nos dê o que é nosso. Porque a fábrica é nossa! Nós consideramos que a fábrica tem que ser expropriada dos patrões e entregue aos operários definitivamente (Tradução livre, 13:30).

A fala de Celia agrega conteúdos importantes a serem analisados. Primeiramente, como a retomada da produção fabril restaurou, não apenas os salários

para os trabalhadores, de seiscentos pesos (imensamente superior aos vales recebidos), como também, postos de trabalhador para companheiros que haviam sido demitidos anteriormente pelos patrões. Em seguida, ao apontar o número de trabalhadores que naquele momento atuavam na fábrica, ela comenta o motivo de não totalizarem o número antes existente. Celia afirma, na continuidade desta entrevista, que uns ficaram ao lado dos patrões, querendo o retorno da têxtil às mãos dos antigos donos, este grupo composto pelos encarregados; e outros optaram por buscar uma indenização, sendo este grupo composto por trabalhadores mais velhos, aposentados, que já não buscam um retorno ao trabalho. A trabalhadora aponta para a divergência política, mesmo assim observa a permanência de um reconhecimento e igualdade objetiva enquanto trabalhadores. Por fim, exalta que a fábrica pertence aos trabalhadores, e, como resposta à tentativa de retomada dos patrões, reivindica a expropriação da fábrica e a sua entrega definitiva para a gestão dos trabalhadores.

Em seguida, ao lembrar as dificuldades enfrentadas no período patronal, principalmente em relação ao salário Célia diz que os trabalhadores chegavam a brincavam com a inversão de papéis com os patrões, pois estavam investindo na fábrica dinheiro retirado de suas famílias. E conta que sua própria família começava a dizer que não tinha motivo de ela ir ao trabalho, afinal ela gastava sete pesos de transporte e ganhava apenas dois, logo deixando na fábrica um valor de cinco pesos. Célia rememora que para seus filhos não havia sentido em trabalhar, já que não recebia nada em troca, “mas as vezes, o amor ao trabalho e seguir sentada na frente da máquina – que em algum momento era meu mundo. E segue sendo meu mundo. Mas agora de outra maneira. Já não como eu o sentia naquele tempo” (Tradução livre, 17:02). Este final do depoimento é muito rico por dois motivos, primeiramente a proximidade que a representação deste conteúdo desperta sentimentos, no caso da subjetividade vivenciada pela trabalhadora, no conflito. Assim, apreendemos de certa forma, impasses e angústias dos trabalhadores que ocuparam a fábrica, dos conflitos com os patrões e das tentativas de despejo; de como mudanças significativas no trabalho, seja com a perda do salário, seja com a própria tomada da fábrica, influem nas relações entre os trabalhadores e na sua própria vida particular, passando a existir um novo sentido para o trabalho.

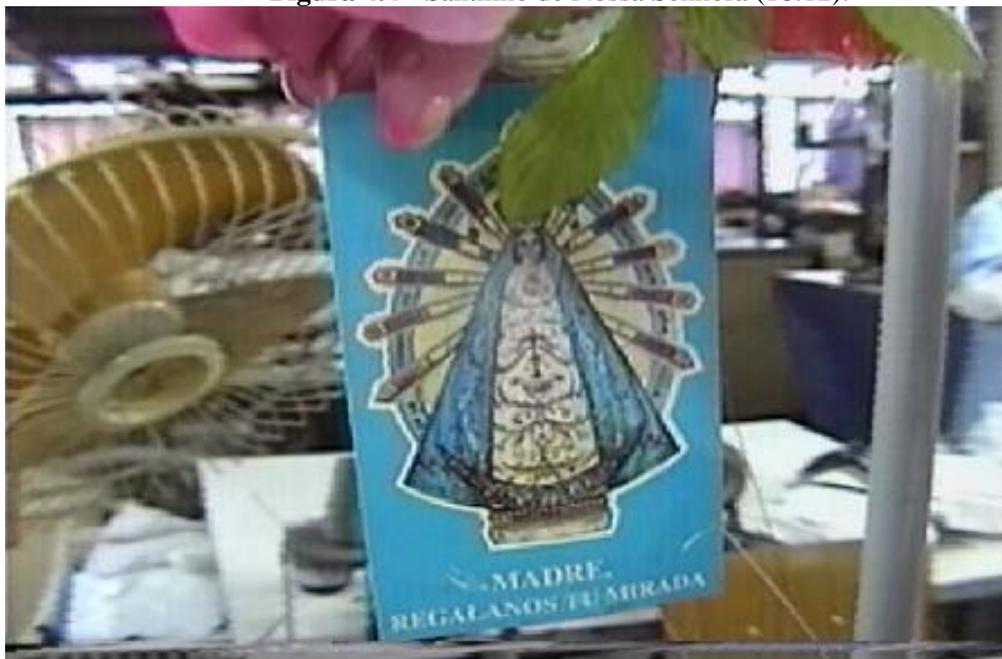
Além deste aspecto, é interessante perceber a pausa, um tanto reflexiva, de Celia ao responder aos seus filhos, dizendo do seu amor ao trabalho, à máquina de costura, de como estes aspectos eram seu mundo. Mais uma vez nos aproximamos

