

## De INSUD à Brukman: Inflexões políticas e estéticas no *cine militante* argentino.

por Bruno Rangel Villela\*

**Resumo:** Este artigo procura refletir sobre dois momentos do *cine militante* argentino. Numa trajetória com pontos histórico-políticos marcados, acesa pelo *Cordobazo* (1969) e reacendida pelo *Argentinazo* (2001), o *cine militante* se inscreve como ponto de inflexão na história do cinema. Após a contextualização histórico-política da época, apresentamos e discutimos o trabalho de dois coletivos audiovisuais, um dos anos 1970, o Cine de la Base, e outro dos anos 2000, o Grupo de Boedo Films. Destacaremos desses coletivos duas obras, revendo intersecções, partilhas e atualizações na linguagem política e estética: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) sobre a greve na fábrica INSUD e *Obreras sin patrón* (2002/2003) sobre a greve na fábrica Brukman. Caracterizado por uma “ética da urgência”, o *cine militante* procura sobreviver frente à ética da reflexividade e os regimes de performance do cinema documentário atual.

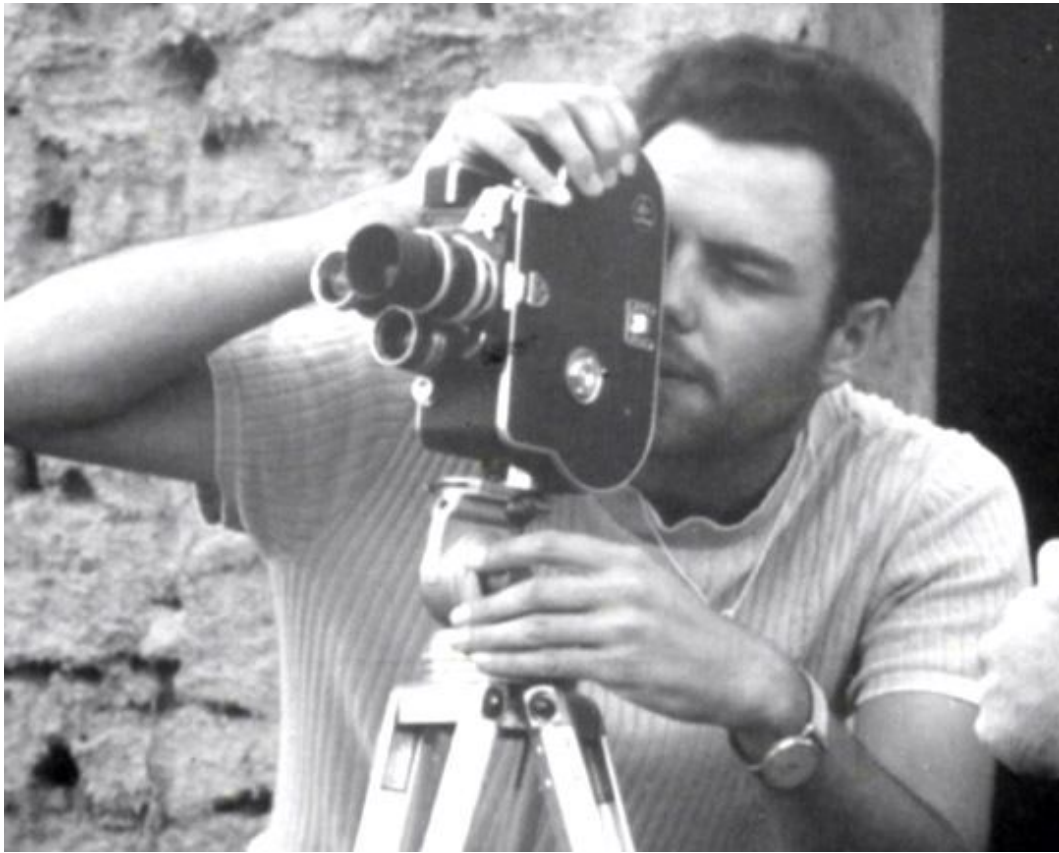
**Palavras-chave:** cine militante; Cine de la Base; Grupo de Boedo Films; urgência.

**Abstract:** This article focuses on two moments of Argentine militant cinema. As evidenced by the historical events that inspired the *Cordobazo* (1969) and the *Argentinazo* (2001), militant cinema can be seen as an inflection point in the history of cinema. After a historical-political contextualization, we discuss the work of two collectives: the 1970s *Cine de la Base* and the 2000s *Grupo de Boedo Films*. We discuss two films produced by these organizations and note their intersections, that is, similarities and developments in terms of their aesthetics and politics. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), dwells on the strike at INSUD factory, and *Obreras sin patrón* (2002/2003), is based on the strike at the Brukman factory. Militant cinema's “ethics of urgency”, arises from the ethics of reflexivity and the performance regimes of current documentary.

**Key words:** militant cinema; Cine de la Base; Grupo de Boedo Films; urgency.

**Fecha de recepción:** 16/01/2014

**Fecha de aceptación:** 22/03/2014



Raymundo Gleyzer

A história do cinema documental na Argentina facilmente se confunde com a história da resistência política do seu povo. A Escola Documental de Santa Fé, fundada por Fernando Birri, já unia nos anos 1950 o *nuevo cine argentino* a um cinema documental político e social, onde a classe trabalhadora cada vez mais aparece como símbolo de resistência.

Las películas políticas argentinas, por el contrario [do Cinema Novo brasileiro] se realizaron fuera de los marcos institucionalizados e incluso fuera de la ley. Los cineastas aprendieron del fracaso populista en Brasil y de sus implicancias sobre el cine. En sus filmes representaban frecuentemente las luchas del proletariado urbano y rural, mientras que la oligarquía, la alta oficialidad y la burocracia sindical eran representadas como “el otro”. La liberación nacional y la revolución

social eran entendidas en las películas como procesos entrelazados que la presente generación podría concretar (Tal, 2005: 192).

