

Michel Silva

Um novo cinema militante

Graduando em Comunicação Social, habilitação em Cinema e Vídeo, pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul).



Os momentos de grandes convulsões sociais e mudanças históricas são especialmente marcados pelo surgimento de experimentações no âmbito das artes e pela ativa militância política de grande número de artistas. Um exemplo disso é o início do século XX, antes e depois da Revolução Russa (1917), período que esteve sob o signo da Primeira Guerra Mundial, quando surgiram as mais variadas experimentações estéticas, seja nos países europeus, seja na recém fundada república soviética. É nesse momento que surgiram, entre outros, os dadaístas, que quando atacavam “a obra de arte e a instituição artística, julgavam consumir uma liquidação histórica, assim como fazia Lenin, quando afirmava a atualidade da revolução, em decorrência das contradições da etapa imperialista” (Schwarz, 1990). Mesmo processos autoritários, como o nazismo e o fascismo, deixaram marcas profundas nas artes, sem necessariamente dar origem a uma arte reacionária.¹

Na América Latina, as décadas de 60 e 70 foram marcadas por convulsões na sociedade e nas artes, tendo como prefácio a Revolução Cubana (1959). Um forte apelo patriota, de independência nacional, de luta contra o inimigo estadunidense marcou esse época, quando surgiram em vários países formações “com a participação de todas as classes, presença marcante dos oprimidos (cuja direção estava em mãos de homens das classes dominantes), originadas num enfrentamento contra uma

potência imperialista” (Bilsky e Coggiola, 1999, p. 101), formações essas entendidas como *movimentos nacionalistas com direção burguesa*. Estes movimentos, também identificados como “populistas”², tiveram sua máxima expressão em diferentes governos, em países como Argentina, México (o qual vinha de um processo ainda mais longo, desde as primeiras década do século) e Brasil, entre outros. Porém, ainda na década de 60, vários países foram abalados por governos ditatoriais militares, enquanto “reação contra as experiências populistas e contra a crescente politização das classes assalariadas” (Ianni, 1989, p. 120). Desde a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos tinham assumido amplamente a hegemonia do campo capitalista internacional, não sendo tolerável, segundo Ianni (1976, p. 84), qualquer ruptura na ordem, ou “deserção”, como acontecera em Cuba.

Ocorre que continuaram a desenvolver-se e agravar-se os antagonismos e as lutas de classes, em escala nacional e internacional. Junto com as crises econômicas de escala mundial e as tensões entre as nações capitalistas e socialistas, desenvolveram-se as lutas sociais na Ásia, África e América Latina. (Ianni, 1989, p. 122)

Tal cenário se deu dentro de um contexto internacional de lutas em países africanos por sua independência, de greves operárias na Europa, de lutas estudantis em vários países, da



derrota dos Estados Unidos no Vietnã etc. Até mesmo nos antigos estados operários burocratizados aconteceram rebeliões de massas, duramente reprimidas, que exigiam democracia e expressavam radicalmente a luta contra a restauração capitalista. Nesse sentido, é emblemático o ano de 1968, marcado pelo maio francês e pela Primavera de Praga. Stam (2003) identifica que o maio francês, embora tenha sido mais “espetacular”, apenas dava seqüência a acontecimentos ocorridos em outros lugares. “Todos participaram de uma revolta global contra o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo, e também contra as formas autoritárias de comunismo” (Stam, 2003, p. 154). Um importante intelectual escreveu em 1969:

Em todo o mundo, do México a Leningrado, de Paris a Moscou, de Pequim a Praga, as forças sociais começam a se organizar em ordem de batalha para um novo combate que decidirá a sorte da humanidade: os combates estudantis, sinal inicial infalível, atestam-no. (...) A figura do socialismo, ontem a da Revolução de Outubro, é hoje a dos conselhos operários húngaros de 1956, da greve geral de maio de 1968 na França, da Primavera de Praga. (Broué, 1979, p. 34)