muito da trabalhadora, quando relembra os motivos de se manter trabalhando em condições tão precárias, uma verdadeira afeição à sua prática diária, paralelo a isso, observamos a afirmação de um ímpeto similar a sua prática, entretanto de maneira diferente, apontando uma distinção entre a sua relação de Celia com o mundo, com seu trabalho, antes e depois da recuperação de Brukman pelos trabalhadores.

Depois temos uma entrevista com Liliana, responsável pela limpeza de toda a fábrica, conta que ouvia tudo que os patrões contavam e, também, conversava com seus companheiros, por fim optou por somar-se à luta. Segundo sua exposição logo depois da retomada da produção os trabalhadores optaram por vender a mercadoria no térreo da fábrica, ela ficou como uma das responsáveis deste setor por já conhecer alguns clientes. Em seguida passaram a vender as roupas na rua, Liliana é responsável tanto por esta venda como pela compra de matérias primas. Relata seu cotidiano na fábrica desempenhando atividades de passar roupa, pregar botões, varrer, etc. “o controle obreiro é assim: fazemos de tudo” (Tradução livre, 17:11). E sua última afirmação, de certo modo, indica como o trabalho ganhou a dimensão de ser a própria luta, pois a autogestão implica em envolvimento com todas as atividades necessárias ao funcionamento da fábrica. Por conta disso, notamos que trabalhador se torna polivalente, entretanto com sentido distinto daquele que predomina na produção capitalista, agravado pela reestruturação produtiva, que visa o maior lucro e intensifica a precarização do trabalho.

Após a entrevista vemos Liliana passando roupa e outras trabalhadoras costurando. Em seguida a câmera foca os olhos de Delia, ela discorre sobre a falta momentânea de trabalho em um período de troca de temporada, mas afirma que, entretanto, até o momento tiveram uma boa quantidade de trabalho. Conta ainda que conseguiram aumentar a produção, aceitando clientes que demandaram até oitocentas peças. “Isto é uma luta, estamos fazendo a guarda, porque parecia que ia ocorrer o despejo, mas não. Está tudo bem” (Tradução livre, 18:00). Esta fala mostra um contraponto à fala de Oscar, pois Delia, apesar de sentir o perigo da tentativa de despejo, não acredita que ela vá realmente ocorrer, logo, o medo de Oscar de uma baixa na produção e na venda, já não faz mais sentido.

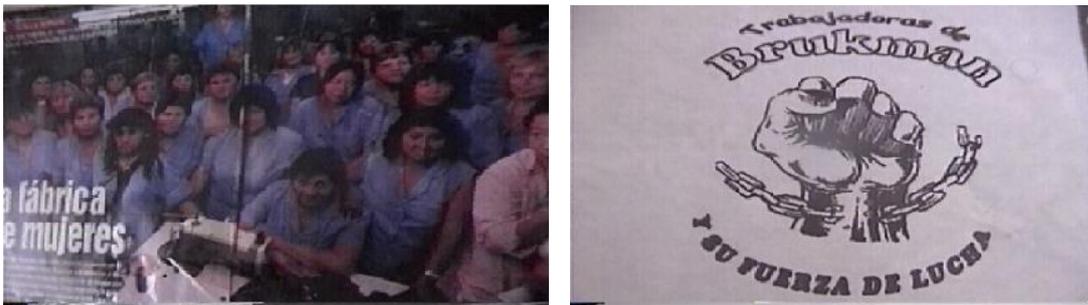
Figura 4.4 - Santinho de Nossa Senhora (18:12).



Fonte: Pronzato, 2003.