Dentro da história do cinema argentino, o chamado *cine militante* tem um espaço reservado como gênero cinematográfico. Tal ponto coincide com uma inflexão dentro da história política: o *Cordobazo*, manifestação que virou símbolo da resistência e união do povo argentino ante a ditadura militar é, segundo Mestman (2002), imagem recorrente do cine militante dos anos 1960 e 70. O legado desse cinema de tempos de crise foi tão grande que após o *Argentinazo* (manifestações e piquetes que derrubaram o presidente Fernando de la Rúa com a recessão econômica de 2001), cineastas, trabalhadores e militantes reuniram-se em diversos coletivos para acordar novamente o cinema como “arma”.

Esses dois momentos preenchidos por um “cinema militante” expressam ou tentam exaltar a solidariedade e união de diversas instituições, movimentos sociais, partidos e sindicatos em torno da luta por direitos sociais e políticos, seja por meio de uma revolução socialista, seja pela consolidação de um Estado forte e soberano frente ao capital estrangeiro flexibilizado pelo neoliberalismo. Assim, sustentamos uma hipótese de que haja um movimento oscilante entre um cinema coletivo, urgente e direto, realizado em tempos de crise; e um cinema de autor e reflexivo, realizado em momentos de estabilidade econômica e social.

A linguagem e a técnica do documentário tornaram-se estética e politicamente centrais no cinema militante, de um lado corroborando para o amadurecimento de um cinema direto mais radical, onde a ética do recuo (Ramos, 2005) associa-se a uma “ética da urgência”; de outro cristalizando esse cinema como mídia de contrainformação, meio importante para o desenvolvimento dos movimentos sociais, mas criticado pelos intelectuais como um cinema menor, doutrinário, didático e totalizante.

Aqui nesse texto procuramos mostrar, ainda que, com reduzido contato analítico com as obras audiovisuais, o contexto histórico-político em que se deu essa passagem do cine militante argentino dos anos 1960 e 70 para um suposto *nuevo cine militante*, a partir dos anos 2000. Sem tempo para discutirmos uma gama de exemplos fílmicos desse cinema, tampouco defendê-lo da crítica que o reduz à “maldição do jornalístico” tal como apontava Brian Winston (2004) a respeito do cinema direto, tentamos apresentar ao leitor dois grupos importantes desses dois distintos momentos: o Cine de la base e o Grupo de Boedo Films. Assinalaremos a atualização dos seus discursos políticos e estéticos, para que no fim possamos compreender um pouco melhor a trajetória desse cinema entrelaçada à história do documentário na Argentina e na América Latina.

\* \* \*

Um conflito preponderante circunscrito no discurso do cinema político argentino durante os anos 1960 e 1970 foi o embate entre o peronismo e o anti-peronismo. Cúmplices do populismo e do desenvolvimentismo, assim como no Brasil, parte da elite intelectual argentina acreditava que o peronismo era uma via de transição entre o capitalismo e a revolução socialista. Getino e Solanas, responsáveis por criar o Grupo Cine-Liberación e o manifesto *Hacia un Tercer Cine*, realizaram um trabalho de mitificação de Juan Domingo Perón em obras como *La hora de los hornos* (La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, Octavio Getino, Fernando E. Solanas, 1968); *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Octavio Getino, Fernando E. Solanas, 1971) e *Perón: La revolución justicialista* (Octavio Getino, Fernando E. Solanas, 1971).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O filme *La hora de los hornos*, marco mundial do cinema militante, documenta o neocolonialismo na América Latina e os movimentos sociais que o combateram. Na obra de Getino e Solanas, a voz política se cristaliza e a câmera passa a ser associada a uma arma. No entanto, *La hora de los hornos* vai além, e diferentemente da maioria dos documentários sociais que operam uma voz *off* e/ou um texto que reorienta os acontecimentos na tela, na obra

A radicalização do peronismo culminou na fusão do discurso populista e conciliador de Perón ao discurso revolucionário de inspiração cubana e chinesa. Com o surgimento de movimentos de luta armada como os Montoneros, de orientação peronista, cristaliza-se um sentimento revolucionário na Argentina que acenderia o *Cordobazo*, que surge no clímax de um contexto de intensificação da repressão política aos trabalhadores e intelectuais promovida pelo Onganiato.

Em 29 de maio de 1969, após uma série de greves e assembleias sindicais em Córdoba, uma cidade altamente industrial, diversos setores do movimento operário e estudantil unem-se numa marcha enaltecendo a revolução socialista e denunciando a repressão política. Após a morte do operário Máximo Mena, explode uma rebelião popular: a população monta barricadas e ocupa o Círculo de Suboficiais do Exército, depreda estabelecimentos comerciais e incendeia os escritórios da Xerox e da Citroën. A consequência imediata foi a queda do presidente ditador Juan Carlos Onganía.

Raymundo Gleyzer já reconhece a importância da unificação que o peronismo realizava de seus setores revolucionários com as esquerdas combativas. Mas via a necessidade de criar um grupo de cinema militante que representasse os setores de esquerda como a *Frente Antiimperialista por el Socialismo* e o PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores).

El “Grupo Cine-Liberación” caracterizaba a la rebelión antimperialista de los marginados como una manifestación suprema de la cultura nacional. Los cineastas se veían a sí mismos como “obreros de la cultura”, a quienes les esperaba la misma represión que al proletariado, y se integraron al peronismo. En cambio, el “Grupo Cine de la Base”, que comenzó a actuar más tarde,

---

de Getino e Solanas essa voz muitas vezes dirige-se diretamente ao espectador. A estratégia dos realizadores é fazer com que o filme se assuma reflexivamente como um cinema de emancipação, se afirmando insuficiente e inacabado na tela, dependendo assim do espectador para apreendê-lo e atualizá-lo na realidade própria dos movimentos de liberação.

manifestó una postura revolucionaria que rechazaba el pacto de clases característico del peronismo (Tal, 2005: 227).

O Grupo Cine de la Base se forma em 1973 como um braço do PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo). Foi composto inicialmente por Gleyzer, Juana Sapire, Nerio Barberis e Álvaro Melián, mas depois juntaram-se a eles Jorge Denti, Jorge Santa Marina, Jorge Giannoni, Leopoldo Nacht e Gastón Ocampo. Para o PRT o grupo realizou dois comunicados, um sobre um assalto ao Banco Nacional del Desarrollo, e outro sobre o sequestro do cônsul britânico Stanley Sylvester, realizado pelo ERP.

