

ESPECIARIA

Cadernos de Ciências Humanas,
v. 20, ano 2023 | ISSN: 2675-5432

MATE Y ARCILLA (2003) E BRUKMAN BAJO CONTROL OBRERO (2003): imagens de utopia e transformação na cobertura das fábricas recuperadas argentinas

Lucas Barreto Catalan

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<https://orcid.org/0000-0002-6398-4276>

Anderson de Jesus Costa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<https://orcid.org/0000-0002-9758-238X>

Rodrigo Oliveira Lessa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<https://orcid.org/0000-0002-5792-7101>

Recebido em: 03/05/2023

Aprovado em: 20/08/2023

Publicado em: 04/12/2023

MATE Y ARCILLA (2003) E BRUKMAN BAJO CONTROL OBRERO (2003): imagens de utopia e transformação na cobertura das fábricas recuperadas argentinas

Lucas Barreto Catalan¹
Anderson de Jesus Costa²
Rodrigo Oliveira Lessa³

Resumo

O presente trabalho busca discutir as particularidades da representação das lutas sociais no cinema documentário a partir da experiência das fábricas recuperadas na Argentina narrada nos filmes *Mate y Arcilla: Zenon bajo control obrero* (2003) e *Brukman bajo control obrero* (2003). Em um contexto de resistência da classe trabalhadora diante dos impactos da forte crise econômica e de perdas bruscas de postos de trabalho, a retomada do controle e da produção de fábricas abandonadas pelo patronato foi a saída encontrada pelos trabalhadores para se manterem produzindo e vivendo dignamente. A

¹ Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Ciências Sociais. lucacatalan@hotmail.com, ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-6398-4276>>.

² Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2019); Mestre em Ciências Sociais. andersoncostajc@gmail.com, ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-9758-238X>>.

³ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor IF Baiano. rodrigo.ciso@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5792-7101>.

partir da análise dos filmes, foi possível perceber como as narrativas documentais apontam para processos de consciência utópicos mobilizados pelos operários que protagonizaram uma nova forma de organização do trabalho pautada na autogestão e no controle coletivo dos processos de produção.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia, fábricas recuperadas, cinema documentário.

Abstract

This paper seeks to analyze the particularities of the representation of social struggles in documentary cinema, which addresses the experience of employee owned factories in Argentina, presented in the films *Mate y Arcilla: Zenon bajo control obrero* (2003) and *Brukman bajo control obrero* (2003). In a context of working class resistance against the impacts of the strong economic crisis and sudden job losses, taking over abandoned factories and resuming production was the solution found by workers to keep working and living with dignity. From the analysis of the films, it was possible to notice that the documentary narratives unveil utopian consciousness processes mobilized by the workers who led a new form of workplace organization based on self-management and collective control of production processes.

KEYWORDS: Utopia, recovered factories, documentary cinema.

Introdução

As análises dos filmes *Mate y Arcilla: Zenon bajo control obrero* (2003) e *Brukman bajo control obrero* (2003), realizadas neste trabalho, procuram se debruçar sobre as particularidades estéticas da representação das lutas sociais no cinema documentário, em um contexto de resistência da classe trabalhadora argentina, frente aos

impactos da forte crise econômica que se abateu sobre esse país, a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. O fenômeno que resultou em perdas de postos de trabalho e, conseqüentemente, dos meios de subsistência dos trabalhadores argentinos que atuavam nas fábricas Zanon, de produção cerâmica, e Brukman, da linha têxtil, foi o palco também de uma luta singular responsável pela retomada do controle e da produção de fábricas abandonadas pelo patronato – única saída encontrada pelos trabalhadores para se manterem produzindo e vivendo dignamente. A partir da análise dos filmes, conseguimos compreender como as narrativas fílmicas documentais apontam para processos de consciência utópicos, em uma nova forma de organização do trabalho, construída por meio da autogestão e do controle coletivo dos processos de produção.

As fábricas recuperadas na Argentina e a sua expressão singular dos eventos ligados à luta de classes nesse país nos remetem, inicialmente, ao contexto da reestruturação produtiva que ocorreu em escala global a partir da década de 1970, a qual alterou a relação entre grandes nações do mundo desenvolvido e os países que orbitam suas economias. Em países do centro do desenvolvimento capitalista, como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, França, Itália, Alemanha, Reino Unido e Japão, impactados pela crise do Petróleo de 1973 e pela saturação mundial de mercados importantes – como o automobilístico –, esta reestruturação foi marcada por uma nova e abrupta forma histórica da queda tendencial da taxa de lucro, pondo em evidência os limites da acumulação a partir dos métodos produtivos baseados no binômio taylorista-fordista.

Em substituição ao método antigo, que tinha como base o trabalho parcelar e fragmentado, reduzindo a ação operária a atividades específicas e repetitivas, surge uma pressão mundial em direção à flexibilização do trabalho, a novas formas de gestão organizacional e ao contínuo avanço tecnológico, implicando em uma série

de medidas orientadas sob os princípios do “Consenso de Washington” e sob a tutela do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial para as economias consideradas ainda em desenvolvimento. Buscava-se, sob influência dos resultados que o Japão obtinha a partir do modelo de produção flexível, reduzir ainda mais o trabalho improdutivo nas fábricas através de medidas como: o encorajamento de concentração da produção em um número menor de empresas – sob o pretexto de fortalecê-las –, a flexibilização do trabalho – rompendo o paradigma de ultraespecialização – e, por fim, o incentivo à subcontratação e da terceirização, de modo a gerar a diminuição dos encargos na contratação da força de trabalho e a redução da unidade dos trabalhadores em torno de sindicatos combativos⁴.

Na Argentina, este novo modelo se consolidaria na década de 1990, com o apoio do governo do ex-presidente Carlos Menem. Entre 1991 e 1994, sob a égide do chamado Plano de Conversibilidade, o país cresceria a 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. Apesar do aparente sucesso destes indicadores econômicos, o Plano de Conversibilidade foi também responsável por fazer as taxas de desemprego triplicarem, atingindo, nos anos 1990, a taxa de 20% no ápice da crise argentina e fazendo os salários apresentarem uma redução próxima a 50% (FERRARI; CUNHA, 2008).

Se o “Plano Cavallo”, como também era chamado devido ao protagonismo do então Ministro da Economia de Menem, Domingo Cavallo, mostrou-se insuficiente para resolver os problemas internos, sobretudo ao pautar o padrão de crescimento argentino em uma expansão do

⁴ A formação do toyotismo como modo de organização do trabalho se estabelece como um modelo de continuidade do fordismo, não se estabelecendo uma ruptura de um modelo para o outro. Nesse sentido, há diversos aspectos presentes nas formas de gestão fordista que são mantidos e/ou atualizados ao novo paradigma toyotista.

consumo privado financiado pela crescente dívida externa, o governo terminou gerando um déficit em transações de mais de US\$ 60 bilhões de dólares entre 1990 a 1998, período em que a economia crescia em uma média de 6% ao ano. Para amparar estas perdas, o país chegou a arrecadar, via privatizações, o mesmo valor perdido pelo déficit de transações, desfazendo-se de setores como energia, petróleo e telecomunicações (FERRARI; CUNHA, 2008). Contudo, sem o controle sobre setores básicos da economia, a Argentina termina mostrando-se vulnerável diante de flutuações do mercado internacional que colocaram em xeque o Plano de Conversibilidade, como a Crise Asiática em 1997, a Crise do Real, em 1999, no Brasil, e a queda do preço das *commodities* agrícolas no mesmo período. É neste momento que a Argentina, até então referência de sucesso na implementação de políticas neoliberais na América Latina, entra em uma grave crise e profunda recessão, marcada pela fuga de capitais em 1999.