Seguido por uma tomada focando uma imagem de Nossa Senhora, representando, mais que a religiosidade, a fé dos trabalhadores da Brukman. A essa imagem agrega-se outras com notícias sobre a têxtil, das tentativas de despejos, da recuperação desta, das mulheres da fábrica; como também de pôsteres com os dizeres “mulheres livres” (18:35), “trabalhadoras de Brukman e sua força de luta” (tradução livre, 18:37); e uma imagem exaltando a luta conjunta da fábrica Brukman e da cerâmica Zanon. Esta sequência é rica, primeiramente por trazer a importância desta ocupação, diversos jornais, revistas, colocam esta luta em evidência. Além disto, traz a importância de ser uma fábrica majoritariamente feminina a encabeçar um enfrentamento tão radical, aspecto este que até o momento não foi trazido de maneira forte na película. Por fim, a imagem de Nossa Senhora, que, além de representar o imaginário, valores, hábitos destes trabalhadores argentinos, marcado pela religiosidade, traz, também, a dimensão estética da fé, que, em conjunto com uma trilha sonora estável e viva, carrega a sequência de sonho, força e luta, tornando-abastante bela.

Figura 4.5 - Notícia e pôster Brukman (18:20).



Fonte: Pronzato, 2003.

Em seguida temos o depoimento de Gladis que conta como foi sua experiência no dia do despejo. Quase um ano depois, quando foi feita a entrevista, ainda percebemos no relato da trabalhadora uma sensação de espanto e como lembrar este acontecimento ainda a comove. Ela conta que estava dormindo com uma colega e a filha desta na fábrica, logo após abrir a porta para Walter (o próximo trabalhador responsável pela guarda) ouviu um estrondo muito forte e percebeu que haviam arrombado a porta e adentrado a fábrica, os donos com policiais encapuzados. Gladis conta que se impressionou com a operação, por ser em pleno domingo, como também pela proporção da intervenção, inclusive deixando ruas sem acesso.

A trabalhadora conta que realmente pensou que não seria possível retomar a fábrica novamente, devido ao aparato que a operação mobilizou e a forma como entraram, aproveitando-se de ser um domingo, dia em que muitos trabalhadores se encontravam de folga. As sete da manhã, ela e sua colega, foram levadas para a delegacia, onde ficaram até o meio dia, quando por intersecção de suas advogadas foram liberadas. Emocionada conta que

[...] chegamos aqui (na fábrica) por volta das duas horas da tarde, mas nós não sabíamos nada do que estava passando aqui: de como se formou uma rede telefônica e como as pessoas se juntaram, as *Asambleas*, os partidos políticos, os vizinhos, todos trabalhadores, os meus companheiros [...] ou seja, a comunicação, foi espontânea, uma só companheira que vinha fazer a troca da guarda, ligou para outra companheira, que contactou com os demais e assim se formou a rede (Tradução livre, 21:31).

Em seguida Gladis conta que a partir das nove horas da manhã policiais começaram a chegar na delegacia de cara feia e elas ficavam imaginando o que estava acontecendo. Elas, da delegacia, planejavam o que deveriam fazer, ficar na porta da

fábrica, trazer barracas, não deixar a fábrica, sob o controle dos patrões, produzir, não se passava em suas mentes a recuperação imediata da planta,

[...] mas quando às nove da manhã começaram a chegar os policiais de cara feia, realmente não podíamos entender o que passava. Foi aí que ligaram a televisão e escutamos que os trabalhadores haviam retomado a fábrica. Para nós foi algo maravilhoso. Não podíamos acreditar que os companheiros tenham conseguido voltar à fábrica (Tradução livre, 23:09).

Figura 4.6 - Depoimento de Gladis sobre a retomada da fábrica pelos seus companheiros. (23:52).



Fonte: Pronzato, 2003.

Esta entrevista nos transporta para eventos do dia da tentativa de despejo, o susto com o barulho e a entrada de policiais encapuzados, o medo de não retomar a fábrica, o susto com a proporção e organização da ação. Observamos como foi surpreendente para Gladis a rapidez na reação de seus companheiros em conjunto com diversos setores partidos políticos, vizinhos, etc. que foram essenciais para a retomada tão rápida da fábrica.

Figura 4.7 - Loja da fábrica têxtil Brukman (24:15).



Fonte: Pronzato, 2003.

Seguimos para o que parece ser a loja alocada na própria fábrica, onde nos aparece Leonor, trabalhadora que nos conta sobre a criação da Comissão de Solidariedade da Associação das Mães da Praça de Maio, que é uma espécie de organização das diferentes fábrica, empresas e cooperativas que foram recuperadas pelos trabalhadores. Esta surgiu em resposta à repressão sofrida pelos trabalhadores da Zanon em outubro de 2002, quando as Mães participaram da luta a favor dos trabalhadores e se solidarizaram, criando esta comissão. Leonor expressa sua posição e de seus companheiros: “apesar da gente pretender a estatização sob o controle operário, também nos solidarizamos com as empresas que optaram por se organizarem em cooperativas” (Tradução livre, 25:06). Mais uma vez, como o fato dos trabalhadores das duas fábricas sustentaram posições distintas isso não implicou na cisão do movimento.