O Cine de la Base surge com o objetivo de gerar espaços alternativos de difusão para um cinema político e de baixo orçamento que não teria lugar no circuito comercial, ainda mais sob a égide da Ditadura Militar na Argentina. Na crista do *Tercer Cine*,<sup>2</sup> o grupo tinha o objetivo de mobilizar o espectador visando a transformação social. A premissa era realizar filmes coletivamente e em diálogo constante com o trabalhador, além de expô-los e rediscuti-los em escolas, universidades, fábricas e sindicatos. Assim o grupo via suas obras como inacabadas, pois elas dependiam estritamente da resposta do espectador. O objetivo era o de popularizar o cinema, levando-o para a base, para os operários, mas não um cinema qualquer: filmes políticos, didáticos e de contrainformação, que discutiam e rerepresentavam a situação social dos operários e dos setores mais excluídos, bem como suas lutas e perspectivas emancipatórias – estas não abordadas pela mídia e/ou pelo cinema comercial.

---

<sup>2</sup> A denominação *Tercer Cine* foi proposta no manifesto *Hacia un Tercer Cine*, escrito em 1969, por Fernando Solanas e Octavio Getino. Os autores situam o cinema em três categorias de amadurecimento político. Enquanto que o Primeiro Cinema seria aquele industrial, fortemente associado à Hollywood; e o Segundo Cinema o cinema de autor, associado à arte burguesa e elitista, o Terceiro Cinema (*Tercer Cine*) seria o cinema de liberação.



O Cine de la Base, no entanto, realizou poucas obras. Duas se destacam: a ficção *Los Traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973) que trata da história de um líder sindical que começa a luta nos anos 1950 nas fileiras peronistas, mas depois se corrompe na sua ascensão ao poder nos anos 1970; e o curta-documentário *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD, Raymundo Gleyzer, 1974), a respeito de uma greve operária numa metalúrgica chamada INSUD, importante por conciliar o didatismo ácido, a câmera participativa e uma “estética da urgência”, próprios ao cinema militante.

Já em 1975 o grupo começou a diluir-se devido à perseguição política. A maioria dos integrantes se exila entre 1974 e 1975, enquanto Gleyzer é sequestrado e dado como desaparecido em 1976, evocando tristemente uma cena do seu próprio filme *Los Traidores*: “La escena es en un dormitorio. Un dirigente sindical en pijama le explica a su mujer que piensa retirarse e instalar un criadero de pollos. ‘El que pone mucho la cara se quema’”, explica. “Hay que hacer como Palito Ortega, que actua, después se retira y vuelve” (Peña & Vallina, 2006: 13).

*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* – último filme realizado por Gleyzer<sup>3</sup> – após exaltar a luta operária dos trabalhadores de INSUD (uma metalúrgica que acometeu seus funcionários de uma contaminação do sangue com chumbo) e atacar ferozmente o governo repressor e elitista de Isabel Martínez de Perón, termina esperançoso com cenas do *Cordobazo*, exaltando que só o povo salvará o povo, segundo palavras do deputado Ortega Peña, o único a apoiar os grevistas de INSUD, antes de, assim como Gleyzer, ser assassinado. Era o grito derradeiro do Cine de la Base.

---

<sup>3</sup> O último filme realizado pelo Cine de la Base foi *Las AAA son las tres armas* (Las AAA son las tres armas: carta aberta de Rodolfo Walsh a la junta militar, Jorge Denti, 1979) já com Gleyzer desaparecido.

Birri fala sobre Raymundo e pontua uma importante diferença entre o *nuevo cine argentino* e o cinema militante do Cine de la Base, num dos depoimentos transcritos no livro de Peña y Vallina.

**Fernando Birri:** [...] Pero esa tarde Raymundo me dijo: “Mirá, Fernando: creo que en ese sentido nos hemos equivocado porque hubiéramos tenido que empezar por el final”. Creo que este es su gran aporte, aparentemente práctico, pero que implica una apreciación teórica del trabajo: el final era el público. Pero el público, no entendido como destinatario ideal de la película – eso ya lo pensábamos todos –, sino el público como posibilidad real desde la génesis del proyecto. Nosotros pensábamos en el público desde el campo, y él, desde el contracampo: dio vuelta el telescopio. Se puso en el lugar del receptor desde el momento en que empezó a plantear su película, colocó al espectador en el comienzo mismo del proceso de realización de sus films (Peña & Vallina, 2006: 122).

As pretensões desse cinema são soterradas paulatinamente com a intensificação da repressão política e as fortes crises econômicas, a partir de 1976. “En 1976, después del fallido intento político del año anterior, la fuerza social acaudillada por la oligarquía financiera tomó por las armas el gobierno e impuso sus condiciones, que son las del desarrollo del capitalismo en la fase de descomposición” (Iñigo Carrera & Cotarelo, 2006: 50-51).

María Celia Cotarelo e Nicolás Iñigo Carrera investigam a gênese e o desenvolvimento da insurreição espontânea de dezembro de 2001 na Argentina. Ambos afirmam que houve uma hegemonia da oligarquia financeira na Argentina por 25 anos, estendida desde meados dos anos 1970 e atestada nas eleições de 1999, quando os três candidatos mais votados (Domingo Cavallo, Fernando de la Rúa e Eduardo Duhalde), que somados tiveram mais de 90% dos votos válidos, manifestaram sua adesão ao modelo econômico social e político vigente, mantendo uma relação dependente e quase servil com



os Estados Unidos. Desde os anos 1990 houve um processo que os autores chamam de *estrangeirização* do capital.

A situação econômica e social na Argentina chegou a níveis extremamente delicados no fim dos anos 1990: o desemprego superava os 15% e continuava subindo a todo vapor. Havia uma brutal desconfiança do mercado financeiro internacional com a Argentina e uma gigantista dívida externa. Esses temas eram os principais na agenda do governo de Fernando de la Rúa.