Esse é o contexto em que emerge também o fenômeno das fábricas recuperadas argentinas. Dentro dos cânones dos economistas, a organização dos trabalhadores neste país sempre foi notável. Seu mercado de trabalho foi construído com um elevado grau de formalidade, notadamente na produção industrial, fazendo com que grande parte dos setores populares se socializasse no espaço urbano, constituindo entre os trabalhadores uma cultura sindical presente e com capacidade de influência na política nacional (DAVALOS; PERELMAN, 2005). Quando eclode o contexto turbulento em que trabalhadores formais perceberam o risco do desemprego que os cercava e a eminente falência e fechamento das fábricas em que trabalhavam, surge no movimento das fábricas recuperadas a possibilidade destes operários retomarem os meios de produção dos seus espaços laborais e produzirem de forma autogestionária. O que significaria assumir não só a aquisição de matéria-prima, a gestão do trabalho e a administração das indústrias, como também a comercialização do resultado da produção.

Registros importantes destes eventos, os filmes documentários em perspectiva apresentam coberturas muito particulares destes desdobramentos. *Mate y Arcilla* é um filme produzido em 2003 e que realiza uma cobertura dos fatos envolvendo a ocupação da Fábrica Zanon quando esta havia sido recém-recuperada, em 2001. Sua produção foi protagonizada por dois coletivos, o *Ak Krak* e o *Alavío*, os dois voltados para a construção de um cinema engajado, político, embora carente de recursos. O pano de fundo de *Brukman Bajo Control Obrero* também não é muito diferente. Com domínio técnico e a experiência, Carlos Pronzato é cineasta com uma obra relativamente vasta de filmes com caráter político, dentre eles *Revolta do buzu* (2003), *A Veracel no Abril Vermelho do MST* (2004) e os mais conhecidos *A rebelião dos pinguins* (2007) e *Guerra da água* (2007), além do recém-lançado *A Braskem passou por aqui: a catástrofe de Maceió* (2021). Seu cinema, ainda assim, guarda maior fôlego na relevância das questões com as quais trabalha e na sensibilidade com que se aprofunda nos meandros das lutas sociais na América Latina e no enfrentamento das lutas sociais de grupos marginalizados.

Este traço técnico dos documentários, contudo, está longe de ser um elemento que descaracteriza a riqueza de suas possibilidades estéticas. A arte, e em particular o cinema, tem a capacidade de transcender a realidade imediata através de afetos de futuro, de pensamentos utópicos sobre a construção de uma outra forma de sociedade. Para Bill 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.” Isto ocorre em razão da arte trazer consigo um duplo caráter: de um lado, uma relação íntima com a realidade objetiva, e de outro, a capacidade de ir além desta, a partir da criatividade do artista. Deste modo, ainda que com poucos recursos técnicos, o caráter artesanal da arte e a

centralidade do elemento da criação para a composição da forma estética permitem o impulsionar de uma espécie de jogo quimérico, sendo a relação entre objetividade e subjetividade um mote para a capacidade do artista de levantar infintos conteúdos, dentre eles a possibilidade utópica.

Portanto, a relevância de trabalharmos com estes filmes está sobretudo no modo como a cobertura realizada por eles nos representa uma perspectiva muito particular das mobilizações que levaram à ocupação das fábricas, a qual, sintetizada em uma montagem criativa e simbólica, destaca caracteres não facilmente evidenciados nos primeiros contatos com as obras. Nestes filmes, a estrutura narrativa do gênero documental voltada para a representação de eventos do mundo objetivo se alia à tentativa de capturar, entre os personagens operários, pulsões de transformação e formas de consciência voltadas para a insubordinação e a emancipação através de práticas e formas de pensamento que encorajam e movimentam as ações coletivas destes agentes. Algo que termina fazendo dos filmes um importante documento não apenas do fenômeno das fábricas recuperadas, mas também dos chamados “afetos expectantes”, que Ernst Bloch (2005) identificou como formas transformadoras de consciência envolvidas com o princípio da utopia e da esperança.

1. Provar do “fruto proibido” na recuperação da Brukman

A fábrica têxtil *Brukman* pertencia aos irmãos Brukman. Fazia parte de uma trindade de empreendimentos, composto pela *Brukman Construcciones* (construção civil), *Brukman Hermanos* (loja de eletrodomésticos) e a têxtil *Confecciones Brukman*. As duas primeiras empresas não tiveram muito sucesso, diferentemente da última. Entretanto, a partir de 1995, a *Confecciones Brukman* começou a enfrentar problemas e, em 1998, devido ao

aprofundamento da recessão econômica, esses problemas se agravaram. A direção da fábrica aplicou planos de saneamento que implicaram em crescentes demissões e reduções drásticas de salários dos trabalhadores, chegando a se pagar um vale semanal de dois pesos – algo suficiente para comprar apenas quatro ou cinco quilos de alimento –, além de severos atrasos.

Em dezoito de dezembro de 2001, após uma negociação entre trabalhadores e patrões, estes prometeram o pagamento dos salários atrasados e o retorno ao patamar de um vencimento satisfatório. Todavia, logo após a negociação, o patronato desapareceu. Em resposta a essa ação, 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 continuidade no descumprimento dos acordos, as trabalhadoras decidiram por retomar a produção da fábrica, agora sobre sua própria gestão, vender as mercadorias e defender com a produção seus salários e postos de trabalho.

A atitude de ocupar a fábrica da *Brokman* pelas trabalhadoras, todavia, não foi recebida de forma passiva pelos antigos patrões. Foram muitas as tentativas de recuperação da propriedade, dentre elas a de 16 de março de 2002, quando o aparato repressor policial, cumprindo uma ação de restituição de posse, conseguiu retirar as trabalhadoras da fábrica. Estas, contudo, acabaram retornando e reassumindo a posse do espaço, situação que se repetiria em 24 de novembro do mesmo ano, quando mais uma vez as trabalhadoras retomaram o controle da *Brokman* frente ao cerco policial, que desta vez fora apoiado por um grupo minoritário de trabalhadoras contrárias ao movimento.

A última tentativa de despejo ocorreu no dia dezoito de abril de 2003, quando, na Semana Santa, a polícia chegou com uma tropa significativa de cerca de 800 policiais, conseguindo expulsar com muita violência os trabalhadores (FERNANDEZ & MILLAHUAL & RIGHINI, 2013).