[...] não estamos dispostos a perder os nossos direitos de trabalhador e passar a ser patrões, porque nossa ideia é seguir na luta e poder prover trabalho genuíno aos desempregados, aos diferentes blocos que estão nos apoiando. Poder prover uma fonte de trabalho digna. Esse é nosso propósito, mas o governo vê isso com maus olhos (Tradução livre, 25:39)

A posição dos trabalhadores de Brukman agora aparece de forma mais nítida, além disso aparece seus anseios, pela estatização da fábrica, a oportunidade de trabalho digno para outros trabalhadores que se encontram desempregados e, por fim, como a ação política confronta-se com o pensamento do governo. Por conta disso, ao pensar o futuro, Leonor afirma que este é incerto, pois, apesar de saberem o que querem e buscam, não sabem se terão oportunidade de realmente ter o que procuram.

Mais adiante vemos um senhor simpático que carrega uma fita métrica no pescoço trabalhando, é Gerardo. Ele nos conta que antes da ocupação da fábrica pelos trabalhadores eles trabalhavam sem cessar e, ainda assim, os patrões diziam que as exportações haviam diminuído, que não tinham dinheiro para continuar pagando o mesmo salário e, em seguida, foram embora, “então, nós os citamos para que se apresentassem, mas não o fizeram. Também não pagaram nada. Então decidimos tomar a fábrica” (27:55). A representação desta cena é instigante, de maneira muito simples, apenas por trazer um senhor portando tanta vontade e rebeldia em sua fala, este, muitas vezes relacionada apenas aos jovens. A maioria dos trabalhadores representados na película são mais velhos, muitas vezes senhoras, esta característica traz ao conteúdo um tom de entusiasmo e esperança; se senhores e senhoras podem e conseguem empreender uma luta com estas características, quem não pode?

Figura 4.8 - Gerardo dando seu depoimento (27:48).



Fonte: Pronzato, 2003.

Dando continuidade, vemos Walter cortando os tecidos das peças, ele conta que os trabalhadores estavam abertos para negociar com o patronato,

[...] ele viria com o dinheiro, compraríamos os insumos e começaríamos a trabalhar de novo. O que nos deve cobraríamos depois. Mas ele (o antigo patrão) se nega, dizendo que não nos deve nada. Nós também lutamos pelo que nos pertence, que são as nossas ferramentas de trabalho (Tradução livre, 29:17).

Para este trabalhador a tomada da fábrica foi a última opção, aconteceu, por pela falta de outras possibilidades. No caso deste trabalhador não há uma consciência política que perceba claramente a desigualdade entre patrões e trabalhadores, ainda há para ele, a possibilidade de retornar ao antigo padrão de gestão que vivenciavam, entretanto, o patrão não aceitava o acordo proposto pelos trabalhadores. Vê-se que os trabalhadores se encontravam abertos a negociar, ao diálogo, entretanto, o patronato é que não abre mão de suas ideias. Sem entrarmos no mérito da consciência política do trabalhador, o que constatamos é a intransigência do patronato diante dos trabalhadores da fábrica e esta como motivadora da ocupação. Impossível não lembrarmos da fala presente no filme *Mate y Arcilla*, na qual o trabalhador afirma a necessidade de romper um pouco a cabeça. Entre os dois filmes esta é uma diferença significativa, no primeiro já está descartada a possibilidade de devolver a fábrica a seus antigos donos; no último ainda resta, de algum modo, a ilusão da possibilidade de uma fábrica gerida pelo patronato em benefício do trabalhador.

Em seguida temos uma entrevista com Carlos, ele conta que trabalhou treze anos em uma fábrica com patrões, onde recebia um salário menor, os pagamentos eram feitos quando queriam, férias quando queriam, exaltavam a importância do trabalho por existir muitas pessoas desempregadas querendo este trabalho, “É assim, um abuso constante” (Tradução livre, 31:19). Conta, então, que optou por trabalhar só, fazendo bicos, para não ter que lidar com esta situação novamente, até que o chamaram para trabalhar na Brukman,

No início vim com medo, mas depois eu vi que aqui ninguém manda e cada um sabe sua responsabilidade. Se temos que trabalhar menos duas horas hoje, sabemos que um companheiro nos cobre depois. Temos um mecanismo de trabalho sem patrão, temos melhor humor, sem nervosismo, sem pressão e tranquilamente. [...] pensei que era a maior desordem, que os trabalhadores faziam o que queriam mas percebi que há mais ordem que sob um patrão. Há responsabilidade, fazemos a guarda e a cumprimos, cada um cumpre sua função. Não temos horário, mas sabemos quando temos que ficar, quando temos um problema sabemos que podemos ir tranquilamente que um companheiro nos substitui. E não sofremos os descontos que a Patronal impunha antes. Por isso, penso que estamos melhor sob controle operário que sob patrão (Tradução livre, 31:39).