Tal conjuntura culminou na queda do Ministro da Economia José Luis Machinea e, posteriormente, a do seu suplente. Com a implantação da política de déficit zero em julho de 2001 e o corte de 13% nos salários de servidores estatais para tentar sanar a dívida pública, houve uma greve geral promulgada pela CGT (Confederación General del Trabajo). Nas eleições municipais, provinciais e legislativas nacionais de 2001 houve uma assustadora porcentagem de 42% de votos nulos ou brancos, instalando uma verdadeira guerra entre os partidos políticos. Quando explodiu o *crack* bancário, o governo limitou a população de sacar seu dinheiro no banco, na política que ficou conhecida como *corralito*. Explode assim uma série de protestos, greves, saques e piquetes por todo país, chamado de *Argentinazo*,<sup>4</sup> desenrolado entre os dias 13 e 20 de dezembro de 2001. O lema dos militantes (quase sempre oriundos de áreas urbanas e muitos não vinculados a partidos ou movimentos sociais) era o tão propagado: “*¡Que se vayan todos!*”.

Daniel Campione e Beatriz Rajland mostram o importante papel desempenhado pelo cinema documentário e pela fotografia no *Argentinazo*, operados em geral por jovens oriundos da classe média. Os autores destacam

---

<sup>4</sup> O Para saber mais sobre o Argentinazo ler o artigo “Génesis y desarrollo de la Insurrección Espontánea de Diciembre de 2001 en Argentina”, de Nicolás Iñigo Carrera e María Celia Cotarelo, que integra a obra organizada por CAETANO, Gerardo. Sujetos Sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de America Latina. 1ed, Buenos Aires: CLACSO, 2006.

o trabalho promovido pelo coletivo *Argentina Arde*, cujo nome alude ao movimento vanguardista *Tucumán Arde*, presente no fim dos anos 1960, momento de estopim do cinema militante.

Un importante papel ha jugado el cine documental y la fotografía, que a su vez se han visto difundidos y multiplicados en Internet, donde puede ingresarse a sitios que informan con profusión de imágenes sobre las luchas sociales y conflictos laborales. Durante el año 2002 funcionó a pleno el colectivo Argentina Arde que aunaba cine, fotografía y actividad informativa en Internet, acompañando constantemente a las movilizaciones, en particular las piqueteras. La fábrica textil Brukman, a raíz de la elevada difusión de su lucha y su situación geográfica cercana al centro de Buenos Aires, generó un movimiento de solidaridad de agrupaciones artísticas y culturales en torno a esa lucha (Campione & Rajland, 2006: 324).

Os autores já assinalam a importância da fábrica Brukman como um símbolo de resistência e solidariedade, apropriado pelos movimentos sociais e por setores da arte e cultura. Os trabalhadores do movimento de ocupação de fábricas, os *piqueteros* e os trabalhadores *desocupados*, juntamente com os coletivos de vídeo constituem os grupos sociais presentes nesse novo cinema militante por trás e na frente das câmeras.

La figura del piquetero se fue afirmando como constitutiva de una nueva identidad social. El corte de rutas, puentes y calles resultó una forma de afectar al proceso de valorización capitalista, no mediante la huelga que detiene la producción (y que el desempleado no está en condiciones de realizar), pero sí afectando el transporte automotor; en una época en que la *deslocalización* de la producción, el *just in time* y el incremento del comercio internacional por carretera dotan a este sector de particular importancia estratégica. El término quedó claramente identificado con las organizaciones de desempleados, que tomaron la iniciativa de seguirse identificando como *trabajadores desocupados* y de reivindicar su condición obrera por sobre los problemas de vivienda y

sustento. Y alcanzaron un nivel de organización y una capacidad de movilización mayor que ningún otro grupo (Campione & Rajland, 2006: 311).

Os trabalhadores *desocupados*,<sup>5</sup> muitos vinculados ao MTD (Movimiento de los Trabajadores Desocupados), espalhado em diversas partes do país, consistem numa outra categoria social que integrou as mobilizações do *Argentinazo* e atuou junto a coletivos de vídeo no registro das suas lutas. Um exemplo é o projeto do Indymedia em parceria com a ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) e o MTD Lanús em 2002, responsável pelo interessante exercício de autorrepresentação *Compañero Cineasta Piquetero* (2002).

A práxis autogestionária presente em muitos desses movimentos sinaliza dentro da crise vivências e perspectivas democráticas e solidárias, mesmo que economicamente as cooperativas encontrem empecilhos para sobreviver no Mercado sem o amparo estatal. Lutas como a das trabalhadoras de Brukman, que ocuparam, resistiram e autogeriram a fábrica, depois do abandono dos patrões com a crise de 2001, tornam-se um símbolo de resistência operária e de novas perspectivas emancipatórias, em contrapartida às greves dos anos 1970.

As ocupações e decorrentes recuperações de fábricas na Argentina foram muitas a partir de 2001, tendo sido realizados diversos documentários sobre o tema, com destaque para o filme canadense *The Take* (Avi Lewis, 2004), com roteiro e narração da jornalista Naomi Klein. Só sobre Brukman foram realizados três obras relevantes, como o canadense *Les femmes de la*

---

<sup>5</sup> A autodenominação *trabajadores desocupados*, que poderia resultar contraditória em seus próprios termos, constitui, no entanto, uma metáfora clara: o indivíduo permanece trabalhador mesmo que esteja desempregado, pois o desemprego não é uma escolha sua, e sim do sistema que o impõe. O complemento “desocupado” em vez de desempregado (*desempleado*) indica que não necessariamente os trabalhadores precisariam ocupar postos de trabalho assalariado (e conseqüentemente alienado) para gerar renda e sim lutar por um trabalho mais digno e cada vez mais autogestionário (Campione & Rajland, 2006: 306-307).