Na América Latina, uma geração de cineastas em quase toda sua totalidade realizou seus filmes tendo um claro compromisso com as lutas e movimentos sociais de sua época, assumindo para si próprios o compromisso revolucionário que influ-

enciava fortemente esse momento histórico. Manifestos, filmes, festivais, fóruns de debate, políticas governamentais – na América Latina, bem como em outros continentes, florescia um cinema militante como organismo vivo, de forte presença social e política em seus países. Villaça (2002) identifica que na década de 1960 vários cineastas (Solanas, Birri, Espinosa, Tomás Alea, Glauber Rocha, entre outros) tinham em comum um desafio, que era a criação de um novo cinema latino-americano, marcado por uma estética original, que consolidasse uma identidade própria frente aos demais países, tendo como projeto a reflexão sobre problemas da América Latina (subdesenvolvimento, abuso de poder, desigualdades sociais, autoritarismo etc.), junto ao debate sobre o papel do intelectual e do artista nesse contexto.

Assim foi se gestando o surgimento de uma cinematografia de verdadeira identidade continental, porque a estreita e sensível relação existente entre seus cineastas e a realidade latino-americana, as semelhanças nas relações econômicas e sócio-políticas que viveram e vivem nossos povos, e suas lutas contra o inimigo comum, criavam as condições para obras que expressavam os traços comuns de nossa história e cultura. (Comité de Cineastas de América Latina, 2005)

Quando falamos em cinema militante, estamos falando das produções audiovisuais que surgem coladas às lutas, registrando-as ou por elas sendo influenciados, ou outras produções que resgatam fatos relevantes das lutas dos movimentos soci-



ais ao longo da história da América Latina. O cinema militante é uma arte politicamente engajada, geralmente ligado a movimentos ou organizações em luta (partidos, sindicatos, movimentos de desempregado etc.), com ou sem programa e ideologia melhor definidos.

Bernardet (1991) descreve outros elementos que nos ajudam a entender o cinema militante. Em primeiro lugar, o autor localiza a temática presente no cinema militante, a qual está centrada em questões operárias (como greves e ocupações de fábrica), feministas (como a questão da legalização do aborto), bem como questões regionais (como a libertação de certas nacionalidades oprimidas), homossexuais etc. Em segundo lugar, o autor identifica o fato de tanto a exibição quanto a produção desse cinema estarem incorporadas às ações dos movimentos aos quais estão ligados e não fazerem parte do sistema industrial tradicional.

Não só estes filmes supõem meios de produção e métodos de trabalho totalmente diferentes do cinema-mercadoria, como também supõem circuitos de exibição e relação com os espectadores diferentes dos que conhecemos habitualmente. (...) Tais circuitos, onde se vêem filmes militantes, filmes experimentais, filmes antigos, são de fundamental importância, porque eles escapam ao controle das produtoras, distribuidoras e exibidoras comerciais. (Bernardet, 1991, p. 116)

Pode-se ter a impressão de que falar de cinema militante seja algo do passado, devendo ser entendido apenas enquanto parte importante da história do cinema latino-americano, o que pode nos fazer deixar de enxergar que hoje, em todo o mundo, acontecem diversas lutas (greves, manifestações contra as guerras, a resistência contra ofensivas militares estadunidenses, questão do transporte urbano etc.) nas quais estão presentes inúmeros militantes cuja principal arma são suas câmeras. Na América Latina, as principais lutas travadas nos últimos anos receberam destes ativistas especial atenção.

Em 2000, o Equador se viu abalado por grandes mobilizações de massas, processo no qual surgiu o Parlamento dos Povos, um amplo e democrático organismo de debates e deliberações, que contava com grande participação da população local. Uma insurreição em 21 de janeiro fez desmoronar o governo nacional, ganhando a adesão inclusive de boa parte das Forças Armadas do país. Nesse dia, o Parlamento dos Povos instalou-se no Congresso Nacional e elegeu um novo governo, a Junta de Salvação Nacional. O coronel Lucio Gutierrez assumiu o controle do novo governo, mas, alegando respeitar a hierarquia das Forças Armadas, entregou o poder ao alto comando das forças militares. Restabelecida a ordem constitucional, Gutierrez seria eleito presidente em 2002, para em seguida também ser derrubado pelo descontentamento popular.



Na mesma época, os estudantes da Universidade Autónoma do México (UNAM) resistiram por dez meses em uma greve contra a cobrança de taxas na universidade, sendo vitoriosos em parte de suas reivindicações. Esta greve ganhou o apoio dos trabalhadores mexicanos e a solidariedade das mais diferentes partes do mundo. Além disso, na Bolívia, a luta vitoriosa contra o aumento das tarifas de água, em abril de 2000, fez nascer organismos semelhantes ao Parlamento dos Povos equatoriano, além de postar o Movimento al Socialismo (MAS) e o líder cocalero Evo Morales³ como principais direções da esquerda do país.

Em dezembro de 2001, na Argentina, aconteceu o Argentinazo, quando o movimento piquetero, em unidade com sindicatos e organizações de esquerda, derrubou o governo centro-esquerdista de De la Rúa. Era então, naquele momento, que se gestavam as Assembléias Populares, e foi naquele momento que os vários presidentes que assumiram o governo do país foram derrubados pela força que vinha das ruas. Ainda que tenham parado a derrubada sucessiva de presidentes, as lutas no país em nenhum momento pararam, ou melhor, se intensificaram, seja na unidade entre os “ocupados” e os piqueteros, seja nas ocupações de fábricas.

Na Venezuela, as insistentes tentativas por parte do Estados Unidos de tentar depor o presidente Hugo Chavez tem se

mostrado infrutíferas, na medida que a esmagadora maioria da população apoia o presidente e a chamada Revolução Bolivariana. No Brasil, a eleição do principal líder da esquerda à presidência não conseguiu fazer com que cessassem as ocupações de terra, as greves e a luta contra a continuidade das privatizações do setor público.⁴ A Bolívia também voltou à cena política, em 2003, inicialmente com uma série de greves, inclusive da polícia, mas principalmente com o chamado “Outubro Boliviano”, contra a entrega do gás do país ao capital estrangeiro.⁵

É nessa conjuntura que existe hoje, na América Latina, ativistas que tem a câmera como seu principal método de luta. Alguns dos mais conhecidos são dos coletivos do Indymedia presentes não apenas em toda a América Latina mas também nos Estados Unidos, seu país de origem, e na Europa. Estes coletivos tem acompanhado muitas das lutas sociais no continente. Junto à cobertura escrita, a qual é publicada nos sites ou em espaços impressos, como jornais, também são realizados relatos audiovisuais dessas lutas. Frequentemente, os coletivos do Indymedia sofrem alguma repressão, sendo evento emblemático a apreensão pelo FBI de discos rígidos de computador de dois dos provedores do Indymedia, no final de 2004, na Europa.

No Brasil, há o trabalho de Carlos Pronzato, argentino radicado na Bahia, que ficou bastante conhecido pela realização



de *Revolta do Buzu*, sobre a luta dos estudantes baianos em 2003 contra o aumento das passagens de ônibus em Salvador. Pronzato também realizou filmes sobre as fábricas recuperadas na Argentina, sobre o movimento dos sem teto no Brasil, sobre as lutas travadas na Bolívia, sobre o contraditório governo de centro-esquerda eleito no Uruguai. Também no Brasil há em atividade grupos como o Movimento Salve o VHS, de Belo Horizonte, os diversos realizadores que produziram o vídeo *Amanhã vai ser maior*⁶, de Florianópolis, além de grupos ligados a organizações políticas, como os movimentos dos sem terra e dos sem teto, ativistas independentes e militantes de partidos de esquerda.

É na Argentina, no entanto, que se pode observar a grande “volta da revolta”, de onde vem com mais clareza um novo cinema militante, ainda que os vários grupos (Ojo Obrero. Contraimagen, Indymedia, Cine Insurgente, Argentina Arde, entre muitos outros) sejam extremamente heterogêneos. Estes grupos excedem o campo do cinema e “colocam várias expectativas, dúvidas e esperanças”, segundo Ricagno (2005). Para este autor, um dos debates mais importantes que deve ser feito é o do chamado “cinema piquetero”, dada a forte presença da organizações piqueteras no cenário político do país e da realização de muitos filmes que representam suas lutas e seu cotidiano. Em seu ensaio, busca também analisar antecedentes me-

nos recentes do novo cinema militante, desde o início da década de 90, além de identificar suas características estéticas mais marcantes. Ricagno acaba por demonstrar alguma insatisfação com documentários presos apenas a discursos e imagens de manifestações, identificando que muitos desses documentários são realizados a partir de imagens feitas no calor das lutas que buscam documentar, sem grandes elaborações de um ponto de vista mais estético. Pontua, por outro lado, que também se pode encontrar produções mais elaboradas que, em alguns casos, demoram anos para serem concluídas e que demonstram uma maior preocupação estética, procurando não ter apenas a função de cinema de denúncia, urgente e panfletário.

Entre os grupos do novo cinema militante argentino, destacamos Ojo Obrero, fundado em maio de 2001, que afirma em seu manifesto de fundação:

Para definir os objetivos e bases de ação do Grupo, em vez de partir de uma definição do tipo estética ou cultural, consideramos que devemos partir de uma caracterização político-social. Este método nos permite produzir com um claro objetivo político-prático (que não é nosso interesse ocultar ou disfarçar) que ordenará todo o desenvolvimento e trabalho futuro do Grupo. (Ojo Obrero, 2001)

Os filmes do grupo, na maioria dos casos, não têm um compromisso com uma ideia estética anteriormente definida,



sendo produto particular de situações sociais e de luta específicas e concretas. Em suas produções, a preocupação com os elementos estéticos são relegadas a uma posição secundária, determinadas que estão pelas situações momentâneas específicas; a única exceção que aqui poderia ser feita se refere à montagem, fundamental na construção das narrativas, mas encarada apenas como um recurso técnico.

Em outro texto, o grupo explicita mais suas concepções:

O Ojo Obrero, como grupo de cinema e foto, tem como objetivo gerar materiais audiovisuais que sirvam para fomentar o debate e coletivizar as experiências de luta da classe trabalhadora. Quer dizer, cooperar desde nosso lugar como trabalhadores da cultura (especificamente de meios audiovisuais) com os cortes de rua, as ocupações, as greves, as mobilizações, as assembléias, os painéis... aí estamos, registrando, difundindo e debatendo a saída política, econômica e social que termine de uma vez por todas com a fome e a exploração. (Ojo Obrero, 2005)

O grupo e seus filmes são parte das lutas sociais, não apenas cronistas distantes ou observadores imparciais. Ojo Obrero é um grupo formado por trabalhadores da área audiovisual que, além de travar as lutas específicas de sua categoria, faz com que seu trabalho sirva de arma para o conjunto das lutas operárias, estudantis, de mulheres, de desempregados etc. Não

é à toa que se organizam dentro do Polo Obrero, principal organização piquetera do país.⁷ O Polo Obrero é organização criada pelo Partido Obrero, como forma de organizar ativistas que tinham afinidades com partido mas não queriam militar em suas fileiras. Tem hoje vida própria, com organismos de deliberação e direção próprios, dentro do qual o Partido Obrero intervém politicamente.

Sobre as concepções do Ojo Obrero, é importante também destacar:

Para dar uma perspectiva vitoriosa a estas manifestações de descontentamento generalizadas, a necessidade de uma organização política que aglutine os trabalhadores desocupados e ocupados em torno de um programa classista, e que se coloque teórica e praticamente para garantir essa vitória na Argentina e no mundo inteiro, deve ser a tarefa imediata fundamental. Desta tomada de consciência política dos trabalhadores, que já se expressa nacional e internacionalmente, nos consideramos orgulhosamente parte e pretendemos ajudar a estendê-la. (Ojo Obrero, 2001)

Ojo Obrero tem como estratégia política o socialismo, um governo da classe trabalhadora, colocando-se também na luta pela construção de uma direção revolucionária, operária e marxista, que organize e esteja à frente das lutas. Nesse sentido, segue a tradição do cinema militante da década de 60, como o



demonstra sua origem, a saber um grupo de notícias formado por militantes do Partido Obrero que se organizavam sob o nome de Noticiero Obrero. Faz-se necessário, na visão de Ojo Obrero, além de construir o grupo, fortalecer o Polo Obrero enquanto alternativa de direção política para os trabalhadores argentinos, além de colocar o socialismo no horizonte do conjunto das lutas.

Outro aspecto que a última citação levanta é o caráter internacionalista da política e da estratégia proposta pelo grupo, na medida que uma de suas principais referências teóricas seja Leon Trotsky (1879-1940). Trotsky, mais famoso por ter sido um destacado dirigente da Revolução Russa, foi um dos articuladores, no ano de 1938, junto a Diego Rivera e André Breton, da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). Em seu manifesto de fundação, sob o título *Por uma arte revolucionária independente*, a FIARI afirmava buscar unir os “milhares e milhares de pensadores e artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados” (Breton e Trotsky, 1985, p. 45).⁸

Partindo dessa concepção de unidade e articulação internacional dos trabalhadores, devendo ela também se estender aos artistas, no final de 2004 realizou-se o Festival Latino Americano da Clase Obrera (Felco), cujas exposições principais foram realizadas em novembro, na cidade de Buenos Aires.⁹ O festi-

val teve exposições (inclusive um processo público de seleção) realizadas durante boa parte do ano, tendo participado filmes principalmente do Brasil, do Uruguai, da Argentina, da Bolívia e do México. Também estiveram presentes os organizadores (e alguns filmes) do Labour Fest de San Francisco (Estados Unidos) e da Coreia do Sul.

Realizaram-se vários debates, sobre cinema, sobre a situação política da Argentina e dos demais países, sobre a questão da mulher, entre outros. Além disso, após cada exposição sempre aconteciam debates sobre os filmes e os temas neles levantados. Houve uma grande participação das populações locais nas exposições feitas pelo país, além do que as exposições centrais, em Buenos Aires, contaram com a presença de cerca de quatro mil pessoas. A descrição de um dos membros de Ojo Obrero sobre o primeiro dia das exposições em Buenos Aires (25 de novembro) é bastante ilustrativa:

Os cartazes do Felco colados nas avenidas e principalmente nos cinemas da cidade, a dezena de entrevistas de rádio realizadas por diferentes membros de Ojo Obrero, e a nota de quase uma página na mesma quinta-feira no diário *Página/12*, deram a este pioneiro evento cultural-militante uma importante difusão e transcendência. (Vasco, 2004)

O festival foi idealizado por Ojo Obrero, mas na sua construção contou com a participação de diversas organizações e



cinastas, entre os quais o coletivo de Buenos Aires do Indymedia, demonstrando uma experiência bastante rica no sentido de uma construção coletiva, mesmo partindo de pontos de vista políticos e ideológicos diversos.¹⁰ Também é importante destacar que a maioria das atividades nos primeiros meses foram realizadas “sem ser subsidiadas, e em alguns casos ignorada pelos organismos pertinentes, fundamentalmente pelo INCAA [Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales], que continua pondo dinheiro para as grandes produções-negócios” (Festival Latinoamericano de la Clase Obrera e Ojo Obrero, 2004).

Em meio à organização do festival, foram realizadas “reuniões para debater sobre as condições de produção de nosso cinema e do que ironicamente chamamos de ‘caminho do INCAA” (Ojo Obrero, 2004), partindo da compreensão de que o INCAA estava com uma política que ignorava as produções não inseridas na grande indústria cinematográfica da Argentina. Foi construído um espaço para debater políticas e programa para o setor audiovisual argentino, no sentido de consolidar uma rede de cooperação entre produtores e grupos de cinema militante. Os recursos para subsidiar a produção e exibição, entendia-se, deveriam ser arrancados do Estado.

Em plenária realizada pelos realizadores presentes no festival, se tirou encaminhamentos na perspectiva de construir uma rede internacional, com os representantes dos países presentes, além de Itália e Inglaterra. De um ponto de vista mais

político, a plenária identificou a crise que vive a humanidade como “resultado da descomposição de um regime social esgotado que só encontra na guerra e na opressão dos povos uma saída para sua crise terminal”. Também denunciaram o papel cumprido pelas principais organizações de esquerda, ao resgatar as instituições contra as quais as mobilizações de massas se colocam contra, como aconteceu na Argentina e na Bolívia. Destaca ainda o papel que cumpriu essa mesma esquerda em países como Brasil e Uruguai, desviando para o campo das eleições o descontentamento dos trabalhadores, dando origem a governos sem políticas condizentes com os programas dos movimentos sociais que dizem representar, e inclusive “colaboraram militarmente com Bush na ocupação do Haiti” (Festival Latinoamericano de la Clase Obrera, 2005).

Os cineastas presentes à plenária afirmam que “ante esta situação, nos pronunciamos por aprofundar a perspectiva aberta pelas rebeliões populares impulsionando uma mobilização independente”, no sentido de construir a unidade das diversas lutas dos trabalhadores (operários, camponeses, piqueteros, cocaleros, mulheres etc.), buscando “uma saída política própria”. Por fim, são claros na definição de sua função: “Consideramos que nossa atividade, o cinema militante, é um aporte concreto ao processo revolucionário. Nossas câmeras devem servir a este objetivo” (Festival Latinoamericano de la Clase Obrera, 2005).



Outro fato importante a salientar é a campanha internacional realizada em apoio ao Felco, a qual recebeu a adesão de cerca de trezentas pessoas e organizações. Nela se exigia junto ao INCAA apoio logístico e financeiro para o festival. Depois da grande pressão feita, atos público realizados, de assinaturas recolhidas¹¹, veio bastante tarde a resposta do órgão de cinema do governo argentino, fazendo várias promessas, algumas das quais foram cumpridas.

O que pretendemos aqui explicitar é que entendemos a arte engajada politicamente como algo inerente às lutas sociais, como expressão de sua época, ficando isso mais claro em momentos de maior convulsão na sociedade, especialmente de processos revolucionários, como o que se vive hoje na América Latina. Da rebelião anti-imperialista de Seattle (1999), que impulsionou a criação do Indymedia, passando pelas rebeliões no Equador, na Bolívia, na Argentina e em outros países, se vê as imagens de uma América Latina rebelde, captadas por realizadores audiovisuais igualmente rebeldes. Estes realizadores trazem à tela o que a mídia de massas e mesmo a esquerda oficial (acomodada em seus cargos de governo, como no Brasil e no Uruguai) não mostra. Da mesma forma que as lutas sociais se renovam a cada momento da história, há gerações de cineastas ativistas também se renovando.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 11ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BILSKY, Edgardo; COGGIOLA, Osvaldo. **História do movimento operário argentino**. São Paulo: Xamã, 1999.
- BRETON, André; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. In: FACIOLI, Vicente (org.). BRETON & TROTSKY. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra/Cemap, 1985.
- BROUÉ, Pierre. **A primavera dos povos começa em Praga**. São Paulo: Kairós, 1979.
- COGGIOLA, Osvaldo (org.). **América Latina**: encruzilhada da história contemporânea. São Paulo: Xamã, 2003.
- _____. **América Latina século XXI: ¿una revolución en marcha?** Mimeo, 2006.
- COMITÉ DE CINEASTAS DE AMÉRICA LATINA. **Constitución del Comité de Cineastas de América Latina** [Caracas, setembro 1974]. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org>. Acesso em: 29 maio 2005.
- FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA. **Declaracion**. Disponível em: <http://www.felco.ojoobrero.org>. Acesso em: 29 maio 2005.
- FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA; OJO OBRERO. *Festival Latinoamericano de la Clase Obrera*. **Prensa Obrera**, Buenos Aires, n. 864, 19 agosto 2004.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- IANNI, Octavio. **A formação do estado populista na América Latina**. 2ª ed.



São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Imperialismo e cultura**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

OJO OBRERO. **Contrainformación activa en la lucha contra el poder**.

Disponível em: <http://www.ojoobrero.org>. Acesso em: 29 maio 2005.

OJO OBRERO. **Manifiesto fundacional**. [S.l.], maio 2001.

OJO OBRERO. Se abre camino. **Prensa Obrera**, Buenos Aires, n. 871, 7 outubro 2004.

RICAGNO, Alejandro. **La vuelta de la revuelta**. Disponível em <http://www.filmraymundo.com.ar>. Acesso em: 29 maio 2005.

SCHWARZ, Roberto. *A Santa Joana dos matadores*. In: BRECHT, Bertold. **Teatro completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

VASCO, Hernán. *Impactante evento político y cultural: 4000 personas pasaram por el Felco*. **Prensa Obrera**, Buenos Aires, n. 879, 2 dezembro 2004.

VILLAÇA, Mariana Martins. *“América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 22, n. 44, 2002.

Notas

¹ “Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário, é rico em contradições. Ele adquire ‘personalidade’ ao tornar-se um ‘momento’ de desenvolvimento, graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da vida nele predomina sobre as outras, representando uma ‘ponta’ histórica. Mas isto pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta. Deveria representar o momento em questão quem representasse esta atividade predominante, esta ‘ponta’ histó-

rica; mas de que modo julgar os que representam as outras atividades, os outros elementos? Porventura também não são estes ‘representativos’? E não é representativo do ‘momento’ também os que expressam seus elementos ‘reacionários’ e anacrônicos? Ou será que deve ser considerado representativo quem exprimir todas as forças e elementos em contradição e em luta, isto é, quem representar as contradições da totalidade histórico-social?” (Gramsci, 1978, p. 5).

² “Sob vários aspectos, o populismo latino-americano parece corresponder a uma etapa específica na evolução das contradições entre a sociedade nacional e a economia dependente. A natureza do governo populista (que é onde se exprime mais concretamente o caráter do populismo) está na busca de uma nova combinação entre a tendência do sistema e as determinações da dependência econômica. Nesse contexto, as massas assalariadas aparecem como um elemento político dinâmica e criador” (Ianni, 1989, p. 9).

³ Eleito presidente do país em dezembro de 2005.

⁴ No entanto, a completa integração do Partido dos Trabalhadores à estrutura de poder fez com que as entidades e organizações ligadas ao partido se tornassem auxiliares da política de governo, como a Central Única dos Trabalhadores, a União Nacional dos Estudantes e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Perdida a completa independência frente ao governo, as entidades deixaram de representar de fato os interesses de suas bases sociais, abrindo um processo de reorganização que pode durar muitos anos. Além disso, vão surgindo



novas alternativas de direção política de esquerda, entre as quais movimentos diversos e mesmo partidos políticos.

⁵ Não é objetivo deste trabalho apresentar um panorama detalhado dos processos citados. Para tal, veja: COGGIOLA (2003 ; 2006).

⁶ Vídeo sobre a primeira semana da chamada Revolta da Catraca, em 2005, onde a população de Florianópolis se mobilizou contra o aumento das tarifas do transporte público. Esta foi a segunda edição da revolta, também ocorrida um ano antes, pela mesma reivindicação. Em *Amanhã vai ser maior* participaram da produção, entre outros, Alex Antunes, que veio a receber o prêmio Vladimir Herzog pela imagem de um jovem sendo espancado por um policial, e o coletivo Expressão Sarcástica.

⁷ O Polo Obrero conta atualmente com algo em torno a dez ou doze mil militantes em toda Argentina. Em suas fileiras militam piqueteros, trabalhadores estatais, estudantes, trabalhadores da cultura, operários de fábricas recuperadas, entre outros setores. É tamanha a projeção do Polo Obrero que seu dirigente mais prestigiado, Néstor Pitrola, foi um dos principais candidatos da esquerda nas eleições legislativas realizadas em outubro de 2005.

⁸ A organização da FIARI não era um processo isolado, estando vinculada à luta travada por Trotsky no sentido de construir uma nova organização política mundial, a IV Internacional, a qual buscava dar uma continuidade política e teórica ao projeto da III Internacional, fundada sob o impacto da Revolução Russa e depois tomada pela burocracia estalinista.

⁹ A segunda edição do festival foi realizada na Bolívia, no final de outubro de 2005. Para a edição de 2006, que ocorrerá na Argentina, no Brasil e na Bolívia, está previsto para dezembro a realização da mostra central do festival na cidade de São Paulo.

¹⁰ Um exemplo que pode ser citado é o fato de alguns dos principais referenciais teóricos do Indymedia serem pensadores anarquistas, enquanto os de Ojo Obrero se encontram no marxismo.

¹¹ Entre outros, assinaram em apoio ao Felco cineastas argentinos como Fernando Birri e Otavio Getino, além do uruguaio Mario Handler, do brasileiro João Batista de Andrade e do inglês Ken Loach. Também o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), do Brasil, através do seu setor de comunicação, assinou a declaração.