Esta entrevista lida, de mais direta, com aspectos do cotidiano da fábrica recuperada. Carlos inicia lembrando sua trajetória e os tempos difíceis em fábricas geridas por patrões. Rememora diversos abusos destes, o desrespeito aos seus direitos, como férias, pagamento em dia, etc. Em seguida fala sobre sua inserção na têxtil, do medo, de encontrar práticas correntes em outras fábricas; ou de ser uma desordem total,

cada trabalhador fazendo o que bem entender. Por fim, surpreende-se positivamente com a organização da fábrica, que apesar de não haver alguém que mande, cada um sabe de sua responsabilidade; que se pode contar com o companheiro ao lado, caso seja necessário; que há um ambiente de trabalho mais acolhedor, tranquilo, sem pressão. Afirma então que é melhor a gestão sob o controle dos trabalhadores que sob o controle do patrão.

Observamos, então, a transformação de uma ideia previa da gestão dos trabalhadores e a experiência de como esta acontece. O mais interessante é notarmos como a película nos coloca, mais uma vez, próximos da vivência do trabalhador, de como ele sentiu esta aproximação, a transformações de suas ideias, isso é o que torna esta cena rica.

Retornamos ao depoimento de Celia, que conta sobre a impossibilidade de retomar o mesmo nível de produção existente antes da ocupação, pois a quantidade de trabalhadores é significativamente inferior à que se tinha antes. Para a trabalhadora é isto que falta para completar o controle da fábrica sobre a gestão dos trabalhadores, produzir em massa, conta que estão à espera de uma melhor estrutura fabril, para conseguir incorporar mais trabalhadores e alcançar este nível de produção.

Na continuidade da entrevista Celia conta um pouco, assim como Liliana, das mudanças que ocorreram no processo de venda das suas mercadorias, anteriormente a fábrica era bastante forte nas exportações e no atacado, agora atende tanto o varejo quanto o atacado, buscam o mercado interno, além de vendas na fábrica e nas ruas, a um público circunvizinho. Afirma que seus produtos são mais acessíveis no momento, “temos preços baixos por que agora sabemos quanto custa cada centímetro de tela que leva um casaco, sabemos que não é tão custoso como a Patronal nos fazia crer” (Tradução livre, 34:26). Celia põe em debate a questão da alienação do trabalho e do fetichismo da mercadoria, antes da ocupação, os trabalhadores que não acessavam todo o percurso do processo produtivo das roupas e não tinham dimensão do custo de produção e de valor do trabalho, a autogestão, permitiu o conhecimento da integralidade dos momentos da produção e até mesmo da circulação.

Além disso, como representado no começo da película, a fábrica Brukman produzia roupas masculinas para grandes e refinadas marcas, cujo valores das peças são, notadamente, elevados. Sob o controle dos trabalhadores, as roupas produzidas são as

mesmas, com a mesma qualidade, entretanto o preço é bem mais reduzidos, mais justos, colocando a luta dos trabalhadores para além da planta de Brukman. Neste ponto Celia continua “Desde já isto implica que não temos os salários exorbitantes que tinham os capatazes, os engenheiros e a Patronal mesma” e “[..] a quantia que eles levavam era muito superior a nossa. Tudo isso não ocorre entre nós, temos um salário igual para todos, não existe diferenças nem categorias entre nós” (Tradução livre, 34:37), Celia marca uma distinção na organização do trabalho antes e depois da ocupação, percebendo o processo para além da remuneração salarial mensal, ou das taxas de lucro do capital, colocando-o numa esfera social, de utilidade na construção de uma nova forma de relação entre os trabalhadores e de constituição da sociedade.

Celia segue então, “por isso, a Patronal e os empresários nos consideram operários perigosos, porque nós provamos o fruto proibido, que é saber quanto custam todos os insumos, quanto se gasta, quanto dinheiro necessita para manter a fábrica funcionando. E sabemos que não é tanto como dizia a Patronal” (Tradução livre, 35:09). Os trabalhadores ao adquirirem conhecimento de todo processo, dos valores que envolvem a produção, percebendo que a realidade da gestão é muito distinta da apresentada pelos patrões, que “com muito pouco dinheiro se pode pagar salários dignos e não os salários de fome que nos pagavam os patrões”, passam então, como a trabalhadora coloca, a serem perigosos. Por isso sabem “que agora somos perigosos para muitos, porque já sabemos que uma empresa não é de impossível gestão como diziam eles” (Tradução livre, 35:15), perigosos por saberem da capacidade de gestão que têm os trabalhadores, do exemplo e referência que podem ser a outros trabalhadores.