*Brukman* (Isaac Isitain e Carole Poliquin, 2007); *Fabrica Brukman bajo control obrero* (Carlos Pronzato, 2003) cujo diretor é argentino radicado no Brasil; e a trilogia *Brukman* realizada pelo Kino Nuestra Lucha composta pelos filmes *Control obrero* (Broun, Sandra Godoy, Lucas Martelli, Claudio Remedi, Tizziani, 2002), *La fábrica es nuestra* (2002) e *Obreras sin patrón* (2003). Outros trabalhos somam-se: *Sasetru obrera* (2003), produzida pelo coletivo *Ojo Obrero*; *Trilogía Zanon*, também realizada pelo Kino Nuestra Lucha, e *Fasinpat* (*Fasinpat (Fábrica sin patrón)*, Danielle Incalcaterra, 2004) – estes dois últimos sobre a fábrica de cerâmicas Zanon, em Neuquén. Por isso, Maximiliano de la Puente e Pablo Russo (2011) nas suas análises do novo cinema militante depois de 2001, afirmam que a ocupação de fábricas se converte em um tópico de representação da época.

Elegimos estas películas porque, por un lado, se constituyen como producciones paradigmáticas de algunos de los grupos más destacados del cine militante argentino del período, y son lo suficientemente representativas de los modos de representación y de las elecciones estéticas, narrativas y espectaculares de la mayoría de sus realizaciones. Por otra parte, la toma de fábricas y empresas por parte de sus trabajadores es un fenómeno recurrente de aquellos años y una problemática común abordada en muchas realizaciones de los colectivos militantes, transformándose en un tópico de representación en la época (De La Puente; Russo, 2011: 278).

Do *Cordobazo* ao *Argentinazo*, a herança que o cinema militante dos anos 1960 e 70 deixou, da câmera como arma, do audiovisual como contrainformação, reside a partir de 2001 em diversos coletivos como o *Grupo de Boedo Films*; *Contraimagen*; *Santa Fe Documenta*; *Grupo Alavío*; *Ojo Obrero*; *Ojo Izquierdo*, entre outros. Sobre o surgimento desse novo cinema militante, diz Alejandro Ricagno:

Los hechos del 19 y 20 de diciembre del 2001, con el pueblo en la calle protagonizando la revuelta popular que echó al ministro Cavallo, acabó con el

gobierno de Fernando de la Rúa, y más tarde con el efímero paso de Rodríguez Saá por los pasillos presidenciales, fueron la confirmación de ese despertar. Esas jornadas históricas, reprimidas ferozmente, fueron entre muchas otras cosas, el punto de partida de una experiencia inédita. Entre los que salieron a la calle, munidos de cacerolas, varios salieron también munidos de sus cámaras de video a registrar los acontecimientos de aquel cacerolazo y piquetazo nacional (Ricagno, 2007).<sup>6</sup>

Ricagno (2007) resalta, no entanto, que ainda havia certa resistência por parte das escolas de cinema (instituição chave na criação cinematográfica na Argentina) com essa nova produção político-militante, mesmo que nos anos 1990 figurasse um cinema de ficção crítico da política neoliberal e da corrupção do governo menemista. O autor enumera três razões: a difícil inserção e distribuição comercial desse cinema, o pouco espaço na televisão aberta ou a cabo, e o que ele chama de “*repliegue individualista*” dos anos 90, uma espécie de “virada individualista”, decorrente de uma desconfiança de parte das gerações pós-abertura democrática em relação à experiência coletiva e ao compromisso militante.

Embora Ricagno também reconheça o legado político construído por cineastas enquadrados no chamado documentário de autor (*documental de autor*) que marcou entre o início dos anos 80 e início dos 90, ele associa um pouco o “retorno do autor”, e o que muitos chamam hoje de “virada etnográfica”, a uma “virada individualista”. Enquanto alguns autores passaram a realizar filmes autorreferentes e autorreflexivos revelando o dispositivo e o discurso, se afastando do diálogo com o outro em detrimento do diálogo com o espectador, outros insistem na relação intersubjetiva, mas com um distanciamento consciente. Tal distanciamento, no entanto, diversamente do recuo total no

---

<sup>6</sup> O texto está presente na bibliografia sugerida pelo filme *Raymundo* (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2002), que traça um panorama do cinema militante argentino, a partir da figura de Raymundo Gleyzer. Para ver o texto consultar o site [www.filmraymundo.ar](http://www.filmraymundo.ar) ou no blog do próprio diretor Ernesto Ardito [www.arditodocumental.kinoke.es](http://www.arditodocumental.kinoke.es). Ele não possui páginas numeradas.

cinema direto e da interação muitas vezes ideologicamente “compreensiva” no cinema verdade, procura trabalhar com a autorrepresentação já produzida pelos movimentos sociais emergentes.

Ainda que, em alguns casos o exercício de autorrepresentação se converta na retórica do discurso coletivo ou na legitimidade etnográfica do “falar de dentro”, em outras, a reflexividade do realizador problematiza na montagem essas autorrepresentações. No caso do Grupo de Boedo Films,<sup>7</sup> destacado por Ricagno, a tônica da urgência de exibição e circulação das imagens dos conflitos sociais e políticos envereda pela autorrepresentação como emergência metodológica e não recurso de legitimidade política, estética e/ou etnográfica. Da mesma forma que a autogestão das fábricas é muitas vezes a única escolha, em detrimento do desemprego, a autorrepresentação de urgência acaba sendo o recurso para gravar as imagens de dentro do conflito.

Criado em 1992, por ex-alunos da Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, o Grupo de Boedo Films realizou uma série de documentários políticos. Entre eles podemos citar: *No crucen el portón* (Claudio Remedi, 1992), *Después de la siesta* (Claudio Remedi, Eugenia Rojas, 1994) e *Agua de Fuego* (Candela Galantini, Sandra Godoy, Claudio Remedi, 2001) sobre a situação dos trabalhadores na Argentina; e mais recentemente *La historia invisible* (2012), sobre os mapuches, e o recém lançado *Solo para payasos* (Lucas Martelli, 2013).