Entretanto, cerca de três mil manifestantes de sindicatos, partidos políticos, assembleias de bairro, além de trabalhadores de outras empresas recuperadas, como a *Zanon*, tomaram os arredores da fábrica têxtil em apoio às trabalhadoras, que armaram acampamento em frente à fábrica. No dia 21 de abril, ocorreu um protesto no qual a polícia retaliou os manifestantes, deixando vinte feridos e prendendo cerca de cem pessoas. Os trabalhadores, agora despejados, ficaram acampados em torno da fábrica por quase nove meses, até que foi decretada a falência da *Brukman* e eles então puderam recuperar a empresa. A votação pela expropriação se deu no final de 2003 e seus funcionários puderam, enfim, caminhar de forma legal com sua cooperativa, a partir do dia 29 de dezembro. O filme de Carlos Pronzato foi gravado em 2002, quando ainda exista uma ameaça eminente de tentativa de despejo, ação esta associada entre os ex-proprietários da fábrica e o Estado. Em 2013, a cooperativa *18 de Diciembre*⁵, que administrava *Brukman*, declarou seu processo de falência, mas até hoje se mantém no mercado de vestuário carregando na memória o dia da assembleia que optou pela ocupação da fábrica, como revolta e barganha aos ataques do patronato.

O filme dirigido pelo cineasta Carlos Pronzato, que conta a história da *Brukman* ocupada, chama-nos a atenção pela representação da formação do seu processo de organização enquanto coletivo de funcionários responsáveis por conduzir a produção. Personagens como Walter e Gerard apontam estes aspectos durante a película, enquanto Celia recorda o que passou a ocorrer nos últimos cinco anos. Paralelamente à modernização da fábrica com maquinário alemão, ocorreram demissões de trabalhadores alocados em setores majoritariamente artesanais. De quase 500 operários, restaram apenas 115, no ano 2000. Ainda esclarecendo este contexto, Celia discorre um pouco

⁵ A cooperativa ainda mantém um sítio na internet com seus dados e contato no endereço: <http://dgpcfadu.com.ar/2006/2_cuat/j20/brukman/quienes_somos.html>.

sobre o percurso de mudanças na fábrica Brukman, apontando para o período de desrespeito aos direitos existentes e para mudanças no comportamento dos patrões em relação aos trabalhadores, tais como o não pagamento do décimo terceiro e férias, corte de prêmios e não pagamento das horas extras. O salário, segundo ela, também passou em um dado momento a ser pago em forma de vales de cem pesos por semana e sofrendo variações a depender do ritmo de vendas da fábrica, “[...] que segundo a patronal não era suficiente para que nos dessem um vale de cem pesos.” (PRONZATO, 2003). Assim, os vales passaram a variar de cinquenta a setenta pesos. Este formato perdeu até semanas antes ao dia 18 de dezembro, quando pagaram aos trabalhadores um total de sete pesos.

Destacam-se assim comparações sobre as condições da fábrica no momento anterior à crise e no período de turbulência, quando ocorre a perda de reconhecimento do trabalho, a redução dos direitos e do salário etc. Em nenhum momento desta rememoração de Celia há referência a um processo prévio de formação de consciência e unidade entre os funcionários. A obra destaca que estes ainda não tinham dimensão mais precisa dos antagonismos envolvendo as relações entre empregador e empregado, evidenciando justamente um alto grau de aceitação das condições precárias de trabalho.

Estes aspectos são fortalecidos pela personagem Marta, apontando processo gradual de organização dos trabalhadores da fábrica após o abandono da instituição pelos patrões.

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? Aí que começamos a trabalhar, produzir e vender. E assim seguimos na luta (Ibid., 2003).

Marta sublinha nesta oportunidade como o processo de ocupação e retomada da produção da fábrica acontece

de maneira gradativa, sem prévia organização e intenção clara por parte dos trabalhadores. Ou seja, a ocupação origina-se de uma inquietação, da impossibilidade financeira de retorno à casa. A retomada do funcionamento da fábrica, por sua vez, decorreria da insatisfação com as respostas conseguidas por parte do patronato. Podemos perceber, neste percurso, como a construção de lastros utópicos não trazem um itinerário determinado ou trajetória linear, de maneira que as projeções sobre o futuro se fortalecem atreladas a relações contraditórias de possibilidades diversas. Ainda assim, não deixa de haver momentos em que o processo de formação da consciência sobre o próprio trabalho e sobre os meios materiais de produzi-lo aparecem com maior clareza. Em depoimento mais adiante, na película, a figura de Celia retorna à trama, quando analisa: “A fábrica é nossa! Nós consideramos que a fábrica tem que ser expropriada dos patrões e entregue aos operários definitivamente.” (Ibid., 2003).

Como Ernst Bloch analisa em *O Princípio Esperança* (2005), a pulsão de autopreservação fundamental, que deriva da fome, já tem a marca de uma primeira conformação da externalização ou concretização da pulsão no sentido de tornar as circunstâncias exteriores mais adequadas à vida, o que se realiza no indivíduo a partir dos “afetos”. Os afetos, que se diferenciam das sensações e representações, movimentam a subjetividade quando ainda não se tem necessária e nitidamente em vista o objeto exterior para o qual se move o ânimo, e se dividem em *afetos plenificados* ou *afetos expectantes*. Os afetos plenificados possuem uma pulsão intencional de curto alcance, cujo objeto pulsional inclusive já se apresenta até disponível ou razoavelmente acessível. A inveja sobre a posição que alguém ocupa, a busca pela conquista de algum bem – material ou abstrato –, a ganância ou a veneração que também podem lhe ser dedicadas são exemplos claros. Por outro lado, afetos expectantes são justamente aqueles que possuem uma intenção pulsional de longo alcance e cujo objeto pulsional não se apresenta disponível

na respectiva acessibilidade individual, nem tampouco ao simples alcance das mãos. Persiste, portanto, na dúvida de sua finalização ou de sua ocorrência, como ocorre geralmente com a angústia, o medo, a esperança e a fé, exemplos importantes de afetos expectantes.

Mas o mais importante afeto expectante é, na verdade, a razão de toda a discussão construída por Bloch: a esperança. Isso porque o afeto expectante de ansiar ou de desejar algo de que ainda não se pode desfrutar, diferentemente dos afetos expectantes negativos, que culminam mais recorrentemente em uma recusa à ação, como a angústia e o medo, não se apresenta como marcadamente passivo. Contrária à angústia e ao medo, a esperança confirma-se como a mais humana de todas as emoções, acessível apenas aos seres humanos. Ela apresenta a pulsão do sujeito por um horizonte mais amplo e mais claro, o qual o indivíduo é capaz de imaginar e para galgar a realização do que anseia, elevando-se a outros patamares a renovação de sua autopreservação pois esta passa a ser fundada na concretização de condições objetivas mais adequadas à sua existência. A partir disto, observamos como o *si-mesmo* do sujeito não só procura preservar a si, mas também se torna explosivo, dando à autopreservação a forma da sua autoexpansividade, tornando-se e sendo capaz de movimentar, inclusive, o desejo transformador que ocorre em grupos e sociedades de uma época. Assim, do mesmo modo como o trabalho mantém vivo o impulso que sobrevive imaginariamente aos limites do que está ao alcance das mãos, a esperança leva a consciência a ultrapassar imaginariamente as condições mais imediatas de sua existência através da utopia, lançando em novos e ainda intangíveis termos as possibilidades de realização da explosão que evoluiu a autopreservação, dando espaço à ação que pretende realizar esta abstração concretamente.