Neste ponto Celia faz referência aos trabalhadores da cerâmica Zanon como sócios nesta luta, menciona como a luta de ambas as fábricas estão ganhando projeção mundial, aponta diferenças destas experiências argentinas para outras, justamente por terem retomado o processo produtivo, algo que não tinha ocorrido em outras tentativas de tomada de fábricas, “isso é o que nos diferencia e que faz com que sejamos operários tão emblemáticos como dizem muitos, porque decidimos tomar em nossas mãos a produção, ter ferramentas de trabalho em nossas mãos”(Tradução livre, 37:30). Assim, a distinção e o que traz força e radicalidade para esta é, não apenas romper com o modelo de gestão da fábrica, como também, por em xeque a propriedade privada, conseguindo constituir uma organização de produção coletiva, que ganha ainda mais força com a

busca pela estatização de Brukman, por levar a têxtil para a coletividade de todo o povo argentino e não apenas para os trabalhadores que a compõe.

Entretanto, o ponto mais rico da fala de Celia, é quando percebemos o que verdadeiramente brota quando se prova o fruto proibido, a trabalhadora afirma

Sabemos que somos um exemplo, e que queremos seguir assim. Isto se tem que difundir e que muitos mais operários no mundo têm que tomar fábricas para mostrar aos empresários e a classe capitalista que nós operários, podemos. Podemos gerir uma fábrica, podemos gerir um país (Tradução livre, 37:57).

O fruto proibido, não é só perceber diferenças de gestão ou a capacidade de servir como exemplo para outros trabalhadores fazerem o mesmo, é conseguir demonstrar na prática a capacidade dos trabalhadores para modificar uma relação de gerir um país, de gerir o mundo. Esta dimensão é fundamental pois projeta na experiência circunscrita das fábricas Brukman e Zanon uma capacidade de influenciar e transformar para além do seu território, uma transformação de visão de mundo.

A extrapolação do âmbito restrito a produção local para a produção em geral, amplia-se ainda mais quando Celia advoga que os trabalhadores podem gerir um país. Não sabemos até que ponto a circulação das ideias de Gramsci encontram eco nesta trabalhadora, mas ela concebe os trabalhadores como um conjunto, incluindo entre eles os intelectuais e os considerando como aliados da luta: “e com a mão deles, nós, simples operários, vamos chegar a algo grande em nosso país e em América Latina, que está sofrendo tanta falta de fontes de trabalho, de moradia, de alimento” (Tradução livre, 33:40). Os simples e os intelectuais unidos na luta emancipatória. O conteúdo desta fala é muito rico, por conter em si aspectos da classe trabalhadora pensada objetivamente, os trabalhadores que ela denomina de simples, ligados diretamente à produção de mercadoria; como também a uma ideia de trabalhadores, relacionada ao que podemos perceber como consciência de classes, intelectuais e pessoas que colaboram para esta luta. Em seguida observamos aspectos utópicos significativos, a possibilidade de, com as mãos dadas, se transformar a realidade que se mostra tão dura, sem trabalho, moradia e alimento, elementos essenciais para a sobrevivência e continuidade do ser humano. Além disso, ela coloca esta transformação não só para seu país, como para toda a América Latina, afirmando, assim, uma unidade entre os trabalhadores deste território, como também, uma identidade e reconhecimento das lutas nos trópicos.

Por fim, Celia diz que os governos querem dizer que não há alimentos, que para os trabalhadores tudo custa muito, que não há fonte de trabalho, “mas nós estamos demonstrando que podemos” (Tradução livre, 39:30), esta afirmação enfática, seguida de uma tomada geral do prédio da fábrica, representa a solidez e firmeza dos pensamentos e da prática da luta e da ação destas trabalhadoras e destas experiências.

Figura 4.9 - Fachada da fábrica têxtil Brukman.



Fonte: Pronzato, 2003.

Por fim temos a representação por escrito de uma ideia de James Petras, sociólogo americano, que fortalece a experiência da têxtil Brukman como “referência para outros trabalhadores que enfrentam fechamentos de fábricas”, finalizando assim, a película, com um anseio de reprodução desta experiência de luta dos trabalhadores.

5 CONCLUSÃO

Como fica apresentado na análise das obras, percebemos aspectos da luta dos trabalhadores destas fábricas, representações de uma nova organização do trabalho, que rompe com um modelo hierárquico e de finalidade lucrativa, construindo novas formas de relação dos trabalhadores com os seus pares, com os objetos e meios de trabalho, constituindo vínculos fortes de solidariedade.

Torna-se evidente a crítica estética presente nas películas ao sistema capitalista e à propriedade privada; a problematização do lugar que a mulher ocupa no trabalho e na luta dos trabalhadores; os anseios pela transformação da sociedade contemporânea; a unidade dos trabalhadores; etc. Percebendo-se, assim, a capacidade subjetiva do documentário, a sua capacidade de ir além, mesmo trazendo enquanto singularidade, um forte atrelamento ao mundo histórico.

Podemos, além destes paralelos, perceber diferenças estéticas entre os dois documentários. Na película produzida pelos coletivos observamos maiores recursos visuais, como tomadas amplas de espaços da planta da fábrica, tanto externa como internamente; além de uma maior preocupação com símbolos existente no cotidiano trabalhadores da Zanon, como no caso das cerâmicas influenciadas pela cultura mapuche, e as montagens colocando as bolas de porcelana que estes trabalhadores utilizavam como arma nos embates enfrentados; observamos, também, símbolos criados pelos próprios diretores, como o uso da sombra, o reflexo da documentarista na cozinha, no espelho, os pés dela a caminhar pela fábrica.

Observamos também, de maneira acentuada, a utilização de imagens fotográficas, mapa da cidade, fotos anteriores à tomada da fábrica pelos trabalhadores, trazendo a possibilidade comparativa; fotos dos trabalhadores durante a ocupação, enriquecendo, assim, a montagem da película. Além das imagens fotográficas, é interessante notar a presença de imagens fílmicas, tanto do período da ocupação, que torna mais densa os depoimentos dos trabalhadores sobre o período; como dos trabalhadores em suas atividades fora da planta da fábrica, como nos protestos e manifestações de rua, onde estes encontram-se conjuntamente em luta com outros trabalhadores, exaltando a representação de unidade da classe trabalhadora que o filme constrói.

Além destes aspectos, é marcante o forte aproveitamento da banda sonora, tanto utilizando sons da fábrica, os ruídos da maquinaria ou o silêncio nos momentos de entrevistas, para compor e enriquecer a montagem; como a utilização da trilha sonora, construindo sentimentos, seja de suspense, ou de acolhimento, ou de movimento e ação. Além da utilização da trilha sonora, não apenas como recurso de exaltação presentes na sequência imagética, mas como possibilidade de representação própria, como na utilização da musicalidade do berimbau durante o depoimento de Verônica. Assim, percebe-se neste filme a construção narrativa marcada por uma forte linguagem poética.

Já no filme de Pronzato observamos uma narrativa mais focada nos personagens, as suas histórias, os sentimentos que sentiram durante o processo de tomada da fábrica e as experiências destes durante este percurso de aproximadamente um ano nesta nova forma de organização do trabalho. Apesar da cena da imagem da Nossa Senhora e toda representação de esperança que esta sequência carrega, podemos dizer que esta obra se encontra mais próxima da busca por registros, ou seja, representar como os trabalhadores vivenciaram esta experiência.

Aprofundando estes aspectos, é preciso analisar com mais apuro a distinção na representação das lutas cotidianas destes trabalhadores. Devido ao conjunto de escolhas estéticas do filme *Mate y Arcilla*, vemos a construção estética das subjetividades dos trabalhadores, de seus imaginários, medos, aspirações, de forma muito mais universal, como eles pensam de maneira coletiva. Mesmo elevando-se, em determinados momentos, aspectos mais pessoalizados, este conteúdo não é construído e representado na narrativa da película. Perde-se, assim, o eu individual, exaltando-se um eu coletivo dos trabalhadores da FaSinPat.

Em contrapartida, no documentário de Pronzato, observamos de forma mais rica estes imaginários e sentimentos das trabalhadoras e trabalhadores, como exemplos de medos e angústias que os afetavam em seu dia a dia (a invasão da polícia enquanto dormia, o medo da diminuição de vendas, do despejo, etc.), como também de seus sonhos e possibilidades, o aumento do número e a adesão de outros trabalhadores na fábrica, o entendimento da capacidade deles em gerir uma fábrica ou até mesmo um país, com afirmou Celia.

Ao fazermos esta distinção não pretendemos criticar ou exaltar as escolhas estéticas dos seus criadores, mas as particularidades apreendidas por cada película e suas representações da realidade Argentina.

Além dos pontos de convergência acima mencionados, temos como vívida aproximação entre as películas o caráter militante. Assim, estas obras, ao apontarem para circunstâncias das ocupações, representando a luta destes homens e mulheres, constituem-se, também, nas serpentes que tentam outros trabalhadores, convidando-os a provar do fruto proibido. As construções narrativas convidam os espectadores a conhecer como se deu o processo de tomada, manutenção e luta para a recuperação das fábricas, conhecer o imaginário destes trabalhadores, aproximando-os. Disto decorre um alto grau de conhecimento e de reconhecimento da luta, mantendo viva a ideia de possibilidade desta experiência, de reproduzi-la e, assim, também fazer o seu trabalho de formiguinha na transformação da realidade. Estes aspectos distintamente militantes das películas, não fazem estas obras, perderem, entretanto, sua força estética, pelo contrário, constituindo obras significativamente belas.

Por fim, percebemos em ambos os filmes representações estéticas de utopia, o mais interessante é notarmos uma dupla dimensão utópica, de um lado o imaginário de um futuro utópico, da construção de uma nova sociabilidade, de um novo ser, de novas relações; por outro lado, este imaginário utópico é ancorado numa utopia já vivida, a recuperação das fábricas e a autogestão destas pelos trabalhadores, recuperação esta, configurada, anteriormente, como um sonho diurno.

Neste sentido as películas trazem o sentimento de desejo e a afeto de esperança de modo muito forte, por não configurar-se apenas no futuro, mas por trazer ela para o presente, para o já vivido. A utopia como real possibilidade, por ela já ser, de certo modo, vivenciada em seus cotidianos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Edições 70. Lisboa. 2008.
- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. Ed. Boitempo. São Paulo. 2009
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**: Obras Escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro. EdUERJ, Contraponto, 2005, V.1
- CÂMARA, Antônio; Evangelista, Bruno. **A subjetividade/objetividade na arte**. In: CÂMARA, Antônio; LESSA, (Org.) *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva*. Salvador: Edufba, 2013.
- CÂMARA, Antônio; LESSA, Rodrigo. **A sociologia da arte e as representações sociais no cinema documentário**. In: NÓVOA, Jorge (Org.) *O olho da história*, nº 13. Salvador, 2009. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/n13/artigos/rodrigolessa.pdf>.
- CÂMARA, Antônio; LESSA, Rodrigo; SAMPAIO, Bruno. **Da estética à sociologia da arte**. In: CÂMARA, Antônio; LESSA, (Org.) *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva*. Salvador: Edufba, 2013.
- CASSETTI, Francesco. **Les Théories du cinema depuis 1945**. Armand Collin. Paris. 2008.
- COPERATIVA DE TRABAJO LAVACA. **Sem patrão: fábricas e empresas recuperadas por seus trabalhadores**. Fundação Astrojildo Pereira (FAP), 2011.
- DAVALOS, Patrícia; PERELMAN, Laura. **Respuestas al neoliberalismo em Argentina**. In: *Política y Cultura*, n. 24. México. 2005.
- EVANGELISTA, Bruno. **A função da montagem na representação fílmica**. In: CÂMARA, Antônio; LESSA, (Org.) *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva*. Salvador: Edufba, 2013.
- FERRARI, Andrés; CUNHA, André. **As origens da crise argentina: uma sugestão de interpretação**. In: *Economia e Sociedade*. v. 17, n.2. Campinas.
- FESTI, Ricardo. **Zanon, fábrica sem patrão**: um debate sobre classismo e controle operário na vanguarda operária. Dissertação de mestrado. Campinas, SP. 2010.
- HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo, Edições Loyola, 2004. P. 115 – 148.
- HEGEL, George W.F **Estética**: o belo artístico ou o ideal. Lisboa: Guimarães, 1983.

- LESSA, Rodrigo. **As representações da vida cotidiana no cinema documentário**. In: CÂMARA, Antônio; LESSA, (Org.) *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva*. Salvador: Edufba, 2013.
- LUKACS, Georg. **Estética 1: cuestiones liminares de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1982. p. 173-207.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo. 2010.
- MEYER, Laura y Chaves, María (2008), “**Aires de Libertad. Zanón bajo gestión obrera**”, Revista OSAL, año IX, núm. 24, octubre, Clacso, pp. 115-142.
- NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II São Paulo: Editora Senac, 2005. cap. 1 p. 47-67.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP. Ed. Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. **La Representación de la realidad**. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona. Ed. Paidós, 1997.
- PATROUILLEAU, Maria Mercedes. **Historicidad e identidad colectiva en la gestión obrera de Zanón, Neuquén. Buenos Aires** In: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20130911022619/Patrouilleau_Tesis.pdf. 2009
- RAMOS, Fernão P. **Mas afinal...o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.
- SERMASI, Jacopo. **Empresas recuperadas en Argentina: prácticas colectivas de reacción al desempleo**. Universidad de Bologna, 2009.