Após a crise de 2001, o Grupo de Boedo Films formou junto com trabalhadores de fábricas recuperadas e outros coletivos de cinema e vídeo, o movimento Kino Nuestra Lucha, que documentou o processo de recuperação das fábricas e o controle autogestionário dos operários em Brukman e Zanon. Ricagno destaca: “Si me he extendido en el análisis del grupo Boedo es porque puedo

---

<sup>7</sup> Para saber mais sobre o Grupo de Boedo Films acessar [www.boedofilms.com.ar](http://www.boedofilms.com.ar).



ver en sus trabajos una evolución histórica en más de un sentido. Desde el trabajo en grupo ‘solitario’ al trabajo en grupos ‘solidario’. Desde las protestas hasta las propuestas” (Ricagno, 2007).

Claudio Remedi, professor da ENERC, fundador do Kino Nuestra Lucha e integrante do Grupo de Boedo Films, em uma conversa que realizamos em Buenos Aires em julho de 2011, exalta tanto o didatismo quanto o caráter urgente das obras sobre Brukman, realizadas coletivamente com as operárias.

[...] Penso que a autorrepresentação seria claro uma forma de mostrar mais subjetividade, mas ela se torna autêntica com um trabalho mais em longo prazo, logicamente. Isso é indiscutível.[...] Digamos também, que os filmes de Brukman tiveram um caráter de urgência, uma urgência que orientou quase todas as decisões tomadas (Remedi, 2011).<sup>8</sup>

Remedi (2008)<sup>9</sup> atenta para a importância do documentário como contrainformação. Mas ressalta a construção estética espelhada na própria urgência, onde o tempo presente das lutas pode ser mais importante que obscuros projetos futuros.

Essa valorização da realidade presente, da emergência do conflito em contrapartida à interpretação, já fora levantada por Gutierrez Aléa no fim dos anos 1960, e defendida por Solanas e Getino quando abordam o conceito de *cine-acción* no manifesto *Hacia un Tercer Cine*. O cinema ação representa e já intervém na realidade, sendo “um elemento condutor ou retificador” (Getino & Solanas, 1969: 6). Paralelamente, podemos lembrar a defesa do cineasta boliviano Jorge Sanjinés de um cinema com uma “estética eficaz”, além dos manifestos por um “cinema urgente” do cubano Santiago Alvarez e por um “cine imperfecto” de Julio García Espinosa.

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada e traduzida pelo autor do artigo com Claudio Remedi, em julho de 2011, na ENERC, em Buenos Aires.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.docacine.com.ar/articulos/remedi03.html>

Ao inscrever a urgência como projeto estético que, em certa medida, contrapõe-se a uma “ vaidade ” do autor que guarda as obras para si, Remedi parece reivindicar um lugar estético na história do documentário argentino para essas experiências nomeadas ontem e hoje como “ cinema militante ”. A “ ética da urgência ”, que em certa medida condiciona uma estética, parece assegurar a esse cinema um discurso que suspende a tarja “ militante ”, do reducionismo totalizante da arte a serviço da revolução, reescrevendo-a como adjetivo metodológico. Dessa forma podemos ver esse cinema urgente não mais como mera informação midiática, ora asfixiado pelo paradigma pesado do cinema direto, ora algemado na retórica da representação coletiva, mas como uma espécie de “ gênero cinematográfico da resistência ”.

Com o fim dos tempos urgentes da ditadura militar, a transposição da ética do recuo para a ética interativo-reflexiva (Ramos, 2005) reflexos da “ guinada subjetiva ” (Sarlo, 2007) associada à evolução das tecnologias móveis, Valéria Valenzuela Gálvez (2011) mostra que o documentário político latino-americano caminhou da *câmera-arma* para a *câmera-caneta*. O conceito de *câmera-caneta* (*camera-stylo*) sustentado por Alexandre Astruc refere-se à cristalização do cinema como linguagem, produzida por um autor sujeito. De outro lado podemos entrelaçar a ideia sustentada pela teórica argentina Andrea Molfetta (2009), que recorrendo a Martin Heidegger e Gilles Deleuze, aponta que haja uma passagem de uma *ética da infinitude* para uma *ética da finitude* no cinema político latino-americano. Segundo a autora, a partir do cinema verdade a reflexividade tornou-se uma espécie de garantia ética de autenticidade para a leitura documental. Num movimento cada vez mais reflexivo e de revelação do dispositivo o cinema não aceita mais os discursos de verdade e as soluções transformadoras totalizantes, veiculadas por parte das obras do cinema militante.

O documentário contemporâneo passa a questionar o próprio estatuto da imagem como representatividade, abalando as tessituras do regime de

visibilidade representativo ao instaurar um *regime de performance* (Feldman, 2012), onde o reencontro com o real e com o outro, como ressalta Ismail Xavier (2012) não é isento de qualquer teatralidade, mas, na medida, um reencontro com a própria teatralidade. Ao desejarmos interagir e compreender o outro consideramos sempre a consciência do distanciamento e do desentendimento próprios à partilha política e estética (Rancière, 2005). Nesse “documentário de autor”, “reflexivo”, ou “performático”, o realizador retorna ponderando sua distância em relação ao interlocutor-tema, muitas vezes trocando sua presença como sujeito na tela (demarcada no *cinema vérité*) pela presença de distintos personagens, grupos ou mídias, colocados em conflito intersubjetivo.

O outrora tempo urgente das ditaduras e dicotomias nos anos 1960 e 70 na América Latina, onde o outro era categorizado em oposição ou aliança cede espaço a um tempo atual, onde, segundo Rancière (2005), as relações políticas e estéticas são encontros discordantes de posições individuais, no plano prático e intersubjetivo. Para o filósofo francês o estético e o político constroem-se juntos na partilha (cisão e compartilhamento) do mundo sensível.

O cinema documental na Argentina e na América Latina é um campo farto de experimentalismos estéticos e políticos, de forma que soa irresponsável a redução de suas obras a um cume dicotômico entre a urgência e a reflexividade, espelhada nos pares de oposição cinema direto/cinema verdade, cinema de autor/ cinema coletivo. Entretanto, há muito que ser investigado nas fronteiras fluídicas entre os distintos objetivos e métodos do filme político hoje. Enquanto que no documentário reflexivo-performático o realizador constrói-se no encontro político e estético com o interlocutor-tema (que também pode ser emissor/realizador), numa comunidade partilhada analisada por ele; no documentário urgente e/ou militante, o realizador é qualquer um que consegue desprender-se no meio de uma multidão silenciada, um estilhaço luminescente na extensa e descontínua história política da América Latina.