Estas trajetórias de pulsões e processos de construção de formas de pensamento utópicas, ainda que claramente não ocorra de maneira linear ou teoricamente

coerente, podem ser percebidas na representação da prática efetiva dos trabalhadores da *Brukman*. Em uma outra oportunidade, a personagem Celia exalta a necessidade de expropriação da fábrica e a sua entrega definitiva para a gestão dos trabalhadores, afirmando o pertencimento deste local aos trabalhadores, e não apenas àqueles que ocupam diretamente a fábricas, mas sim a uma dimensão mais universalizante. A capacidade de ruptura de uma realidade localizada, transpondo o enquadramento espacial da luta, carrega esta experiência de conteúdo emancipatório. Característica que ganha força no depoimento de outra personagem, a Leonor.

[...] 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 (Ibid., 2003).

A posição das trabalhadoras da *Brukman*, como observamos através da fala de Leonor, agora aparece de forma mais nítida, apontando seus anseios pela estatização da fábrica e a oportunidade de trabalho digno para outros trabalhadores que se encontram desempregados. Apesar da dificuldade apresentada pela trabalhadora, demarcase o conteúdo universalizante da ocupação da fábrica.

A intensidade desse conteúdo utópico presente na película filmica se enriquece entre as falas das trabalhadoras e as mais diferentes imagens que simbolizam esperança naquele cenário. Uma das cenas mais marcantes da obra inicia-se em uma tomada focando uma imagem de Nossa Senhora, representando, mais que a religiosidade, a fé das trabalhadoras da *Brukman*. A essa imagem se incorporam outras com notícias sobre a têxtil, as tentativas de despejos e a recuperação desta, as mulheres da fábrica, surgindo ainda pôsteres com os dizeres “mulheres livres”, “trabalhadoras de *Brukman* e sua força de

luta”, e uma imagem exaltando a luta conjunta da fábrica *Brukman* e da cerâmica *Zanon* (Ibid., 2003).

O momento em que o personagem Carlos recupera sua história de vida e de entrada na *Brukman* também é revelador. Carlos entrou na *Brukman* após a autogestão já estabelecida, e, neste contexto compara os 13 anos que trabalhou em uma fábrica com patrões à experiência da *Brukman*. Na primeira, ele conta que recebia um salário menor, os pagamentos e as concessões de férias eram feitos arbitrariamente quando os patrões desejavam e se difundia a importância do trabalho naquele espaço no fato de existirem muitas pessoas desempregadas. “É assim, um abuso constante” (Ibid., 2003). Devido a estes aspectos, Carlos 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 duas horas a menos 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 (Ibid., 2003).

O desfecho mais simbólico destes depoimentos mais objetivos e que demonstram mais convicção sobre o conteúdo utópico emancipatório, no entanto, fica mais uma vez por conta da personagem Celia. Segundo ela, os patrões consideram os operários perigosos “[...] porque nós provamos o fruto proibido, que é saber quanto

custam todos os insumos, quanto se gasta, quanto dinheiro se necessita para manter a fábrica funcionando. E sabemos que não é tanto como dizia a Patronal” (Ibid., 2003). Os trabalhadores conseguem então adquirir um relativo domínio de todo processo, dos valores que envolvem a produção, percebendo que a realidade da gestão é muito distinta da apresentada pelos patrões e que “[...] com muito pouco dinheiro se pode pagar salários dignos e não os salários de fome que nos pagavam os patrões” (Ibid., 2003). Desse modo, como uma das trabalhadoras colocam, passam a se tornar “trabalhadores perigosos”: “[...] agora somos perigosos para muitos, porque já sabemos que uma empresa não é de impossível gestão como diziam eles.” (Ibid., 2003).

Em um dado momento, Celia faz referência aos trabalhadores da cerâmica *Zanon* como sócios neste contexto, menciona como a luta de ambas as fábricas estão ganhando projeção mundial e aponta diferenças desta experiência argentina para outras, justamente por terem retomado o processo produtivo – algo que não tinha ocorrido em outras tentativas de tomada de fábricas. Entretanto, o ponto mais rico da fala de Celia é o que narra o que verdadeiramente brota quando se prova do “fruto proibido”:

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 (Ibid., 2003).

O “fruto proibido”, neste sentido, não consiste apenas em perceber as diferentes formas de gestão ou a capacidade de servir como exemplo para outros trabalhadores fazerem o mesmo. Consiste em demonstrar, na prática, a capacidade dos trabalhadores para modificar uma relação central ao modo de produção capitalista, edificado como está na propriedade privada e na divisão

desigual da sociedade em classes. Romper este espectro é “provar do fruto proibido” e construir uma ruptura com as formas de organização capitalista nas fábricas, aproximando esta possibilidade distinta de gestão ao de outras instituições, possibilitando aos trabalhadores reconhecerem melhor a importância singular que têm para seu funcionamento. Esta dimensão é fundamental e carregada de conteúdo utópico, pois projeta na experiência circunscrita das fábricas Brukman e Zanon uma capacidade de influência e transformação que vai além do seu território, uma transformação de visão e perspectiva de organização de mundo.

A extrapolação do âmbito restrito à produção local para a produção em geral amplia-se quando Celia advoga que os trabalhadores podem gerir um país: “[...] 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.” (Ibid., 2003). As possibilidades utópicas ganham mais sentido com a capacidade de, com as mãos dadas, transformar-se 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.” (Ibid., 2003). Esta afirmação enfática, seguida de uma tomada geral do prédio da fábrica, representa, por fim, a solidez e firmeza dos pensamentos e da prática da luta e da ação destas trabalhadoras e destas experiências no filme de Carlos Pronzato.

2. Os operários da Zanon e o “trabalho de formiguinha”

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 é a maior e mais importante cidade da região da Patagônia, tendo alcançado o número de mais de 200 mil habitantes ainda no ano de 2001 e o tendo mantido desde então (FESTI, 2010). 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.

Em 1976, o regime ditatorial argentino 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 – inserção do mercado financeiro e rentista na região –, abertura econômica ao exterior e suspensão de políticas protecionistas que colaboraram para um grande crescimento do setor industrial do país. É neste cenário que a *Zanon* é vislumbrada e inicia sua produção.

Em pouco tempo a cerâmica *Zanon* ganhou destaque como produtora de porcelanato em toda América Latina, participando de cerca de 25% do mercado argentino de cerâmica esmaltada. Com a produção de revestimento, pisos esmaltados e porcelanatos, a *Zanon* chegou a exportar seus produtos para 35 países, entre eles Brasil, Uruguai, Paraguai, Chile, Canadá, Estados Unidos e África do Sul. Nas décadas de 1980 e 1990, foi salutar o crescimento obtido das atividades: apenas entre 1995 e 1998, a produção cresceu cerca 200% e as vendas aumentaram cerca de 136%, crescimento que continuou a ser marcado pela estreita relação entre *Zanon* e o Estado, sobretudo durante o governo Menem (FESTI, 2010).

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 protagonizaram uma das primeiras tomadas de fábricas da Argentina. A luta se iniciou em 1998, quando os operários se organizaram contra a direção sindical liderada do Sr. Alberto Montes e intimamente ligada ao patronato (PATROUILLEAU, 2009). Estes conseguem recuperar o sindicato em setembro do ano 2000⁶ e a partir disso rompem com um modelo sindical corporativista, passando a ser uma referência de luta e de defesa dos trabalhadores e seus direitos. Em 2 de outubro de 2001, os trabalhadores da *Zanon*, em assembleia, votam por maioria absoluta para 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 na ausência dos patrões. “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 nossa)⁷.

A experiência da *Zanon* torna-se rapidamente 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 trabalho⁸ – autogestionária, horizontal e carregada

⁶ Esta tentativa de retomada do sindicato foi travada de maneira árdua, pois a burocracia sindical que estava no controle na oportunidade não reconhecia os novos filiados e por isso não aceitava a vitória da oposição (MEYER, CHAVES, 2008).

⁷ “El 2 de marzo de 2002, 240 trabajadores encendieron los hornos y empezó a funcionar la fábrica sin patrones, comenzando, además de la producción, a librar una lucha contra la empresa y la dirección del sindicato.” (MEYER; CHAVES, 2008, p.117).

⁸ A *Zanon* ganha importância neste contexto por ser a primeira grande fábrica a passar por este processo, tornando-se um marco no fortalecimento do movimento ao demonstrar a capacidade dos trabalhadores para recuperar as fábricas e mantê-las sem patrões, independente do seu porte

de sentido –, servindo como referência para a ocupação e manutenção de diversas outras fábricas. Em outubro de 2005, após conseguirem a declaração de falência da fábrica de cerâmica Zanon, os trabalhadores têm 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 cerâmica por mês. Desde a constituição da *FaSinPat*, seus cooperados lutaram pela expropriação da fábrica pelo Estado e a seguida estatização, no intuito de permanecer à frente de sua manutenção e gerenciamento. 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, quando o então governador da província, Felipe Sapag, afirmou que esta medida era necessária em nome 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).

As dimensões utópicas presentes no filme *Mate y Argilla* apresentam-se primeiramente na própria representação da luta do cotidiano dos trabalhadores. A construção das imagens se deu em meio ao cotidiano no momento em que os fatos vinham se desdobrando, um recurso bastante caro ao cinema documentário e que carrega de força aspectos ordinários vivenciados por estes indivíduos no processo de ocupação da fábrica e de sua manutenção. Isto aparece em imagens de manifestações de rua, que unificavam o movimento dos trabalhadores da *Zanon*, de outras fábricas recuperadas, do movimento piqueteiro e de trabalhadores desocupados na oportunidade. Ademais, na representação, desenvolvida também a partir de uma trilha sonora intensa e que revigora as aspirações coletivas, rompe-se a ideia da *Zanon* como uma propriedade privada dos patrões e passa-se a caracterizá-la como um patrimônio dos diversos movimentos operários, sendo ela operada

pelos associados da *FaSinPat*, mas controlada pelos trabalhadores de um modo geral. Assim, suas ações não se isolam dentro apenas de sua organização, mas ultrapassam o espaço da fábrica buscando transformar utopicamente a realidade vivida pelos trabalhadores argentinos.

É como podemos observar na entrevista de um operário da *Zanon* que analisa a cooperação entre empregados e desempregados e a luta pela criação por mais postos de trabalho:

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 (AK KRAAK & ALAVÍO, 2003).

Há ainda outro trabalhador que exalta a luta pela estatização da *Zanon* e afirma: “Sim, meu sonho seria que esta fábrica passasse à mão dos trabalhadores, que as pessoas não continuem sem trabalho. Isso é o que mais me interessa neste momento.” (Ibid., 2003). Vemos mais uma vez caracterizada a luta da *FaSinPat* como um sonho coletivo, seja pela estatização da fábrica, elevando-a à condição de propriedade de todo povo argentino (não apenas de seus trabalhadores), seja pelo interesse contundente da luta pelo emprego a todos os trabalhadores⁹

Como observa Ernst Bloch em *O Princípio Esperança* (2005), o aspecto utópico se configura em um imaginário que não se deixa ser constrangido pelos

⁹ Importante mencionar que na própria película é de certa maneira representado este último sonho utópico, ainda que de maneira tímida, pois tendo ainda apenas 10% da capacidade produtiva de toda a fábrica e todas as dificuldades enfrentadas a *Zanon* conseguiu abrir vagas para a entrada de novos trabalhadores.

percalços da realidade imediata, tendo assim a capacidade de propor um mundo livre, ainda que distante do presente vivido. Este conteúdo configura-se como expectativa, esperança e intenção voltadas para a possibilidade do que ainda não veio a ser, pois, 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. Deste modo, esperar não é se colocar de modo passivo no devir, mas sim de modo atuante.

O aspecto que extrapola o contexto da própria *Zanon* se apresenta tanto nas representações de seus trabalhadores em movimento de lutas exteriores a fábrica como também na aproximação destes movimentos já citados, sobretudo quando emerge a necessidade de defender e fortalecer a luta. Este aspecto pode ser notado nas imagens de luta contra o despejo do dia oito de abril de 2002¹⁰ em particular ao representar os trabalhadores resistindo conjuntamente com centenas de pessoas comuns que os apoiavam na defesa da fábrica, mobilizando barreiras de acesso. Diversos cartazes de movimentos e organizações, entre eles o povo Mapuche organizado, com sua bandeira em riste, também figuram nesta oportunidade. Ocorre na sequência uma montagem paralela, com um militante exaltando a participação de cerca de 4 mil pessoas nesta mobilização de

¹⁰ A tentativa de despejo nesta data foi marcada por uma operação mais radical do governo argentino. Em janeiro do mesmo ano, o governo nacional derruba a equivalência entre o peso argentino e o dólar americano, havendo 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, acordo que é recusado e culmina na tentativa de despejo dos operários. Neste dia, a Gendarmaria, uma das principais forças de segurança da Argentina (inclusive de natureza militar), é acionada para garantir a retirada dos trabalhadores da fábrica.

diferentes setores, dentre eles membros da Igreja Católica, setores dos movimentos de esquerda, organizações de trabalhadores desempregados, organizações sociais e políticas de direitos humanos, estudantes de colégios locais e outros atores da sociedade civil. Tudo isso enquanto a trilha sonora composta por uma música intensa e efervescente de *rock* invoca um sentimento ativo de movimento e força que exalta a mobilização.

A vinculação com outros movimentos ganha mais expressão na sequência em que um trabalhador aponta a forte influência europeia sobre seus produtos e, em contraposição, narra a oportunidade em que os operários resolvem inserir na estética de suas cerâmicas desenhos e expressões da cultura Mapuche. Se observarmos bem, podemos inferir desta representação a projeção utópica de uma solidariedade territorial, onde a dimensão espacial emerge como significativa no contexto de luta de trabalhadores indígenas e não indígenas, ou, mais profundamente, a relação de identidade entre populações rurais e urbanas na Argentina. Se hodiernamente estas condições muitas vezes encontram-se desconexas e estranhas, seja no contexto Argentino ou fora dele, aqui vemos expresso em meios estéticos um mote para conexão e a vinculação entre as reivindicações dos dois universos populacionais, das demandas e da luta dos trabalhadores e do povo Mapuche, grupo com o qual os trabalhadores da *Zanon* entendem manter uma relação cultural que mereceu ser destacada.

Observar a representação do cotidiano ordinário destes trabalhadores traz mais um elemento significativo para pensarmos os conteúdos utópicos presentes na obra, a começar pela apresentação que os operários da *Zanon* fazem do processo produtivo, sendo este mostrado com alto grau de conhecimento e abrangência da produção da cerâmica. O ambiente amistoso é outro elemento que se apresenta neste contexto. São significativos os momentos em que se contam piadas, performam-se danças e se firma a interação próxima entre os trabalhadores e destes

com as documentaristas da equipe de filmagem. Retorna também a socialização em torno do chá mate,¹¹ tão importante na cultura do povo argentino e proibida durante a gerência do patrão no espaço de trabalho. Por fim, vale destacar ainda a possibilidade do lanche enquanto os operários trabalham, a presença de numerosos retratos e caricaturas a compor mesas e ambientes do ofício, a manifesta proximidade dos trabalhadores com as máquinas e a indicação da redução dos acidentes de trabalho desde a recuperação. Todos estes aspectos revelam uma radical ruptura do modo de gestão anterior, executada pelo patronato, para a autogestão desempenhada pelos trabalhadores, o que representa, em suma, o rompimento com processo de gestão voltado principalmente para o lucro por uma forma de organização que respeita o modo de vida dos trabalhadores.

É importante destacar, ainda nesta primeira seção, outras duas referências de cunho utópico bastante importantes na película: o conteúdo anticapitalista e os aspectos emancipatórios presentes nas falas dos trabalhadores. Como afirma um dos operários entrevistados no filme:

Pensamos diferente, estou muito consciente disso, mas a ideologia de fundo está lá. Para mim, por exemplo, a política que está em uso e sua razão tem sido obsoleta. Por quê? 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 (AK KRAAK & ALAVÍO, 2003).

Este trabalhador, ao apontar em sua fala a “ideologia de fundo”, coloca a forma com que os trabalhadores

¹¹ O uso do mate tem grande importância na narrativa fílmica, aparecendo muitas vezes para enfatizar a ideia de uma outra forma de trabalho e produção, mais coletiva, amistosa, formadora de um ambiente de pessoalidade e sociabilidade diferenciado para as relações interpessoais.

da *Zanon* procuram pensar em contraposição à ideologia dominante, constituindo uma maneira distinta de refletir, praticar o trabalho e travar relações. Mostra-se também consciente quanto ao exercício da política pelas classes dominantes e quanto aos prejuízos gerados à classe trabalhadora ao afirmar que “a política que está em uso” é obsoleta. Esta política, então, não se sustenta mais por manter os trabalhadores no lugar de sempre “levar cacetada”. No contexto, o operário defende ainda que se estas mudanças geradas por eles, trabalhadores da *Zanon*, são tão incomuns a ponto de caracterizar-se enquanto uma revolução, que assim seja: que se siga a revolução na busca de mudanças significativas na realidade dos trabalhadores.

Mais à frente, observamos a entrevista de outro trabalhador que imagina o desdobramento das ocupações no entorno da *FaSinPat*. Segundo o operário, se a comunidade ao entorno da *FaSinPat* instituísse mais fábricas recuperadas, todos viveriam melhor: poderiam ter hospitais, educação, locais de lazer, espaços que lhes são negados. Percebemos neste depoimento, mais uma vez, uma distinção na percepção da função social das fábricas geridas pelos trabalhadores, a qual carrega em seu imaginário transformações para a coletividade enquanto a gerida por empresários objetiva a acumulação individual. Ainda este trabalhador coloca a experiência da *Zanon* em discordância com experiências que buscam coabitar com o sistema, a exemplo das hortas e do microempreendedorismo, que segundo o próprio operário configuram um elo impossível. Assim, ele distingue a *FaSinPat* dos modelos alternativos, exaltando esta experiência como uma área (utópica) de confronto e não de conciliação.

Além destes aspectos, temos o uso de duas estratégias centrais na construção deste conteúdo utópico: a associação entre o trabalho manual e o intelectual. Em determinado momento do filme, um trabalhador destaca que o movimento da *FaSinPat* está sustentado por

duas pernas: uma produtiva e outra política. A película busca, em sua forma, constituir estes dois eixos, ora apresentando o processo produtivo da cerâmica, ora apresentando os conteúdos políticos destes trabalhadores. O conteúdo utópico desta configuração se coloca pela não distinção destes elementos (objetivo e subjetivo, prático e intelectual) fortemente presentes em nossa sociedade, marcada pela divisão do trabalho manual e intelectual. Esta cisão é rompida esteticamente, transportando a produção para o âmbito político e, conjuntamente, entendendo este último como parte constituinte do conteúdo produtivo. A experiência vivenciada na *Zanon* é apresentada como unidade de uma experiência política e produtiva inovadora e, também por este motivo, utópica.

Em seguida, já em outra oportunidade, temos um operário que afirma: “Sabemos o inimigo que temos. Não é uma construção pacífica.” (Ibid., 2003). Este momento aponta para o fato de que o processo de luta pode se intensificar: “Temos que estar preparados [...]”, sinaliza ainda um outro operário (Ibid., 2003). Este conteúdo expresso nas falas reverbera em forma estética uma forte esperança representada por uma imagem do nascer do sol, marcando um novo dia. Na sequência, trabalhadores tocam suas atividades enquanto amanhece, trazendo a continuidade desta luta exercida cotidianamente e as suas possibilidades. Neste ponto, continua o trabalhador: “Somos um partido¹² que se interessa pela experiência de quase duzentos anos de existência da classe trabalhadora e da sociedade capitalista [...]” (Ibid., 2003), aludindo para o fato de que a luta da *FaSinPat* e dos trabalhadores argentinos não teve início e nem terá fim

¹² Importante notar que a película não aponta uma relação próxima com um partido político em específico, deixando em aberto se a passagem se refere a um partido político organizado ou se o depoimento alude a uma opinião ou proposta política dos trabalhadores da *Zanon*.

naquele tempo e espaço. Trata-se de uma luta histórica e dimensionalmente ampla para a qual aquele momento específico deve convergir ao lado de outras experiências igualmente combativas.

Além destas duas entrevistas que carregam aspectos emancipatórios significativos, temos uma outra afirmação bastante reveladora: “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” (Ibid., 2003). Já outro diz que eles lutam pelo “[...] direito de ser humano, de ser um ser humano e viver dignamente” (Ibid., 2003). Percebemos nestas duas falas ares da universalização da luta destes trabalhadores, carregando o imaginário utópico de uma nova sociabilidade, pautada em novas formas de relação social. Nelas, rompe-se com o imediato, com a realidade circunscrita à *Zanon*, apresentando o sonho de quebrar os padrões impostos pelo modo de produção capitalista e buscar a transformação do homem e do modo como ele se encontra e produz o mundo.

Por fim, ainda em outro ponto bastante relevante da película, um outro operário faz ponderações sobre a luta e a prática permanente para uma verdadeira transformação da realidade. Este depoimento é intercalado na sequência pela imagem de uma pequena formiga carregando uma folha, lembrando-nos da conhecida expressão “trabalho de formiguinha”, que simboliza a capacidade de seres pequenos construir com paciência, eficácia e, principalmente, coletividade, um lar com alto grau de complexidade. Com este recurso, o filme traz a ideia de construção de algo novo e, ao mesmo tempo, coletivo, de uma nova sociabilidade na qual pequenas experiências e tentativas, como o carregar de uma pequena fração de um vegetal, ou mesmo, uma fábrica sob o controle dos trabalhadores, colaboram e são capazes de construir um novo horizonte emancipatório.

3. Documentarismo e utopia nas fábricas recuperadas argentinas

A capacidade do sonho utópico de trazer um conteúdo que não se encerra no presente e nem traz seu vigor ancorado no passado é um dos pontos interessantes no qual Ernst Bloch se debruça. O autor traça um debate com a psicanálise de Freud e Jung, discutindo de forma aprofundada a questão do sonho. A palavra sonho, inicialmente, já remete à noite e àquele que dorme, o sonhador. No entanto, para Bloch, enquanto os *sonhos noturnos* são aqueles sonhos que protegem o sono e transformam-se num espaço para a realização meramente fictícia de desejos do inconsciente, os *sonhos diurnos* consistem no ressoar de elementos objetivos na consciência do indivíduo que anunciam no horizonte a necessidade de que algo venha a ser conhecido para dar continuidade à esperança e à pulsão de autopreservação.

O conteúdo do sonho noturno está oculto, e dissimulado, enquanto o conteúdo da fantasia diurna é aberto, fabulante, antecipador, e seu aspecto latente se situa adiante. Ele mesmo provém da expansão do si mesmo e do mundo para a frente, é um querer-viver-melhor, muitas vezes de fato um querer-saber-melhor (BLOCH, 2005, p.100).

Em suma, a experiência que o sonho noturno carrega está 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 (Ibid., 2005, p. 22).

Além destas distinções, o sonho diurno traça uma diferença pela sua capacidade de atuação. À noite, nosso corpo encontra-se paralisado, em transe: os sentidos exteriores ficam nulos, os músculos relaxam e, por fim, o cérebro descansa. Nesta oportunidade, o obscurecimento é tão importante que o adormecido frequentemente só sonha para não acordar. O sonho tem aqui sua importância ao não se elevar acima da consciência por estímulos externos ou internos (Ibid., 2005). Ao sonhar acordado, contudo, estamos em movimento, desfrutando de desejo, de aspirações. O sonho diurno não pede interpretação, como 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 desta de forma inerte, mas sim com ânimo e anseios. Seu portador se coloca enquanto vontade, como ente consciente perante a possibilidade de uma vida melhor, sendo o herói deste sonho 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).

O autor elabora, então, três características do sonho diurno. Primeiramente, o sonhar acordado não tem um conteúdo opressor, pois 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 a segunda característica, a de que o sonho diurno desfruta de um ideal desejante exaltado para o próprio sonhador. Isto só é possível porque, como dito anteriormente, o indivíduo encontra-se livre do ego moral, presente no sonho noturno: “[...] ao contrário: o seu ego utopicamente sobressaltado 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 super-rego existente, e, também, possibilita o movimento rumo ao mundo melhor. Assim, surge a terceira característica do sonho diurno: a capacidade deste sonhar desperto representar os outros, que corresponde à possibilidade de sonhar não em sua individualidade, mas externalizar seus anseios coletivos.

Foi justamente o movimento entre o receio de perderem o trabalho diante da crise argentina e a experiência de efetivação da esperança como elemento edificante da emancipação que pudemos perceber na história contada sobre os trabalhadores das fábricas recuperadas na Argentina nestes filmes. O gênero documentário se consolidou historicamente a partir de algumas características que o distinguem da matriz narrativa ficcional e a mais importante delas envolve a própria formação da tomada cinematográfica, da construção imagética do plano. Neste gênero, a circunstância de mundo a partir da qual a imagem é constituída para o espectador pelo sujeito-da-câmera – sendo este o indivíduo que sustenta a câmera ou que formula a concepção autoral da imagem – apresenta a peculiaridade de uma “homogeneidade espacial” entre o campo da imagem e o mundo material que circunda este sujeito. Ou seja, equipe e personagens, na narrativa, são referenciados no plano fílmico como sujeitos de uma mesma circunstância de mundo; eles compartilham a dimensão espaço-temporal para a qual o filme aponta. Na ficção, já é marcante a “heterogeneidade espacial” nesta relação, pois, afora raras exceções, os rastros da presença de uma equipe de filmagem nas circunstâncias dramatizadas – com algumas exceções, estética e provocativamente mantidas – esvaziam o realismo das cenas, razão pela qual a equipe e toda a dimensão autoral não costuma figurar como personagem ou ator social que faça parte das situações através das quais os roteiros ficcionais se realizam (RAMOS, 2005).

Deste modo, mesmo considerando oportunas subversões a estes padrões nos falsos documentários, anti-documentários, etc., e da imitação de elementos característicos deste gênero no cinema ficcional, algo próprio do campo da arte, a forma característica por meio da qual a imagem no documentário é desenvolvida a partir da tomada é articulada para uma estratégia assertiva muito própria ao gênero, estratégia esta que detém o traço fundamental de apontar para o mundo sem a necessidade de construir um sistema imaginário complexo e fechado em si mesmo. “O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2005, p. 163). Ao invés de precisar criar todo um sistema de comportamentos, traços da aparência e ações comunicativas de personagens, o documentário, como a fotografia moderna, consegue fazer das imagens do próprio desenrolar da vida cotidiana um dos materiais fundamentais de sua forma estética.

Quando procuramos entender a manifestação destas particularidades nos filmes sobre as fábricas recuperadas, percebemos que a forma deste conteúdo estético se desenvolver é construído de um modo bastante peculiar. Em *Brukman bajo control obrero*, o desenvolvimento narrativo atrela de modo mais profundo a sua estética ao mundo histórico e ao imaginário dos trabalhadores sobre os processos de conflitos, lutas e mudanças existentes em sua vida a partir da experiência da autogestão fabril. Assim, no filme de Carlos Pronzato, observamos uma narrativa mais focada nos personagens, nas suas histórias, os sentimentos que lhes ocorreram durante o processo de tomada da fábrica e as experiências destes durante o percurso de aproximadamente um ano nesta nova forma de organização do trabalho. Dessa forma, o acompanhamento das circunstâncias do mundo histórico enquanto elas estão ocorrendo gera consequências no vivido, terminam por tingir o futuro com cores mais objetivas, pintando-o de presente e revelando a importância

dos afetos, dos sonhos diurnos ou dos prelúdios que os trabalhadores constroem no enfrentamento e na vitória, a qual foi conquistada pontualmente com a recuperação da fábrica.

Já em *Mate y Arcilla*, o que se destaca é o modo como a narrativa vai um pouco além dos padrões narrativos mais convencionais do documentário e busca uma representação despersonalizada ou universalizante da luta dos trabalhadores da *Zanon*. Nos trechos do filme analisados por nós neste estudo, como também em outras oportunidades, a exemplo da interrupção da trilha sonora durante a fala dos trabalhadores – destacando a importância destes e do conhecimento que irão passar –, o elemento da não nomeação dos personagens e a não distinção de cargos em legendas explicativas nos remete a um *leitmotiv* que aponta para o trabalhador como sujeito histórico neste processo e para a dimensão coletiva do trabalho. Também neste sentido, ainda no início da obra, ocorre uma tomada evidenciando a sombra de um trabalhador indeterminado, fragilizando-se assim as características individuais e singulares de indivíduo, dispersando-as para consolidá-las como aspectos mais universais da classe em situação de luta. Esta tomada, associada à não identificação dos personagens, compõe uma perspectiva geral sobre um sujeito histórico que emerge daquela experiência de luta operária. Percebemos, assim, como o documentário consegue, em imagens e sons, expressar a projeção de uma unidade dos trabalhadores, representar uma classe trabalhadora como uma unidade não centralizada em um ou outro personagem cuja importância venha a ser romantizada.

A representação da unidade da classe trabalhadora, o desejo insaciável de transformação na recuperação das fábricas argentinas aparece como uma experiência sobre a possibilidade, sobre tornar possível através das ações coletivas a transformação social, rompendo com o cotidiano trivial em direção a uma vivência plena de sonhos e construções coletivas, idealizadas e produzidas pelos

próprios trabalhadores. A conjunção de um novo ser social e do direito de ser um *ser* e de viver dignamente carrega o despertar de um ideal coletivista a partir de uma luta circunscrita e espacialmente determinada, alimentando sonhos de futuro através de suas práticas, capazes de ir além das limitações objetivamente encontradas. Estas transformações carregam a construção utópica com uma nova sociabilidade, pautada em novas formas de relações sociais, rompendo relações dominantes impostas pela emergência do modo de produção capitalista.

Podemos perceber aqui o desabrochar da representação de três utopias que não se opõem, mas se fortalecem mutuamente. Em primeiro lugar, a representação da utopia já vivenciada pelos trabalhadores na própria realidade. Afinal, trata-se de fábricas geridas pelos operários, que modificam a forma de trabalho e de produção e a relação com a comunidade do entorno, levando em conta os indivíduos e seus fazeres coletivos para se colocar enquanto um vivenciar utópico. Em segundo, a utopia que aponta a superação do “ainda existente”, da luta pelo fim do capitalismo e a projeção de uma nova forma de sociabilidade, uma esperança de transformação da realidade para além dos trabalhadores através da constituição de um novo sujeito e de sua dignidade.

Por fim, vale destacar a utopia presente na própria representação documental, na perspectiva que os grupos *Ak Kraak e Alavío* e que o diretor Carlos Pronzato trouxe para as imagens. Nos documentários, podemos observar como a obra artística carrega em seu conteúdo estético fortes elementos de transformação, sonhos e utopias, o que se traduz em narrativas fortemente ligadas ao mundo objetivo e ao desdobramento do mundo histórico, mas, por outro lado, rompe a todo momento com sua imediatividade, dedicando à representação daquelas situações uma perspectiva capaz de, também, envolver-se no movimento utopizante, mobilizado pelos operários. Desse modo, a forma estética dos filmes revela toda sua capacidade de entrelaçar os fatos históricos, as experiências

dos trabalhadores e as circunstâncias que foram objeto de registro a uma narrativa em condições de representar e trazer à luz da sensibilidade e do pensamento a singularidade dos eventos ligados às fábricas recuperadas.

Considerações Finais

No cinema documentário, fontes, relatos, dados, depoimentos, informações gerais da realidade tornam-se matéria prima de evidência, argumentação, em suma, de objetividade para a validade do documentário. Entretanto, o elemento da criatividade artística que dá vida e sentido a estes elementos na narrativa envolve-se de imaginários, desejos, aspirações e sonhos que não só se firmam como ímãs entre a obra e a realidade histórica, mas permitem-lhe também ir além do próprio mundo objetivo, autorizando-o, enquanto materialidade, como possível.

Na experiência de registro das fábricas recuperadas argentinas em *Mate y Arcilla* e *Brukman Bajo Control Obrero*, a luta dos trabalhadores das fábricas, as novas formas de organização do trabalho e a ruptura com o modelo hierárquico e de finalidade lucrativa se tornam o mote para uma forma estética fortemente calcada na dimensão da luta social. Ao recuperarmos na filosofia as discussões sobre a utopia e a esperança, demonstrando, através de Ernst Bloch, como estes termos são a expressão de pulsões, afetos e sobretudo formas de consciência com forte caráter transformador, é possível perceber como a forma estética destes filmes documentários toca em uma dimensão absolutamente rica e ainda pouco explorada das ações coletivas movidas no âmbito da luta de classes. Algo que nos inspira a buscar na arte e na experiência da luta pela emancipação da classe trabalhadora recortes capazes de estabelecer outros pontos de compreensão sobre o processo de construção da organização política e em particular nos arroubos de ruptura proletária na história recente da América Latina.

Referências

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005, V.1.

CATALAN, Lucas Barreto. **O Fruto Proibido: imagens das fábricas recuperadas argentinas**. 2017. 137f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

DAVALOS, Patrícia; PERELMAN, Laura. Respuestas al neoliberalismo em Argentina. **Política y Cultura**, México, n. 24. 2005.

FERNANDEZ, Yury; MILLAHUAL, Delícia; RIGHINI, Juan Carlos. Brukman: A 12 años de la toma de la fábrica. **La Izquierda Diario**, Buenos Aires, Movimiento Obrero, 27 dec. 2013. Entrevista realizada pela equipe do Jornal La Izquierda Diario.

FERRARI, Andrés; CUNHA, André. As origens da crise argentina: uma sugestão de interpretação. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 17, n.2. 2008.

FESTI, Ricardo. **Zanon, fábrica sem patrão: um debate sobre classismo e controle operário na vanguarda operária**. Dissertação de mestrado. Campinas, SP. 2010.

MEYER, Laura; CHAVES, María. Aires de Libertad: Zanón bajo gestión obrera”. **Revista OSAL**, Buenos Aires, ano IX, n. 24, p. 115-142, out. 2008.

NICHOLS, Bill. **La Representación de la realidad**. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PATROUILLEAU, Maria Mercedes. **Historicidad e identidad colectiva en la gestión obrera de Zanón, Neuquén**. 2009. 209f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009. Orientador: Alberto L. Bialakowsky.

RAMOS, Fernão P. **Mas afinal...o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

Referências Audiovisuais

BRUKMAN BAJO Control Obrero. Produção e Direção de Carlos Pronzato. Buenos Aires, LA MESTIZA AUDIOVISUAL, 2003.

MATE Y ARCILLA: Zenon Bajo control obrero. Produção e direção dos grupos Ak Kraak e Alavío. Buenos Aires, AK KRAAK E ALAVÍO, 2003.

Sobre os autores:

Lucas Barreto Catalan

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisando as representações distópicas no cinema de ficção científica; Mestre em Ciências Sociais. Membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte - NUCLEART, lucatalan@hotmail.com, ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-6398-4276>>.

Anderson de Jesus Costa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2019); Mestre em Ciências Sociais. Atualmente realiza pesquisa na área da Sociologia da Arte, é membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte - NUCLEART e do grupo de pesquisa Periféricas (Departamento de Sociologia da UFBA). andersoncostajc@gmail.com, ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-9758-238X>>.

Rodrigo Oliveira Lessa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano, Campus Alagoinhas. Coordenador do Grupo de Pesquisa: Sociologia, Cultura e Representações Sociais (SOCRES). Membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte - NUCLEART, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. Autor do livro *O Conflito Social no Campo no Cinema Documentário Brasileiro: luta de classes e representação fílmica* (2016) e um dos organizadores de *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* (2013) e *Ensaio de Sociologia da Arte* (2018). rodrigo.ciso@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5792-7101>.