De INSUD a Brukman: dois tempos entrelaçados<sup>10</sup>



*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974)

*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD, Raymundo Gleyzer, 1974) aborda uma greve ocorrida em uma metalúrgica, chamada INSUD, na qual seus trabalhadores encontravam-se acometidos por uma doença chamada saturnismo, decorrente da contaminação do sangue com chumbo. A comovente luta deles é por direitos mínimos, negados pelo governo de Isabel Perón. Por mais repreendida que seja a greve, Gleyzer os coloca como arautos

<sup>10</sup> Ver minha dissertação de mestrado: RANGEL VILLELA, B.B. *O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro*. Orientador: Afrânio Mendes Catani. Mestrado em Integração da América Latina. São Paulo, 2013, 233f.

da liberação e conscientes da sua classe e do destino como futuros detentores dos meios de produção. No filme, a voz do diretor só aparece para contextualizar a luta: a fala dos trabalhadores é sempre presente, e a câmera tenta acompanhá-los, quieta, na tentativa de construção de um documentário participativo, mas com um discurso homogêneo e didático a serviço da revolução.

O didatismo crítico de Gleyzer associa-se a uma montagem dinâmica, oferecendo intensos momentos: uma debochada animação sobre a *Mais Valia*, uma história em quadrinhos sobre o assassinato do deputado Ortega Peña e uma série de músicas de protesto que funcionam ora como vozes em *off* da contextualização do conflito, ora como hinos da força operária. Tal didatismo e tom denunciativo, mesmo que por vezes doutrinário, proporciona uma experiência cinematográfica única ao espectador, que dificilmente sai da sala sem sensibilizar-se com a luta dos operários de INSUD. O interessante é que Gleyzer opta pelo didatismo exatamente para sintetizar o problema sistêmico por trás da exploração dos trabalhadores, em vez de recorrer ao sensacionalismo dramático da exposição dos sintomas do saturnismo, ou mesmo o desenvolvimento narrativo do sofrimento, resiliência e superação dos personagens, “heróis do povo”, o que poderia gerar uma empatia despolitizada do espectador em relação a eles. A mesma empatia que Brecht e Eisenstein procuravam quebrar.

Quase 30 anos depois a história e o projeto político-estético parecem continuar na obra em vídeo *Obreras sin patrón* (2003), realizada pelo colectivo KINO Nuestra Lucha. O vídeo compõe a última parte da trilogia sobre a têxtil Brukman, uma fábrica de ternos, quase inteiramente composta por mulheres. Agora representando a si próprias, as trabalhadoras pegam nas câmeras para contar sobre a pressão do Estado e dos antigos patrões, e de como após o abandono da fábrica pelos donos, e o atraso dos salários, as operárias

triumfaram e conseguiram ocupá-la, resistir, gerir e voltar a produzir e comercializar os produtos.

Ao contrário do filme de Gleyzer, em *Obreras sin patrón* as trabalhadoras enfrentam a repressão (que aparece na tela) e triunfam, conseguindo ocupar e gerir coletivamente a fábrica, como ansiava alcançar o último trabalhador a falar em *Me Matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Contudo, em ambos os filmes, o discurso pouco muda ou se anuncia de forma mais autônoma por parte dos trabalhadores. *As mulheres de Brukman* não dominam as tecnologias de produção audiovisual, não retratam com veemência o dia a dia da produção e das lutas, construindo assim um filme explicativo ou restrito às imagens e sons gravados no calor do momento.



*Obreras sin patrón* (2003)

Ressaltando o cuidado de não ser totalizante e submetida a uma *voz do saber*, que estrutura um texto prévio e didático, a obra assume um discurso homogêneo solidário à luta de Brukman. A câmera carregada pelo coletivo KINO Nuestra Lucha marca claramente o posicionamento urgente e desesperado dos trabalhadores, enquanto que a edição – provavelmente feita com mais sobriedade por um profissional – estrutura um videoclipe interessante que, devido à gravidade do conflito, de um lado espetaculariza, de outro reflete a impossibilidade do planejamento do filme.



*Brukman* atualiza a luta de INSUD não só na passagem da representação da greve (pelo coletivo de fora) para a autogestão operária (representada de dentro). O didatismo crítico da montagem, da voz *over* de Gleyzer e das músicas de protesto, dão lugar ao videoclipe e à música eletrônica em *Brukman*. Ao mesmo tempo, o *locus* obscuro da circulação e exibição imediata em circuitos populares clandestinos é transposto para o meio transparente e fluídico da internet.

*Obreras sin patrón* constrói-se como um videoclipe que em muitos momentos lembra a linguagem do filme *Surplus*, (*Surplus: terrorized into being consumers*, Erik Gandini, 2003). Trabalhando com *offs* das trabalhadoras que funcionam como *samplers*, a montagem de *Obreras sin patrón* constrói uma espécie de rap. Entre as falas entoadas estão: "*Sin los patrones, la fábrica funciona, sin los trabajadores, no*"; "*Estatización de Brukman bajo control obrero*"; "*Un trabajo sin jefe, sin patrones y sin explotación del hombre por el hombre*"; "*Vamos a defender todas las fabricas ocupadas por los trabajadores*"; "*Instalar un gobierno de los trabajadores*".

Outro elemento que a obra do KINO Nuestra Lucha atualiza do Cine de la Base é a retórica do discurso coletivo. Outrora sustentado por um coletivo de fora (Cine de la base), com uma voz uníssona que se insere no conflito, o "estive lá", agora a legitimidade passa à representação da voz de dentro do conflito, o "sou de lá" como aponta Nichols (1994) no texto *The ethnographer's tale*. Embora se configure ainda como uma retórica, indiretamente revelada pelo trabalho de montagem orientado por profissionais externos, a representação coletiva realizada pelos trabalhadores de *Brukman* permite que a câmera entre e circule dentro da fábrica, esta que, anteriormente, em filmes dos anos 1960, 70 e 80 mantinha os portões fechados.

Entretanto, se de alguma forma a urgência sustentada por obras atuais como as que compõem a trilogia *Brukman* adia a interação-reflexiva com o outro e

sustenta resquícios de um discurso totalizante ou centrado no didatismo jornalístico, vemos cada vez mais nessas obras um caráter solidário e coletivo que se somou à ética do recuo do realizador, própria do cinema direto observacional. Por solidariedade ao movimento social, o realizador não mais recua, ele se dilui. Contudo, com a velocidade dos meios e processos digitais, a falta de domínio das ferramentas técnicas (que não pertencem a ele ou que ficam um tempo reduzido em suas mãos, sendo trocadas com os trabalhadores) associadas a um objetivo urgente, por vezes, o realizador ultrapassa o terreno do choque interativo-reflexivo com o outro-sujeito, deixando de lado também um discurso responsável por uma problematização mais acurada dessas imagens.

Nos momentos finais de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* o deputado Ortega Peña entrega a voz e a luta aos trabalhadores, ao dizer “*Solo el pueblo salvará al pueblo, no debemos olvidar esto*”. Em seguida, ainda em frente ao Congresso, ouvimos a fala mais poderosa do filme, um discurso inflamado de um líder operário. Ele, quase perdendo a voz, grita que os trabalhadores estão doentes, que se tornaram homens inúteis, que precisam fazer justiça ante as empresas, estas que possuem o único interesse de ficar mais ricas a custa da vida deles. Não há bandeiras para a luta dos trabalhadores, “*y al trabajador no lo atajan paredes, ni metralladoras, ni tanques*”. Gleyzer tenta amarrar os discursos com os *offs*, as canções e a animação sobre a *Mais Valia*, tentando trazer o espectador para a luta real junto às cenas finais do *Cordobazo* – a torrente anônima da mudança, mas também catártica.

Com os recursos reduzidos à montagem, e uma câmera sempre presa às *imagens-intensas* (Ramos, 2005) do conflito, uma trabalhadora em *Obreras sin patrón*, diz aos prantos: “*Porque lo que estoy defendiendo acá no solo es mi puesto de trabajo sino el pan de mis hijos! Y no estoy dispuesta a volver a casa sin nada, no estoy dispuesta a decirle a mis hijos que ellos me vencieron!*”

Próximo do fim da obra, sua voz retorna num *off* sobre a imagem de uma manifestação pacífica: “*Lo único que sabíamos era coser, pero ahora ya sabemos manejar esa fábrica*”.

O cinema militante em algumas vezes se mostra dependente de uma fala ou imagem de impacto como esta acima, noutras surge amadurecido num gênero cinematográfico que converte a urgência à instantaneidade do mundo digital atual associada a um norte de horizontalidade nas relações políticas e sociais. Devido à emergência de captação e exibição dos eventos, esse cinema se veste de cinema direto, de mídia de contrainformação, ou de um documentário reflexivo que ilumina a urgência de capturar e ao mesmo tempo agir numa realidade em ruínas. Seja qual for sua roupa ou tarja, o documentário militante reflete-se como um cinema de tempos de crise, necessitando de um trabalho atualizado de revisão dos processos urgentes da sua produção, difusão e recepção atuais.

## Bibliografía

Birri, Fernando (2008). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Rosario: Prohistoria Ediciones. Instituto Superior del Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.

Campione, Daniel e Beatriz Rajland (2006). “Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante” em: Caetano, Gerardo (organizador). *Sujetos Sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de America Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

De la Puente, Maximiliano e Pablo Russo (2009). “El nuevo cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del video” em: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (organizadores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Iñigo Carrera, Nicolás e Maria Célia Cotarelo (2006). “Génesis y desarrollo de la Insurrección Espontánea de Diciembre de 2001 en Argentina” em: Gerardo Caetano (organizador). *Sujetos Sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de America Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Feldman, Ilana (2012). “Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental” em: *Devires*, Belo Horizonte, 9, N. 1, p. 50-65.

- Mestman, Mariano e Fernando Peña (2002). "Una Imagen recurrente: La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política" em: *Revista Film Historia* (online), Barcelona, Vol. XII, nº. 3. Em:  
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazocd.htm>.
- Molfetta, Andrea (2009). "El documental como técnica de sí: el cine político como práctica de una ética de la finitud" em: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (organizadores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Nichols, Bill (1994). "The ethnographer's tale" em: Taylor, Lucien (organizador). *Visualizing Theory*. Nova York e Londres: Routledge.
- Peña, Fernando M. e Carlos Vallina (2000). *El cine quema - Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Ramos, Fernão Pessoa (2005). "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa" em: Pessoa Ramos, Fernão (organizador). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Remedi, Claudio. "Cine documental y trabajadores: ensayo sobre una experiencia" em Sel, Susana (comp), *Cine y Derechos Humanos*. Buenos Aires. Em:  
<http://www.docacine.com.ar/articulos/remedi03.html>. Acessado em 2012.
- Ricagno, Alejandro (2007). *La Vuelta de la Revuelta* em:  
<http://www.docacine.com.ar/articulos/ricagno.htm>.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo passado - cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tal, Tzvi (2005). *Pantallas y Revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere & Israel: Universidade de Tel Aviv.
- Valenzuela Gálvez, Valéria (2011). "Políticas de resistência e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo" em: *Comunicação & Política*, v.29, nº1, p.180-192.
- Winston, Brian (2005). "A maldição do 'jornalístico' na era digital" em: Mourão, Maria Dora Dourão e Amir Labaki. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, p. 14-25.

---

\* Bruno Rangel Villela é Mestre em Ciências da Integração da América Latina (ênfase em Comunicação e Cultura) pelo PROLAM-USP (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina). Possui Bacharelado (2006) e Licenciatura (2008) em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Atualmente é roteirista da TV Cultura-Amazonas, pesquisador do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas. (NAVI-UFAM) e professor contratado do curso de Tecnologia em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas.