

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO

DIMITRI AUGUSTO DA CUNHA TOLEDO

**A ADMINISTRAÇÃO A PARTIR DE UMA PRÁXIS POLÍTICA:
A HISTÓRIA DO FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA
E DO CINEMA NOVO LATINOAMERICANO**

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

Coorientador: Prof. Dr. Amon Narciso de Barros

Belo Horizonte
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO

DIMITRI AUGUSTO DA CUNHA TOLEDO

A ADMINISTRAÇÃO A PARTIR DE UMA PRÁXIS POLÍTICA:
A HISTÓRIA DO FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA
E DO CINEMA NOVO LATINOAMERICANO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Administração.

Área de concentração: Estudos Organizacionais e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

Coorientador: Prof. Dr. Amon Narciso de Barros

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica

Toledo, Dimitri Augusto da Cunha.
T649a A administração a partir de uma práxis política [manuscrito] : a
2016 história do festival latinoamericano de la clase obrera e do cinema
novo latinoamericano / Dimitri Augusto da Cunha Toledo, 2016.
225 f.: il., tabs.

Orientador: Alexandre de Pádua Carrieri.

Coorientador: Amon Narciso de Barros.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Centro de Pós-graduação e Pesquisas em Administração.

Inclui bibliografia (f. 195-220) e anexos.

1. Cultura organizacional – Teses. 2. Cinema – América Latina –
Administração – Teses. 3. Cinema novo – Teses. 4. História oral –
Teses. I. Carrieri, Alexandre de Pádua. II. Barros, Amon Narciso
de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-
graduação e Pesquisas em Administração. IV. Título.

CDD: 658.314

Elaborada pela Biblioteca da FACE/UFMG. – NMM/006/2017



**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Ciências Econômicas
Departamento de Ciências Administrativas
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração**

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ADMINISTRAÇÃO do Senhor DIMITRI AUGUSTO DA CUNHA TOLEDO, REGISTRO Nº 171/2016. No dia 15 de dezembro de 2016, às 09:00 horas, reuniu-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 22 de novembro de 2016, para julgar o trabalho final intitulado "ADMINISTRAÇÃO A PARTIR DE UMA PRÁTICA POLÍTICA: a história do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera e do cinema novo latinoamericano", requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Administração, linha de pesquisa: Estudos Organizacionais e Sociedade. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO:

(APROVAÇÃO CONDICIONADA A SATISFAÇÃO DAS EXIGÊNCIAS CONSTANTES NO VERSO DESTA FOLHA, NO PRAZO FIXADO PELA BANCA EXAMINADORA (NÃO SUPERIOR A 90 NOVENTA DIAS);

REPROVAÇÃO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2016.

NOMES

ASSINATURAS

Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri
(ORIENTADOR (CEPEAD/UFMG))

Prof^a. Dr^a. Deise Luiza da Silva Ferraz.....
(CEPEAD/UFMG)

Prof. Dr. Rafael Diogo Pereira
(CEPEAD/UFMG)

Prof. Dr. Amon Narciso de Barros
(Fundação Getúlio Vargas/ SP)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Tarabal Lopes
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Francis Kanashiro Meneguetti
(Universidade Tecnológica Federal do Paraná/PR)

(Handwritten signatures of the examiners)

RESUMO

Esta tese se materializa no contexto de desenvolvimento do movimento cinemanovista latino-americano e de sua proposta de ressignificação do cinema, como um cinema engajado e militante. Especialmente, busca-se o resgate da história do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (Felco), no intuito de se compreender como se dá a organização e a gestão do festival. Essa compreensão foi importante, uma vez que, por meio dessa experiência pôde-se (re)pensar a própria estética e a linguagem da Administração, servindo até mesmo para a construção de outros caminhos para o campo dos estudos organizacionais. Um desses caminhos pode ser a administração como uma prática política. Esta tese propõe uma reflexão histórica, baseada no Felco, em sua edição no Brasil, partindo da compreensão da história como elemento de análise. Utilizou-se a história oral como instrumento metodológico, que muito contribuiu para o enriquecimento de uma interpretação dialética da história. A história do Felco se revelou como importante elemento, pois o festival se tornou, em alguma medida, referência para outras práticas militantes de cinema que não tinham como foco uma perspectiva de mercado acerca do cinema, mas uma concepção ideológica e política de organização, de distribuição e de exibição. Esperamos que essa tese tenha apresentado as vozes provenientes de uma experiência de organização não hegemônica, que foi o Felco. Neste sentido, contribuiu, também, para a aproximação entre o campo do cinema e da administração, mais particularmente no campo dos estudos organizacionais, em um período do cinema marcadamente estabelecido por outra estética (a estética da fome), que se propôs a pensar sua linguagem para além dos moldes do mercado, colocando à luz pessoas que, muitas vezes, são esquecidas pelas histórias oficiais. Neste intento, a partir de outro olhar, procurou-se ampliar o entendimento acerca da administração política, sobretudo a partir da elaboração do grupo da UFBA. Para isso, partiu-se da compreensão da política ancorada em seu caráter histórico, demonstrando, por meio de categorias que vão da aparência à essência, do singular ao universal, do abstrato ao concreto, e vice-versa. Deste modo, a administração política deve se estabelecer a partir da “relação dialética” que pode ter outras formas históricas. Entende-se, portanto, que a administração política está entre a produção material e a reprodução da vida humana. Até porque é inexorável que o pesquisador vincule sua identidade ideológica ao trabalho. Outra contribuição deste trabalho é a opção pela história oral. Notadamente, a história oral vem ganhando terreno nos estudos organizacionais e a ampliação desse uso possibilita ecoar vozes que eram silenciadas pelas histórias oficiais, ou melhor, contadas pela classe dominante.

Palavras-chave: Felco; Administração Política; Cinema Novo Latinoamericano; História Oral.

ABSTRACT

This thesis materializes within the development context of the Latin American cinematographer and its cinema redetermination proposal, as an engaged and militant cinema. Specially, the rescue of the history of the Latin American Clase Obrera Festival is sought (in Portuguese FELCO), with the intent of understanding how the organization and the management of the festival is done. This comprehension was important, once though this experience can (re)think about the Administration's aesthetics and the language, even serving to the opening of new paths for the management studies. One of these paths can be about the administration as a political practice. Such thesis brings a historical reflection, based in the FELCO, in its Brazilian edition, starting from the understanding of history as an analyses component. It was used an oral history as a methodological tool, that contributed to the enrichment of a dialectic comprehension of history. FELCO's history reveled itself as an important instrument, because the festival became, in some way, in a reference to other cinema militant practices that didn't focus on the perspective about cinema market, but in an ideological and political concept of management, like distribution and exhibition. It is expected that this thesis has brought voice to a non-hegemonic management experience that FELCO was. In this context, it also contributed to the approach between the cinema and administration fields, especially on the organizational studies field, in a time when cinema stablished by another aesthetics (the hunger aesthetics), that intended to think about its language beyond the market's molds, bringing to light people that sometimes are forgotten by the official history. In this attempt, from another perspective, it seeks to broaden the understanding about political administration, especially from the UFBA's group elaboration. For this, we started with an understanding of the politics harbored on its historical character, demonstrating, by categories that go from appearance to essence, from singular to universal, from the abstract to the concrete, and vice versa. That way, political administration must be stablished from the "dialectic relationship" that can have other historical forms. So, it is understood that political administration is in between material production and human life's reproduction. Even because it's inexorable that the researcher links his ideological identity to his work. Another contribution from this work is the option for oral history. Notably, oral history is gaining importance in organizational studies and the amplification of this use can echo voices that were silenced once by official history, better, told by the dominant class.

Key words: FELCO; Political Administration; Latin American New Cinema; Oral History.

AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas foram importantes para mim, algumas delas bem antes de minha entrada no doutorado, em 2013. A todas, meu mais profundo agradecimento! Não tenham dúvidas de que carrego um pedacinho de vocês comigo, assim como espero que levem algo de mim. Na impossibilidade de lembrar-me de todas, agradecerei aqui àquelas mais diretamente envolvidas.

Na academia, por vezes “quadrada”, poucos se propõem a sair do padrão. Carrieri, o (des)orientador, é um deles. Mais do que isso, é um incentivador para que encontremos nossos caminhos (intelectuais e pessoais). Tenho que agradecer-lo, dentre muitas coisas, pelo dom de me dar asas e, assim, permitir que eu voasse... Estimular devaneios nesse mundo careta e covarde faz com que os sonhos não morram.

Ter um amigo como (co)orientador é um privilégio. Amon soube muito bem lidar com essa dupla relação. Sabia o momento certo de cobrar e o momento certo de incentivar. Nossas várias horas de conversas, sem dúvidas, contribuíram para que esta tese chegasse até aqui.

Em um ambiente de tanta vaidade, a generosidade intelectual do Francis contribuiu para a evolução desta tese desde o começo. Sua participação e suas provocações, a começar pelo ensaio, passando pela qualificação e, agora na defesa da tese, exemplificam isso. Agradeço suas inúmeras contribuições e a maneira como as coloca.

À Deise, pela firmeza teórica, que sempre me instigou. Suas contribuições durante a qualificação ajudaram-me a me manter no caminho. Ao professor Rafael e à professora Fernanda, pela participação na defesa da tese. Rafa é amigo para além da academia e a Fernanda e eu partilhamos o gosto pelos estudos acerca do cinema.

À minha família. À minha mãe, por me ajudar, cotidianamente, a encontrar meus passos e trilhar meu caminho. Exemplo de mulher guerreira e de militante. Esta tese tem seus contornos. Ao meu pai, que, sem dúvidas, foi quem aguçou o meu interesse pelo

cinema. Quando crescer, quero ser como você! Aos meus irmãos, em especial aos meus irmãozinhos, que sempre estiveram, cada um a sua maneira, ao meu lado.

Aos camaradas de luta, aos colegas de Cepead (e de sala) e aos amigos da Unifal.

De maneira muito especial dedico esta tese à Carol, meu amor de uma vida. Na elaboração deste trabalho, por vezes desgastante, seja pela minha ausência, seja por se tornar pauta permanente de nossas conversas, você soube me ouvir, me provocar e me estimular. Nossas intermináveis e deliciosas conversas estão semeadas neste texto. Obrigado também por seu companheirismo, sua generosidade, seu amor... Sem seu amor, a jornada até aqui seria tétrica.

Muito obrigado!

LISTA DE SIGLAS

CFC – Conselho Federal de Cultura

CUT – Central Única dos Trabalhadores

ECA\USP – Escola e Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Felco – Festival Latinoamericano de la Clase Obrera

ICAIC – Instituto Cubano Del Arte e Industria Cinematográficos

INC – Instituto Nacional de Cinema

MIS – Museu da Imagem e do Som

MPL – Movimento Passe Livre

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto

NCL – Nuevo Cinema Latinoamericano

NCLA – Novo Cinema Latino Americano

PCdoB – Partido Comunista do Brasil

PCO – Partido da Causa Operária

PNC – Política Nacional de Cultura

PSOL – Partido Socialismo e Liberdade

PSTU – Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado

Sinsprev – Sindicato dos Trabalhadores em Saúde e Previdência no Estado de São Paulo

U.N.L. – Universidad Nacional Del Litoral

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UJC – União da Juventude Comunista

USP – Universidade de São Paulo

Vera Cruz – Companhia Cinematográfica Vera Cruz

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1: Jornal do SINSPREV com a programação do Felco.....	31
Figura 2: Diagrama da Estrutura Etimológica e Conceitual da Administração Política.....	58
Figura 3: Esquema da trajetória do cinema brasileiro dos anos 60 até os tempos atuais.....	107
Figura 4: Festival Latino Americano de la Clase Obrera – FELCO	109
Figura 5: Capa do DVD (para distribuição) do FELCO – Mostra Central 2006, em São Paulo-SP	133
Figura 6: Cartaz FELCO da Edição Central em 2006 - São Paulo – SP	135
Figura 7: Cartaz FELCO Belo Horizonte – MG	141
Tabela 1: Edições centrais/internacionais do FELCO.....	115, 116, 117
Tabela 2: Distribuição das atividades por grupos de trabalho	148, 149

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. CAMINHOS PERCORRIDOS	22
2.1. A OPÇÃO PELA HISTÓRIA NOS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS.....	24
2.2. A HISTÓRIA ORAL E OS NARRADORES	26
2.3. SOBRE OS NARRADORES.....	29
3. POR UMA ADMINISTRAÇÃO POLÍTICA.....	35
3.1 A OPÇÃO PELA NÃO NEUTRALIDADE DA CIÊNCIA	36
3.2 REFLEXÕES SOBRE IDEOLOGIA	39
3.3 MAS O QUE ENTENDEMOS POR POLÍTICA?.....	44
3.4 ADMINISTRAÇÃO POLÍTICA NA PERSPECTIVA DO GRUPO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.....	49
3.5 MAIS ENFIM, POR QUE ENTENDEMOS QUE A ADMINISTRAÇÃO É POLITICA?	60
4. CINEMA: SOB AS LENTES DE UM OUTRO OLHAR.....	71
4.1 CINEMA	71
4.2 PRIMÓRDIOS DO CINEMA NOVO LATINO-AMERICANO.....	75
4.3 O CINEMA NOVO LATINO-AMERICANO	80
4.4 CINEMA NOVO NO BRASIL.....	89
4.5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA: A LINGUAGEM NO ESPECÍFICO FÍLMICO.....	97
4.6 UMA “INTEPRETAÇÃO” DO PERÍODO ENTRE O CINEMA NOVO E O FELCO.....	100
5. O FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA (FELCO) 109	
5.1 A HISTÓRIA DO FELCO NO BRASIL	124
5.2. ORGANIZAÇÃO DO FELCO NO BRASIL.....	145
5.3. PRÁXIS POLÍTICA E A PRODUÇÃO IDEOLÓGICA DO FELCO	161
5.4. O FELCO COMO REFERÊNCIA	177
6. CONCLUSÕES.....	186
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	195
8. FILMOGRAFIA	222

9. ANEXOS.....	223
9.1. CARTAZ FELCO SÃO PAULO – SP.	223
9.2. CARTAZ FELCO SALVADOR – BA.	224
9.3. CARTAZ FELCO MULHERES.	225

“A emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores”

Karl Marx

"Minha alma deseja a revolução e minhas mãos trabalham para a revolução. Porém o que é revolução? Uma revolução é a mudança total das leis naturais e sociais. Uma revolução só pode se realizar quando a morte vence a vida, porém ao mesmo tempo a morte é o nada e o nada é contrarrevolucionário".

Glauber Rocha

1. INTRODUÇÃO

... Passaram bastantes anos desde que ingressei no Partido... Estou contente... Os comunistas constituem uma boa família... Têm a pele curtida e o coração valoroso... Por todo o lado recebem pauladas... Pauladas exclusivamente para eles... Vivam os espiritistas, os monárquicos, os aberrantes, os criminosos de vários graus... Viva a filosofia com fumo, mas sem esqueletos... Viva o cão que ladra e que morde, vivam os astrólogos libidinosos, viva a pornografia, viva o cinismo, viva o camarão, viva toda a gente, menos os comunistas... Vivam os cintos de castidade, vivam os conservadores que não lavam os pés ideológicos há quinhentos anos... Vivam os piolhos das populações miseráveis, viva a força comum gratuita, viva o anarco-capitalismo, viva Rilke, viva André Gide com o seu coribantismo, viva qualquer misticismo... Tudo está bem... Todos são heroicos... Todos os jornais devem publicar-se... Todos devem publicar-se, menos os comunistas... Todos os políticos devem entrar em São Domingos sem algemas... Todos devem festejar a morte do sanguinário Trujillo, menos os que mais duramente o combateram... Viva o Carnaval, os derradeiros dias do Carnaval... Há disfarces para todos... Disfarces de idealistas cristãos, disfarces de extrema-esquerda, disfarces de damas beneficentes e de matronas caritativas... Mas, cuidado, não deixem entrar os comunistas... Fechem bem a porta... Não se enganem...

Não têm nenhum direito... Preocupemo-nos com o subjetivo, com a essência do homem, com a essência da essência... Assim estaremos todos contentes... Temos liberdade... Que grande é a liberdade!... Eles não a respeitam, não a conhecem... A liberdade para se preocupar com a essência... Com a essência da essência...

... Assim passaram os últimos anos... Passou o jazz, chegou o soul, naufragámos nos postulados da pintura abstrata, abalou-nos e matou-nos a guerra... Deste lado tudo continuava igual... Ou não continuava igual?... Depois de tantos discursos sobre o espírito e de tantas matracadadas na cabeça, alguma coisa continuava mal... Muito mal... Os cálculos tinham falhado... Os povos organizavam-se... Prosseguiram as guerrilhas e as greves... Cuba e o Chile tornam-se independentes... Muitos homens e mulheres cantavam A Internacional... Que estranho... Que desconsolador...

Agora cantam-na em chinês, em búlgaro, em espanhol da América... É preciso tomar medidas urgentes... É preciso proibi-lo... É preciso falar mais do espírito... Exaltar mais o mundo livre... É preciso falar dar mais matracadadas... É preciso dar mais dólares... Isto não pode continuar... Entre a liberdade das matracas e o medo de Germán Arciniegas... E agora Cuba... No nosso próprio hemisfério, na metade da nossa maçã, estes barbudos com a mesma canção... E para que nos serve Cristo?... De que maneira nos têm servido os padres?... Já não se pode confiar em ninguém... Nem nos próprios padres... Não veem os nossos pontos de vista... Não veem como baixam as nossas ações na Bolsa...

... Entretanto trepam os homens pelo sistema solar... Ficam pegadas de sapatos na Lua... Tudo se esforça por mudar, menos os velhos sistemas... A vida dos velhos sistemas nasceu de imensas teias de aranha medievais... Teias de aranha mais duras que os ferros das máquinas... No entanto, há gente que acredita numa mudança, que praticou a mudança, que fez triunfar a mudança, que fez florescer a mudança... Caramba!... A Primavera é inexorável!

Pablo Neruda, em "Confesso que Vivi".

Este trabalho se materializa no contexto de desenvolvimento do movimento cinemanovista latino-americano e de sua proposta de ressignificação do cinema como um cinema engajado e militante. **Especialmente, buscamos resgatar a história do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (Felco), no intuito de esclarecer como se dá a organização e a gestão do festival.** Essa compreensão é importante, uma vez que, com base nessa experiência é possível (re)pensar a própria estética e a linguagem¹ da Administração, servindo, até mesmo, para a construção de outros caminhos para o campo dos estudos organizacionais. Isso porque, assim como o cinema novo buscou romper uma estrutura que reproduzia a lógica de dominação, a Administração pode ressignificar o seu campo, por meio de um outro olhar, que seja capaz de, ideológica e necessariamente, interpor-se contra essas estratégias de dominação. Entendemos que um desses outros olhares pode ser a Administração como uma prática política². Assim, partimos do pressuposto de que não existe neutralidade na Administração, reconhecendo sua concepção ideológica de ciência. Para isso procuramos rediscutir a ideia da Administração Política. Nesse sentido, admitimos que a própria proposta do cinema novo e a do Felco podem ser compreendidas como uma personificação dessa postura: a Administração enquanto um saber e uma prática social ideológica e não neutra, que nos é tão cara.

Assim como aconteceu no cinema (conforme será apresentado neste trabalho), em que a corrente hegemônica se escondia atrás de um discurso de neutralidade e de ser a-política, na Administração a corrente hegemônica também sustenta esse discurso. Tragtenberg (2004) aponta que a ciência administrativa se apresenta como uma forma de saber. Como tal, é dominante, pois institui determinadas formas de saber. Isso porque é apropriada e utilizada pelas classes dominantes, concretizando-se como um dos principais instrumentos técnicos do incremento produtivo. A mencionada neutralidade, portanto, está camuflada e, também, camufla discursos, práticas, visões de mundo, etc.

¹ Neste trabalho, trataremos estética como linguagem, pois, como se tenta uma aproximação com o cinema, abordamos a linguagem no específico filmico. Para compreender melhor esse debate, faremos uma discussão em uma seção específica (4.5. Breves considerações sobre a estética cinematográfica: A linguagem no específico filmico).

² Outros autores também discutem sobre a ideia de a Administração ser política, por exemplo, Grant e Mills (2006), que refletem sobre a influência da Guerra Fria na estruturação da Administração, ou, ainda, os estudos pós-colonialistas.

Segundo Faria e Meneghetti (2010, p. 12) “Marx afirma que a maneira como as coisas se apresentam não é a maneira como elas realmente são, uma vez que se as coisas fossem como se apresentam, a ciência não existiria”. Esses autores acrescentam que, segundo Marx, “uma base para a vida e outra para a ciência constituem *a priori* uma mentira”. Deste modo, para Marx (1989) a ciência não é neutra, mas ideológica, por três razões: a) Uma ciência que se diz neutra é ideológica, ela oculta seus comprometimentos com determinadas classes sociais. Assim, ela não é nem neutra nem autônoma. b) A ciência tem um papel político, que é cumprido assegurando práticas e financiamentos, mantendo hierarquias, etc. c) A ciência está na superestrutura e, portanto, é gerada pelas determinações sociais de produção (não em uma determinação no sentido positivista, mas sim num movimento dialético).

Assim, nos fazemos valer da mesma lógica que Foucault (1971) e Victor (militante maoísta) que defendem³ a ideia de que um tribunal popular deveria ser tratado em outros moldes que não aqueles do tribunal tradicional e utilizar uma nova linguagem, com novos instrumentos. É neste sentido que defendemos que a Administração, ou a ciência administrativa, deve ser (re)pensada com base em outra estética (linguagem), para atender a um devir de diversidade e libertação. Porém, apenas se pode pensar em uma nova estética e em novos instrumentos depois de superada a discussão sobre o fato de a ciência administrativa ser política. Parker (2002), em seu livro *Against Management*, defende a ideia de que as formas de saber que a gestão pratica são falsas. Essa gestão, segundo o autor, representa a si mesmo como sendo universal e, assim, possibilita “gerenciar tudo” por meio do silenciamento dos discursos alternativos e das diferenças. Segundo o autor, não é o fato de a Administração não pertencer a lugar algum que ela pode arbitrar em qualquer lugar. Outra reflexão acerca da Administração como campo do conhecimento, mais especificamente dessa hegemonia capitalista na administração, é feita por alguns autores, como Killick (1997), Guillen (1994), Sabel e Zeitlin (1997), Kipping e Bjaenar (1998), Djelic (1998), Zeitlin e Herrigel (2000), Frenkel e Shenhav (2003), Frenkel e Shenhav (2006), Barros e Carrieri (2013), Bertero *et al* (2013), Valle *et al* (2013) e Alcadipani e Caldas (2012), que advogam a ideia da estadunização da Administração. Estes autores defendem que essa prática é cristalizada

³ A forma e a maneira que ocorreria a justiça popular não são consensuais entre os dois. Entretanto, quanto à necessidade de se pensar sob outra lógica que não o tribunal tradicional, os autores convergem. Sobre essa discussão, ver *Microfísica do Poder* (1997).

sob a alegação de que dado o (suposto) “sucesso” do sistema industrial americano e a crescente influência americana (em particular), após a Segunda Guerra Mundial (principalmente) na Europa e nas indústrias japonesas, estas adotaram práticas gerenciais americanas destinadas a aumentar a produtividade. Inevitavelmente, este processo resultou numa crescente convergência de métodos de produção e organização em todo o mundo.

Uma das contribuições desse trabalho está na possibilidade da reflexão crítica e permanente da própria Administração. Portanto, pensar sobre o papel da Administração, bem como sobre seus elementos de neutralidade, ideologia e política, contribui para o alcance de maior profundidade em seus aspectos filosóficos e ontológicos e em sua essência. Outra contribuição prende-se à possibilidade de aproximar a Administração de outras ciências, mais particularmente o cinema, mais especificamente o cinema novo latino americano.

Muito da nova estética e linguagem do cinema novo latino-americano reside no fato de ambas serem contemporâneas dos projetos políticos revolucionários dos anos 1950/1960 e de se constituírem em uma matriz ideológica que foca na ressignificação de sua própria essência, conforme será ressaltado posteriormente (STECZ, 2009). Esse processo de ressignificação – tão necessário na Administração – apresenta-se como uma das discussões que procuramos estabelecer nesta tese, o qual precisa ser compreendido e analisado. Entretanto, pouca produção teórica aproxima os dois campos. Mesmo quando isso ocorre, a aproximação discute questões diferentes daquelas propostas neste trabalho, como a da produção e a da distribuição de filmes, na grande maioria das vezes, feitas pelas grandes empresas cinematográficas. É nesse sentido que se apresenta o caráter original deste trabalho, ao discutir os elementos acima mencionados (neutralidade, ideologia e política), partindo de uma aproximação da ciência administrativa com o cinema, fundamentada em aspectos epistemológicos. Outra discussão que merece atenção é a de se pensar a Administração enquanto um saber que pode também trazer uma nova estética e uma nova linguagem para as práticas de gestão. Linguagem e estéticas estas que assumiram seu caráter político, ideológico e não neutro. Essa possibilidade de uma nova estética, de uma nova linguagem e de novos instrumentos para a Administração é, sem dúvidas, muito importante – e necessária – para caminharmos para além do seu *mainstream*.

Ressalta-se que aqui, a política é compreendida como o lócus dos conflitos, por meio das relações de poder. Portanto, o que se defende é que a Administração sempre foi e é política e tem um caráter histórico, que reproduz o discurso de uma classe dominante. Tal discussão abrangerá capítulo específico. Admitindo o fato de que a Administração é um saber e uma prática política, é possível pensar em uma ação libertadora ou, dito de outra forma, uma ação que defenda a Administração como práxis, sem desvincular teoria e prática. Portanto, entendemos que a Administração só adquire sentido para os sujeitos à medida que é modificada por eles, para atender aos fins associados à satisfação das necessidades do gênero humano.

Empiricamente, para a concretização dos nossos objetivos, propomos aqui, uma reflexão a partir do cinema, especificamente do cinema novo latino-americano. Para isso, este estudo procura discutir um festival de cinema. Mas não qualquer festival, e sim um festival que procura não reafirmar a lógica industrial da produção cinematográfica (o tema “cinema” será discutido em capítulo específico) e que seja feito a partir das experiências de luta da classe trabalhadora⁴ na América Latina. É importante ressaltar, que nesta tese fizemos a opção por não realizar análises dos filmes que foram exibidos no festival e nas mostras, e sim propomos uma reflexão, histórica, a partir do Festival Latino Americano de la Clase Obrera (Felco), que tem sua origem na Argentina, estendendo-se a diversos países latino-americanos. No Brasil, houve apenas uma mostra central/internacional do Felco, em São Paulo, em 2006. Entretanto, houve outras mostras (não centrais) do Felco em diversas cidades do País, inclusive São Paulo, pois a edição central/internacional acontecia em vários países. Para os propósitos desta tese, concentramos em sua realização em três localidades: São Paulo – SP (tanto a mostra central/internacional como outras mostras), Campinas – SP e Belo Horizonte – MG. Optamos por estas cidades em razão da importância que elas têm na construção do Felco Brasil e de suas especificidades. São Paulo foi a primeira cidade brasileira a realizar mostras do Felco e a única a promover a edição central/internacional, no Brasil. Campinas representou o nosso primeiro contato com o festival, oferecendo facilidade de

⁴ Não pretendemos simplificar, tão pouco esgotar, a compreensão do conceito de classes. Para esta tese, utilizaremos que “A conceitualização de classe remete essencialmente à posição (objetiva e subjetiva) que os indivíduos ocupam no mundo da produção social” (ANTUNES, 2005, p. 103). Mais sobre classes ver “Manifesto do Partido Comunista” (MARX, 1997), “O 18 Brumário de Luis Bonaparte” (MARX, 1997), e “As Lutas de Classe na França de 1848 a 1850” (MARX, 1978).

acesso aos organizadores. Belo Horizonte sobressai-se por sua especificidade organizacional e por sediar o programa de pós graduação em que esta tese se insere.

Cabe ressaltar que o Felco se apresenta, em alguma medida, como referência para outros festivais. Isso justifica seu estudo pelo seu pioneirismo no Brasil enquanto um festival de cinema da classe trabalhadora. Outro elemento que merece destaque é o caráter internacionalista (em especial, seu caráter latino-americano); ou seja, uma busca pela integração latino-americana dos trabalhadores, que fica evidente em seu nome **“Festival Latinoamericano de la Clase Obrera”**. Justifica-se também estudar o Felco, pelas suas práticas organizativas não hegemônicas, possibilitando contribuições no campo dos estudos organizacionais. O Felco também se revelou como uma experiência rica para a reflexão entre a Administração e o cinema.

Deste modo, para alcançar nosso intento, buscamos na história os elementos científicos para análise, corroborando com Marx e Engels (2007, p. 86), para quem a “história pode ser examinada de dois lados, dividida em história da natureza e história dos homens”. Compreendemos, com base nos autores mencionados, que a “história da natureza, a assim chamada ciência natural, não nos diz respeito aqui; mas, quanto à história dos homens, será preciso examiná-la, pois quase toda a ideologia se reduz ou a uma concepção distorcida dessa história ou a uma abstração total dela” (MARX; ENGELS, 2007, p. 86). Deste modo, a “ideologia, ela mesma, é apenas um dos lados dessa história” (MARX; ENGELS, 2007, p. 87). Ou:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do Campo e das ervas daninhas. [...] Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (FEBVRE apud LE GOFF, 2003, p. 530).

A partir desse entendimento da história como elemento de análise e do modo como o pesquisador deve se relacionar com ela é que optamos pela história oral. Corroboramos com Moraes (2016, p. 82) que “as fontes orais se constituem importantes para a

construção da história das classes não hegemônicas”. Decerto que essas fontes orais se contrapõem aos “discurso[s] das classes dominantes que, além de monopolizarem o acesso e produção da escrita, possuem abundância de materiais para perpetuação de suas ideologias” (MORAIS, 2016, p. 82). Assim, adotamos a História Oral, uma vez que ela possui grande potencial, pois propicia um olhar multidisciplinar da realidade. Além disso, o uso da História Oral como instrumento metodológico nos estudos organizacionais contribui para um enriquecimento de uma interpretação dialética da história.

Diante de todo o exposto, este trabalho apresenta como problema de pesquisa: Como se deu a produção social e histórica do Festival Latino Americano de la Clase Obrera realizado no Brasil? Concomitante, buscaremos objetivar algumas ações para resolver empiricamente a problemática desenvolvida:

- Narrar a história do Festival Latino-americano de la Clase Obrera no Brasil;
- Compreender os processos organizativos do Felco no Brasil;
- Problematizar a práxis política e a produção ideológica do evento;
- Analisar a influência do Felco em outras experiências de cinema militante;

Esta tese está organizada em cinco capítulos, além desta Introdução.

No segundo capítulo, discutiremos os caminhos que nortearam esta tese, compreendendo: o método, buscando os elementos teóricos para o desenvolvimento desta tese e a essência das coisas (objeto), no caso desta tese, com base na verdade do Felco, reconhecendo que é fundamental ao pesquisador a negação do aparente, da superfície e do imediato como “verdades dadas e inquestionáveis”; a história oral nos estudos organizacionais; a história oral e os narradores. A utilização da história oral possibilita novas formas para a pesquisa no campo da Administração, na medida em que permite conhecer diferentes versões e interpretações sobre a temática desejada. Explicam Souza *et al.* (2004, p. 2): “A História Oral é considerada para alguns uma técnica; para outros, uma disciplina; e, para muitos, uma metodologia”. Não se pretende aqui reduzir a história oral a um método, e sim partir da lógica de que a história oral se

estabelece como mecanismo fundamental para se entender as experiências que são narradas, vividas, memorizadas.

No terceiro capítulo, iremos estabelecer uma discussão sobre a Administração Política, compreendendo: neutralidade da ciência e a opção pela não neutralidade; o que é política, partindo da tradição marxista, em especial da perspectiva Gramsciana, para discutir esse conceito, com a finalidade de demonstrar que a teoria não está distante da prática, pelo contrário, atribuindo à política com um caráter histórico, mais claramente, defendendo que todos os indivíduos trazem em si uma dimensão política; contribuições acerca de ideologia, com fundamento na tradição marxista, bem como suas implicações e discussões no campo da Administração, para estabelecer uma breve análise das concepções acerca de ideologia e neutralidade no campo da Administração, buscando a possibilidade de emergirem algumas reflexões acerca das possibilidades de se pensar a administração política; o entendimento do grupo da UFBA sobre administração política; e o conceito de administração política, de forma mais ampla.

No quarto capítulo, discutiremos as contribuições do cinema novo latino-americano rumo a um cinema militante e político enquanto uma proposta de uma nova estética e linguagem, diferente da estabelecida pelas classes dominantes. O cinema novo latino-americano se posiciona enquanto produto de suas relações e, com base nessa nova estética e linguagem, apresenta-se com um cinema revolucionário. Além disso, ele reflete de forma transparente sua produção, assim como suas representações. Seu caráter revolucionário, conforme ressaltado pelos seus idealizadores não está apenas na temática ou estética (linguagem) – ou seja, na forma e no conteúdo –, mas também em sua prática de gestão da produção e da exibição (nos seus instrumentos). Portanto, o cinema novo latino-americano é político, entendido aqui como resultado de uma ação prática coletiva.

No quinto capítulo, discutiremos sobre o Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (Felco), que consiste em um festival de vídeo e cinema dedicado às lutas, à realidade e à cultura da classe trabalhadora no continente latino-americano. O Felco foi criado em 2004 na Argentina, por membros do Partido Obrero.⁵ Por ser um festival latino-

⁵ O Partido Obrero (PO) é um partido político na Argentina. Forma a seção do Comitê de Coordenação para a Refundação da Quarta Internacional (CRCI). Seu antecedente é a organização Política Operária,

americano, é realizado em diversos países, como Argentina, Brasil, Bolívia e Uruguai. No Brasil, teve forte atuação nos estados de São Paulo e Minas Gerais. Acontece de forma itinerante, com exibições em comunidades, cineclubes, ocupações de sem-teto, acampamentos de sem-terra, fábricas ocupadas, sindicatos e universidades. A função dessa itinerância é democratizar o acesso aos filmes e realizar debates sobre seu conteúdo e sua linguagem. Nesse sentido, trata-se de uma manifestação do cinema novo latino-americano, cuja gestão e organização serão debatidas, a partir da compreensão de sua história. No sexto capítulo formularemos as considerações finais.

criado em 1964. Ainda em 1964, um grupo de jovens trotskistas decidiu se separar do Reencontro (descolamento do Movimento de Esquerda Revolucionária da Argentina, MIRA) para fundar a Organização Política dos Trabalhadores. Após os governos sob regimes militares, em 1983, a Política Obrera lança a iniciativa de formar um partido da classe operária e em 1983 lança Gregorio Flores e Catalina Guagnini para as eleições daquele ano, obtendo 30.000 votos em nível nacional (0,1%). Em trinta anos, quintuplicou a votação no partido, chegando a 150 mil votos nas eleições de 2007 (0,8%). Atualmente, o Partido Obrero é composto por militantes de todo o país e congrega várias organizações de massas de trabalhadores (Polo Obrero) e jovens (União da Juventude para o Socialismo). Ele também tem um núcleo de profissionais (Associação dos Profissionais em Dificuldade, Apel), cineastas (Ojo Obrero) e artistas e ativistas culturais (Lucharte). Atualmente, publica a revista semanal *Prensa Obrera e a discussão teórica*: “Em defesa do marxismo” (Partido Obrero, 2010). Vale ressaltar que o PO, sendo um partido Marxista-Leninista-Trotskyista, não vê nas eleições para cargos públicos seu principal campo de atuação. Para esse grupo, as construções cotidianas de luta em busca da revolução socialista é sua arena política.

2. CAMINHOS PERCORRIDOS

Não pode haver esperança verdadeira naqueles que tentam fazer do futuro a pura repetição de seu presente nem naqueles que veem o futuro como algo predeterminado.
Têm ambos uma noção domesticada da História.
Paulo Freire

A História é feita pelo povo e escrita pelo poder.
Glauber Rocha

O cinema é um modo divino de contar a vida.
Federico Fellini

Para iniciar este capítulo, é preciso diferenciar método de metodologia, para evitar desarranjos e ambiguidades. Deste modo, compreendemos que método é a “capacidade de apreensão do movimento contraditório da realidade social em uma perspectiva de totalidade, com base em análises concretas de situações concretas” (GUIRALDELLI, 2013, p. 123) e entendemos que a “metodologia diz respeito aos procedimentos utilizados no percurso investigativo à luz de um método de análise” (GUIRALDELLI, 2013, p. 123). Concordamos com Guiraldelli (2013, p. 123) quando afirma que “tanto no método quanto na metodologia não há neutralidade, pois a escolha do método e da metodologia prevê uma intencionalidade”.

Feita essa distinção, apresentamos, a seguir, os caminhos traçados para alcançar os objetivos almejados, que consistem em compreender a organização do Festival Latino-americano de la Clase Obrera – (Felco), em uma perspectiva histórica. Para essa compreensão, iniciou-se uma pesquisa bibliográfica e documental sobre o cinema novo latino-americano e sobre o próprio festival. São escassos os trabalhos sobre essa temática, principalmente científicos e, em especial, na área de Administração. Serviram também como fontes importantes de informações o jornal *Prensa Obrera*, os documentos garimpados e as entrevistas.

É nesse contexto de poucas informações acerca do Felco, que este trabalho se insere. Conforme afirma Curado (2001, p. 6), “é interessante utilizar diversas fontes, como, por exemplo, depoimentos e narrativas de história oral, buscando verificar as características das organizações, de seus processos e das atividades administrativas, no período

estudado”. Mesmo que as memórias decorrentes da história oral corram o risco de serem um reflexo do passado instituído, a narrativa é capaz de refletir a complexidade dos acontecimentos e, conseqüentemente, sua importância (BOSI, 2003).

Faz-se necessário ponderar que o intento da metodologia da história oral não é perseguir “verdades” absolutas, rígidas e estáticas, mas oferecer e revelar os sentidos, as percepções e as experiências dos sujeitos com base em suas narrativas, para que haja uma aproximação mais profunda com a realidade histórica que a tangencia. A história oral deve ser compreendida como um procedimento metodológico interdisciplinar, ou seja, como um percurso para a construção de conhecimento que contemple uma dimensão teórico-política e uma dimensão técnica. Sabendo-se que o real não é constituído apenas por essas relações, é importante entender o que os sujeitos significam. Entretanto, esse fenômeno não é suficiente para apresentar a essências das coisas. Alguns autores, de alguma maneira, já procuram estabelecer esses caminhos, tais como: Colares e Bezerra Neto (2002), Oliveira (2010), Montenegro, Rodeghero e Araujo (2012), Aragão, Timm e Kreutz (2013), Guiraldelli (2014), Almeida (2015). Sotomaior (2014, p. 11/12) estabelece em sua tese de doutorado a relação entre a história e cinema, na perspectiva citada acima,

Se cada fotograma, plano ou sequência configura-se como “agora” histórico, a sua organização, dentro do tempo, é uma possível montagem. Ao compreender que a história geral tal qual conhecemos foi montada a partir de escolhas da classe dirigente, para Benjamin torna-se legítimo remontá-la de outra forma. Ao propor um trajeto desviante das “grandes linhas”, ele defende um rompimento revolucionário e epistemológico numa narrativa tida como intocável e inevitável e nas “grandes linhas” teóricas e históricas. Para isso, **o falso caráter científico, neutro e objetivo da historiografia oficial poderia ser substituído por um critério assumidamente político: no seu caso, uma contra-história “do ponto de vista dos vencidos”** (Grifo nosso).

Como revela o trecho em negrito da passagem de Sotomaior, essa história narrada “do ponto de vista dos vencidos” é, muitas vezes, construída a partir da história oral. Formularemos, a seguir, algumas ponderações que nortearam a construção desta tese, pois acreditamos que é preciso desvendar a essência das coisas. Desse modo,

“pretende[mos] ir à raiz dos problemas”. Não “basta compreender a forma sem o conteúdo e a aparência sem a essência” (FARIA, 2009, p. 513).

2.1. A opção pela História nos Estudos Organizacionais

Nos últimos anos, a História vem ocupando um papel importante na área de Administração, em especial nos Estudos Organizacionais. Muitas são as discussões e vários os trabalhos acerca da importância do campo da História, embora, de acordo com Costa, Barros e Martins (2009), tenham predominado estudos mais relacionados à história dos negócios ou empresariais, à história da gestão e à história organizacional na utilização desse método.

Muitas são as razões para que os estudos organizacionais utilizem uma abordagem histórica. Pierranti (2008) destaca que entre essas razões está a evidência de que o passado é a maior fonte de explicação e esclarecimento do presente. Embora seja necessário evitar causas e consequências generalistas, uma vez que os eventos históricos são únicos e ligados a contextos específicos, o autor ressalta que as interpretações do passado dependem de cada observador, não acarretando em uma única verdade absoluta. Além disso, esse diálogo entre a História e a Administração pode trazer novas nuances de análise e observação para os estudos organizacionais, ao “contemplar as vozes do passado ou dos esquecidos” (GOMES e SANTANA, 2010, p. 2). A resistência que ainda existe em alguns casos na utilização da História nos estudos organizacionais e, em especial, como ressalta Barros (2013), o não reconhecimento das contribuições da História na construção do conhecimento estão relacionados diretamente à hegemonia positivista e funcionalista nos estudos organizacionais.

Poder-se-ia dizer que os estudos organizacionais contribuíram para um movimento de guinada histórica em ciências sociais ao incorporarem em seu quadro teórico de referência novas epistemologias historicamente orientadas (CLARK e ROWLINSON, 2004; PAES DE PAULA, 2013), demonstrando que diferentes organizações e culturas em diferentes momentos históricos podem representar significados e visões de mundo também diferentes, carecendo da História para a explicação dos fenômenos sociais (BARRETT e SRIVASTVAL,1991). Isso porque, dentre outras coisas, “qualquer fenômeno social precisa ser entendido em seu contexto histórico” (TUCHMAN, 1994,

p. 306). Assim, têm-se diversos estudos que demonstram a importância da história, em especial nos estudos organizacionais, tais como: Matta (1979), Covre (1981), Keinert (1986, 1994), Martins (1989, 1990), Oliveira (1993), Motta (2000), Curado (2001), Silva, Teixeira e Magalhães (2005), Nicolini (2007), Fischer (1984, 2010), Burke (2005), Vergara (2006), Pieranti (2008), Costa, Barros e Martins (2009), Waiandt (2009), Vizeu (2007, 2010), Barros (2013, 2016), Costa e Costa (2016) e Barros e Carrieri (2016).

Esses trabalhos demonstram diferentes perspectivas da utilização da História nos estudos organizacionais, com também diferentes influências de autores.⁶ Para Barros (2013), é difícil fazer um inventário das influências da História nos estudos organizacionais, mas pode-se destacar a importância dos trabalhos influenciados pelas obras de Fernand Braudel, Karl Marx e Michel Foucault, além dos autores que sucederam e aprimoraram as ideias de Leopold Von Ranke.

Essa crescente importância da História na Administração e, principalmente, nos estudos organizacionais, é denominada por Clark e Rowlinson (2004) como uma “virada histórica”. Esta se refere a uma busca por novos olhares sobre a História que demonstrem concepções epistemológicas que “desnudaram a fragilidade do ponto de vista positivista de análise e teorização” (VIZEU, 2010, p. 40). Este mesmo autor ressalta as principais concepções metodológicas acerca da pesquisa histórica nos estudos organizacionais, como se pode observar abaixo:

Sob o ponto de vista metodológico, é preciso considerar que a pesquisa histórica em estudos organizacionais está potencialmente atrelada a princípios de uma historiografia renovada. Isso significa dizer que, da mesma forma que os historiadores vinculados à nova história, esses esforços procuram explorar fontes historiográficas alternativas, mais adequadas às novas referências epistemológicas de

⁶ Chama-se aqui atenção para a importância da história em Marx, como se pode observar na passagem a seguir: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra, as roupagens, a fim de apresentar a nova cena da história do mundo nesse disfarce tradicional e nessa linguagem emprestada” (MARX, 1988, p. 203).

cunho subjetivista, tais como a história oral e registros não oficiais, como cartas pessoais e jornais de época (VIZEU, 2010, p. 41).

Assim, pode-se salientar a importância das concepções metodológicas históricas para a compreensão do contexto cotidiano do passado e das práticas de gestão das mais diferentes organizações. Todavia, a história oral se apresenta para dar oportunidade a “indivíduos e grupos que em grande medida são esquecidos pela história oficial, a fim de que lhes possibilite visibilidade no contexto sócio-histórico” (MORAIS, 2016, p. 74). Desse modo, corroboramos com Moraes (2016, p. 81) quando afirma que “o estudo por meio da história oral estabelece como compromisso primeiro de seu estatuto a transmissão dos fatos sociais da história de maneira a oportunizar espaço àqueles que se encontram nos subterrâneos sociais e de forma contextualizada”. É com base nesse contexto que utilizamos a história oral, que será desenvolvida a seguir.

2.2. A História Oral e os Narradores

As discussões acerca da história oral passam necessariamente pelo papel que ela ocupa. Para alguns autores, a história oral pode ser compreendida como uma técnica, para outros, como uma disciplina; e, para outros, como uma metodologia (AMADO, FERREIRA, 2005). Enquanto técnica ressaltam-se suas experiências com gravações, transcrições e conservação de entrevistas e de tudo que se encontra relacionado a elas. As discussões acerca da história oral enquanto disciplina não possuem consenso, embora os autores defendam que ela trouxe técnicas específicas de pesquisa, procedimentos metodológicos e um conjunto próprio de conceitos. A percepção da história oral enquanto metodologia afirma que ela engloba a caracterização e o estudo da individualização do sujeito. Ela se utiliza, ainda, enquanto metodologia, da técnica de entrevista e de outros procedimentos, que podem ser articulados, no intuito de registrar as narrativas da experiência humana (THOMPSON, 1992; AMADO; FERREIRA, 2005).

Há autores, como Meihy (1996), que a consideram como o conjunto de técnicas e de procedimentos empregados na elaboração de projetos, sendo utilizada, muitas vezes, como norteadora do planejamento e desenvolvimento de pesquisas e de entrevistas, contribuindo para a transformação do oral em escrito. Nesse sentido, pode-se dizer que

a história oral apresenta narrativas de sujeitos acerca de acontecimentos, conjunturas, organizações, percepções sobre a vida ou outros aspectos da história contemporânea. Em verdade, esses relatos trazem conhecimentos e entendimentos bastante individualizados, mas que contribuem para a compreensão das vivências de diferentes organizações. Thompson (1992, p. 22) conceitua a história oral como “uma prática social que promove mudanças que modificam tanto o conteúdo quanto a finalidade da história”. Assim, para o autor a história oral pode modificar a visão que se tem da própria história, apresentando novos caminhos e novas percepções.

Para Ichikawa e Santos (2003, p. 2), a História Oral é “uma história do tempo presente, pois implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado”. As autoras também defendem que a história oral pode proporcionar outra perspectiva da história oficial que esteja comprometida com o contexto social.

De acordo com Meihy (1996), são três os tipos de história oral: de vida, em que o sujeito entrevistado constrói uma narração acerca de suas experiências pessoais; temática, em que se faz a narrativa de sua opinião sobre um evento ou assunto específico e predefinido (este tipo de história oral será utilizado neste trabalho, uma vez que pretendemos conhecer as percepções dos sujeitos acerca do Felco e de suas práticas organizativas); questões de um passado distante, mesmo se utilizando de entrevistas com narradores vivos, na busca pela manutenção dos mitos e tradições repassados entre gerações.

Esses tipos de história oral demonstram a sua importância para a compreensão das experiências que foram vividas, narradas, lembradas e relembradas. Assim, pode-se dizer que existe na história oral certo privilégio para a voz dos sujeitos, independente da posição hierárquica ou do poder que ele possa ter em uma organização, possibilitando, até mesmo, a palavra àqueles que possam ter sido esquecidos ou não ouvidos pela história oficial.

Essa voz, essa narrativa, é importante porque constitui-se como instrumento na busca da essência daquilo que está sendo investigado, uma vez que não é o entrevistado o personagem principal, o foco da pesquisa, mas sim a sua percepção, a sua versão sobre a

história de determinado movimento ou organização - aqui, o Felco. Assim, os indivíduos se tornariam sujeitos do processo histórico. Deste modo, a percepção se constitui como um tipo de consciência da condição de existência e se torna sujeito se a consciência mover a ação no rumo da transformação da condição de existência que aliena. É por essa razão que a entrevista na história oral, como ressaltado por Closs e Antonello (2012, p. 109), “ao invés de focar os indivíduos que fornecem os dados, prioriza eventos, processos, causas, efeitos, normalmente fornecendo dados para história”. Além disso, a história oral deve estar sempre direcionada à “história pública, gerar índices de valorização da experiência coletiva, e para isto precisamos do argumento da entrevista e que ela tenha uma dimensão social. A entrevista não é a soma de palavras ditas pelas pessoas. As pessoas querem dizer alguma coisa, e as palavras são apenas um meio de expressão” (MEIHY, 2010, p.14).

Nesta tese, a História Oral foi utilizada para a construção das narrativas dos relatos dos sujeitos que participaram da organização do Felco, assim como participantes enquanto espectadores do festival. O processo de escolha dos participantes se deu por meio do método “bola de neve”. Este se iniciou pela identificação prévia de alguns informantes, e estes, após serem entrevistados, indicaram novos possíveis informantes para a pesquisa (BERNARD, 1995). Neste trabalho, especificamente, a identificação do primeiro informante se deu a partir da indicação de um dos organizadores do Felco em Campinas/SP, cidade na qual esse pesquisador cresceu. Assim, esse narrador caracteriza-se com um caso pertencente ao grupo objeto de investigação, que posteriormente levou a outros narradores, até que fosse encontrado o nível suficiente de informação requerida (GIL, 2009). Foram entrevistadas pessoas que organizaram e participaram do Felco em três cidades: São Paulo/SP, Campinas/SP e Belo Horizonte/MG. Estas cidades foram escolhidas por algumas razões, como: Campinas/SP, pelo fato de ser a cidade onde este pesquisador cresceu e conheceu pessoas que facilitaram o início da pesquisa de campo; São Paulo/SP, por ser onde se realizou a edição central/internacional do Felco no Brasil, em 2006; e Belo Horizonte/MG, por promover uma organização do festival diferente das outras duas cidades e por sediar o programa de pós-graduação em que esta pesquisa se insere.

Para a construção desta pesquisa, foram utilizadas como base as histórias e as memórias dos organizadores e participantes do Felco. Esperava-se com isso que, a partir das

narrativas desses indivíduos, fosse possível esclarecer a forma de organização do festival, bem como seus pressupostos, ideologias e práticas construídas em seu cotidiano. A utilização da narrativa se deveu ao fato de que os indivíduos quando narram suas histórias trazem referências e percepções particulares, mas que foram percebidas durante todo o processo de pertencimento ao Felco. Daí a importância da questão do cotidiano nesse processo, porque, de acordo com Joaquim (2014), o cotidiano contribui para a construção das memórias, que são produzidas e aperfeiçoadas pelos indivíduos em seu cotidiano. Nesse intento, a seguir, apresentaremos sobre os narradores, procurando mostrar o local de onde falam.

Na história oral, para as análises das narrativas, buscamos colocar em “evidência a fala apresentada sob a ótica dos sujeitos da pesquisa, tornando-os atores da construção teórica” (BRISOLA e MARCONDES, 2011, p. 8). Concordamos com Joaquim (2014, p. 18) quando afirma que, “para tecer estas interpretações/análises do emaranhado construído [a partir da história oral] no cotidiano e lembrado por meio das histórias contadas, proponho que essas sejam feitas à luz da enunciação destas narrativas em meio às práticas”.

2.3. Sobre os narradores

Procuramos neste tópico apresentar o local de onde falam os narradores desta pesquisa. Não pretendendo com isso identificá-los, mas mostrar de onde partem suas vozes. Com isso, objetivamos, além de dizer sobre os entrevistados, mostrar a relação deles com o Felco e como eles se envolveram/envolvem com o festival. Com base na técnica da “bola de neve”, procedeu-se à escolha dos entrevistados. Cada um indicava novos possíveis entrevistados para a pesquisa. Desse modo alguns nomes eram sempre indicados, os quais foram entrevistados para esta pesquisa. Foram 12 entrevistados, totalizando mais de 18 horas de entrevistas (todas transcritas, para facilitar a compreensão do pesquisador). Eles aparecem como E1 até E12, mantendo suas identidades reais.

Também, foi possível obter acesso, seja por busca na internet ou via entrevistados, a uma série de documentos, como: e-mails trocados por coordenadores do Felco Brasil (edição central/internacional), carta política do final do Felco Brasil, programação, do

Felco Brasil e dos Felcos regionais; projeto enviado à prefeitura de São Paulo para captação de recursos intitulado “A ilusão paga passagem”, filmes (curtas, documentários, etc.) exibidos no Felco (mostra tanto central/internacional quanto regionais), carta de princípios do Felco, cartazes das edições do Felco no Brasil e fotografias.

No que tange à formação profissional dos narradores, citam-se: cineastas, historiadores, pesquisadores em cinema, estudantes de doutorado, graduandos, etc. Entretanto, deve-se ressaltar que na época em que o Felco edição central/internacional foi organizado esses doutores, por exemplo, eram estudantes de graduação ou mestrado, boa parte ligados à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Nas mostras, de forma geral (nas outras mostras em São Paulo, Campinas e Belo Horizonte), havia também narradores que estavam no ensino médio, bem com estudantes de graduação da Unicamp e da UFMG. Além dos estudantes, havia profissionais já formados, como se pode perceber pelos relatos de três entrevistados:

“Na época eu estava com o cineclube, junto com mais dois colegas, lá na Unicamp, no instituto de ciências humanas”. E2

“Eu estava no ensino médio. Um amigo meu me mandou por e-mail, eu fui na reunião e comecei a fazer parte do grupo”. E8

“Eu era um cara que, tipo assim, eu faço cinema. Isso que é a minha profissão”. E4

Outra característica que merece destaque é a proximidade de alguns dos narradores com os movimentos sociais. Isso porque a proximidade dos organizadores do Felco com os movimentos sociais diz muito sobre o festival e sua opção política. Marcadamente, essa relação estabeleceu ou pelo menos ajudou uma práxis política de militância, que se estendia do movimento estudantil, passando pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) e pelo Movimento Passe Livre (MPL), dentre outros. Essa relação foi tanto do ponto de vista institucional – isto porque, na edição central, por exemplo, aconteceram atividades no Sindicato dos Trabalhadores em Saúde e Previdência no Estado de São Paulo – Sinsprev, como se pode observar na Figura 1, do jornal do Sinsprev edição 237, 2 de dezembro de 2006 (SINSPREV, p. 7, 2006) – quanto da fala

de um entrevistado (E11): “Aí, arranjamos de fazer no Sindicato dos Previdenciários, que era no centro”.

FIGURA 1 – Jornal do SINSPREV com a programação do Felco

Página 07 – Jornal do Sinsprev EDIÇÃO 247 02 de dezembro de 2006

Cultura

Sinsprev sediará festival latino-americano de cinema sobre a classe trabalhadora

Acontece em São Paulo, entre os dias 2 e 10 de dezembro, a edição de 2006 do Felco (Festival Latino Americano de la Clase Obrera, na sigla em Espanhol). De 5 a 10 de dezembro, a etapa central do festival será realizada na sede do Sinsprev. O festival é composto ainda pela mostra retrospectiva latinoamericana (de 4 a 15 de dezembro no Cinusp) e a mostra retrospectiva brasileira (de 21 de novembro a 3 de dezembro, na galeria Olido).

O Felco é um festival de cinema e vídeo dedicado às lutas da classe trabalhadora na América Latina, com o objetivo fortalecer os movimentos sociais e impulsionar a integração internacional.

Nos períodos em que não estão acontecendo mostras, o festival é realizado de forma itinerante. Durante todo o ano, a organização recebe, traduz, legenda, agrupa em DVD, os filmes enviados e repassa a exibidores alternativos pacotes periódicos. De setembro deste ano até fevereiro do próximo deverão ser montados três pacotes de cerca de 25 filmes cada.

A primeira edição do festival aconteceu em 2004, na Argentina, como uma tentativa de divulgar a produção cultural militante, em alusão de 2001, ano de muitas lutas e mobilizações no país. Em 2005, o evento foi repetido na Bolívia, na cidade de El Alto, onde aconteciam as manifestações em homenagem aos mortos em outubro de 2003, durante as manifestações contra o governo Sanchez de Lozada.

A partir daí, uma série de debates em torno da produção cultural e seu papel na organização da sociedade começaram a se intensificar, num esforço para superar a dependência da produção feita e veiculada pela grande mídia (Organizações Globo, Folha, Estado, Atril, Bandeirantes, etc).

O Sinsprev aceita a iniciativa porque considera fundamental para a luta dos trabalhadores a divulgação das mobilizações, produções e estudos sobre as questões que lhes dizem respeito. “A proposta da diretoria do sindicato é, inclusive, de inaugurar no ano que vem uma videoteca no sindicato (os vídeos disponibilizados pelo Felco serão para o acervo)”, afirma o diretor do sindicato José Rubens Duarte:

<http://felco.guardachuva.org/>

festival latinoamericano da classe obrera (cine vídeo)

PROGRAMAÇÃO

A organização do Felco pretende realizar no auditório do Sinsprev (rua Antônio de Godoy 88, 2º andar - próximo ao metrô São Bento) as seguintes atividades abertas aos servidores e cinefilos em geral:

- 5/12 (terço) - exibição “Moradia, questões trabalhistas e piqueteiros”, das 13 às 18h; debate “Movimentos urbanos”, às 19h.
- 6/12 (quarta) - exibição “Educação, movimento estudantil/juvenil e ditaduras militares”, das 13 às 18h; debate “Realização e formação audiovisual”, às 19h.
- 7/12 (quinta) - exibição “Mulheres e democratização da mídia”, das 13 às 18h; debate “Distribuição, exibição, tradução”, às 19h.
- 8/12 (sexta) - exibição “Questões agrárias e fábricas ocupadas”, das 13 às 18h; encontro propositivo pré-assembleia, às 19h.
- 9/12 (sábado) - exibição “Direitos humanos, Recursos naturais e Oriente Médio”
- 10/12 (domingo) - Assembleia do FELCO, 14 h.

Obs.: A programação acima é de responsabilidade da organização do festival, inclusive alteração de horários ou cancelamento de atividades.

Além dessa relação com os sindicatos, destaca-se a atuação dos narradores em movimentos sociais conduzidos por organizadores do festival, como se pode observar a seguir:

“Eu estava no Movimento dos Trabalhadores Sem Teto. Eu era do coletivo estadual do movimento e coordenava o setor de cultura do movimento, que a gente passou a chamar de “Brigada de Guerrilha Cultural”. (...) Naquela época, eu participava de um movimento... Tinha participado de um movimento estudantil da USP. Tinha sido do Centro Acadêmico da Filosofia. Ajudei um pouco a reestruturar o Centro Acadêmico da Filosofia” (E3).

Podemos observar que o E3 além, de se organizar no MTST, também tinha experiência com o Centro Acadêmico de seu curso. Ou seja, também atuou no movimento estudantil. Já o E8 e E5 se organizavam no movimento estudantil e o entrevistado que atuava no MPL manteve sua militância por bastante tempo - “saí ano passado” -, uma vez que participou da organização da mostra do Felco “A Ilusão Paga Passagem”, em 2010.

“A Ilusão Paga Passagem foi uma mostra que a gente montou em solidariedade ao MPL. Eu era do MPL. Saí ano passado” (E8).

“Eu fui bastante atuante no movimento estudantil antes do Felco né. Eu até comentei com você que eu era ligada a escola popular Oscilo Martins Gonçalves” (E5).

Pode-se perceber que a relação com os movimentos sociais era bem estreita. Em particular com o movimento estudantil. Havia, ainda, realizadores do Felco que atuavam em organizações de juventude no movimento estudantil, como a União Juventude Comunista – UJC, como pode ser percebido na passagem a seguir.

“A militância que eu tive antes do Felco foi na UJC” (E1).

Dada essa relação estreita entre os realizadores do Felco e suas atuações nos movimentos sociais, podemos notar que a atuação militante, na qual o Felco se insere, era uma marca de parte significativa desses realizadores.

Outro aspecto que merece destaque é a maneira como esses narradores enxergam seu envolvimento com o Felco. A maneira como esses narradores narram da sua aproximação com o festival se relaciona com a memória que eles estabelecem com a própria aproximação com o cinema. O Felco, então, *a priori*, pode ser entendido como um espaço de (re)memória. Tal fato pode ser corroborado quando parte dos entrevistados diz que a aproximação com o Felco se dá nas atividades de cineclubismo⁷, da qual faziam parte, como se pode observar:

⁷ “Na ditadura da produção comercial do cinema, os cineclubes propõem um novo modelo, em que um filme deve extrapolar a função de divertir e ser um veículo de cultura, informação e conscientização” (RAVANELLO, 2005, p. 16). Mais sobre cineclube, ver: Alves e Macedo (2010); e COSTA JÚNIOR (2015).

“Tive a experiência de fazer um cineclube em Diadema” (E1).

“Pessoalmente antes de entrar no MTST, tinha feito cineclube na universidade” (E3).

“Eu [participava de] um cineclube que chamava “Cinematógrafo”” (E2).

“Ele era um dos responsáveis pelo cineclube, cineclube da, acho que da FAFICH” (E7).

Notadamente a relação com os cineclubes era cara para os organizadores do Felco, uma vez que no próprio documento de avaliação da edição de 2006 eles apontam que “a aproximação com os cineclubes talvez seja a consequência política mais interessante da distribuição. O movimento cineclubista [é] um espaço alternativo expressivo para a exibição de filmes distantes do gosto do mercado” (FELCO, 2007, s/p).

Os entrevistados enxergam, ainda, que suas participações no Felco estavam relacionadas também com suas experiências filmicas e com a própria produção audiovisual. Percebe-se que o Felco se apresentou como possibilidade de exibição (e discussão) para uma produção independente e militante, possibilitando a alguns dos narradores que tivessem contato com o festival. As falas a seguir, revelam três exemplos de realizadores do Felco que estabeleceram uma relação entre o fato de fazerem filmes com o início da sua participação no festival:

“Me envolvi com o Felco (...) eu tinha feito [um filme] na faculdade (...) e aí surgiu. Eu vi na internet o anúncio desse festival. Aí falei: “Ah! Vou mandar”. Aí eles me chamaram, aprovaram o filme e eu fui” (E1).

“Sou documentarista, e a história que eu conheço e que eu posso [narrar] sobre o Felco é aquela história da qual eu participei aqui [na minha cidade]” (E4).

“[No MTST eu fazia] um conjunto de várias atividades com as ocupações e com o movimento que implicava fazer filmes, né. A gente fez um filme que entrou no repertório do Felco” (E3).

Se, de um lado, percebeu-se que a maneira como os narradores tomaram conhecimento acerca do Felco foi pelo cineclubismo ou por filmes produzidos, de outro há também

quem conheceu o Felco por meio de sua práxis política, como se pode contatar pelo depoimento a seguir:

“Eu conheci o primeiro evento do Felco pela internet, porque eu pesquisava sobre esses coletivos de cinemilitantes, de produção e exibição, né. Até porque na época 2002, 2003, 2004, eu sempre gostei de cinema, né, não havia aqui... Igual lá na Argentina, né, essa cultura de coletivo de produção pra luta dos trabalhadores. Pra você ver, até o MST, que era o maior movimento social do Brasil não havia um coletivo audiovisual né, orgânico deles só pra eles só” (E2).

O que se pretendeu com este capítulo foi apresentar o local de onde falaram os narradores desta pesquisa, para permitir uma compreensão melhor da história do Felco. Mais amplamente, procuramos discorrer sobre as opções quanto aos caminhos a percorrer em relação ao método e à metodologia. A seguir, com base nessas opções, discutiremos os entendimentos propostos para a Administração Política.

3. Por Uma Administração Política

Privatizaram sua vida, seu trabalho, sua hora de amar e seu direito de pensar. É da empresa privada o seu passo em frente, seu pão e seu salário. E agora não contente querem privatizar o conhecimento, a sabedoria, o pensamento, que só à humanidade pertence.
(Bertold Brecht)

Se a excelência de um cientista resulta do binômio imaginação e coragem, há momentos em que se amplia por sua atuação no plano político, pela responsabilidade de interferir no processo histórico
(Celso Furtado).

Neste capítulo promovemos uma discussão rumo a uma administração política, contemplando: a neutralidade ou não da ciência, em especial da ciência administrativa, o papel da ideologia, primeiro, dialogando sobre pressupostos teóricos e, depois, sobre a ideologia na Administração; o conceito de Administração Política para um grupo de pesquisadores da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Por fim, faremos uma reflexão sobre como entendemos a política, assumida com um caráter histórico e entendendo que a esfera política não pode ser analisada isoladamente dos outros níveis sociais, dado que a ação política se desenvolve a partir das relações sociais de produção. A partir desse ponto, encaminha-se no sentido de uma administração clara e assumidamente política.

Longe de buscar estabelecer qualquer reducionismo teórico, mas na procura de possíveis convergências, partimos para a construção deste capítulo superando a falsa ideia de que o desenvolvimento do conhecimento, em especial nas ciências sociais, ocorre por meio de dicotomias e rupturas. O estranhamento dessas dicotomias fornece artifícios para (re)pensar os estudos organizacionais e a Administração (enquanto campo do conhecimento). Não se procura aqui, oferecer apenas suporte para reflexões/análises teóricas, mas também se busca oferecer alternativas para a pesquisa na Administração, que privilegie a prática. É nisso que se diferencia o intento desta tese. Não se pretende propor que esta é a única saída nem caracterizá-la como a melhor e universal. Entendemos que reconstruções e aproximações epistemológicas desenvolvem o conhecimento na área. A todo o momento, o que procuramos foi a busca por estabelecer uma defesa da Administração Política orientada pela prática coletiva, a partir de uma matriz ideológica que tenha como foco a ressignificação de sua própria essência (e não

da aparência). Não pretendemos em momento algum negar esconder ou silenciar as divergências de pensamento, porém compreendemos que a partir da dialética materialista é possível apropriar-se do caráter ontológico das coisas.

Enquanto pesquisador, fizemos a opção de não buscar descrever minuciosamente o objeto nem construir modelos (caixa, fórmulas, receitas) explicativos para dar conta de seu movimento aparente, tal qual a tradição positivista utiliza. Não pretendemos, portanto, buscar uma teoria que não se limite ao exame das formas dadas de determinado objeto, pois o conhecimento teórico é o conhecimento do real, assim “como ele é em si mesmo, na sua existência real e efetiva, independentemente dos desejos, das aspirações e das representações do pesquisador” (NETTO, 2009, p. 723). Consideramos assim, que é pela teoria que o sujeito reproduz em sua abstração a dinâmica e a estrutura do objeto de sua pesquisa. O objeto da pesquisa – no caso, o Felco – tem existência objetiva. Dito de outra forma, não depende do pesquisador para existir. Nesse intento, o objetivo foi ir além da aparência fenomênica, imediata e empírica, buscando a essência do Felco. Para isso, percorreremos o caminho de compreender a Administração como uma práxis política. É com esse objetivo que discutiremos a seguir a opção pela não neutralidade, entendendo-a como um degrau que precisamos subir na caminhada para atingir os intentos pretendidos. .

3.1 A opção pela não neutralidade da ciência

É possível afirmar que não se pode pensar em um processo de formação dos indivíduos que seja crítico e à margem do saber científico, sobretudo em um contexto de supervalorização desse saber, e da crescente influência da tecnologia. É preciso ir além da neutralidade científica, buscando relações profundas e necessárias entre a ciência e a realidade empírica, entre conhecer e intervir. Isso porque a tecnologia se cria e se modifica por meio das interações sociais até a sua estabilização como artefato. Assim, “as tecnologias seriam construídas socialmente na medida em que os grupos de consumidores, os interesses políticos e outros similares influenciam não apenas a forma fina que toma a tecnologia, mas também o seu conteúdo”. (DAGNINO, BRANDÃO e NOVAES, 2010, p. 24). Para isso, é necessária a superação da postura “cientificista”, que considera que a ciência é a descrição de seu instrumental, teórico ou experimental, e deve ser separada da reflexão sobre o significado ético dos conteúdos desenvolvidos no

interior da Ciência e suas relações com o mundo do trabalho (PCN, 1997, p. 23-24). Dito de outra forma, é a superação da separação entre ciência e filosofia. Isso porque o ensino da ciência não deve se limitar a suas teorias, experimentos e métodos, mas também deve priorizar o papel que a ciência ocupa na sociedade. É por essa razão que a tese da não neutralidade precisa ser encarada como um convite a uma postura mais crítica em relação ao papel da ciência na sociedade e ao impacto que ela pode causar na vida dos indivíduos.

Se essa neutralidade é uma premissa irrefutável, que garante a cientificidade da pesquisa e do pesquisador, é fundamental o debate da neutralidade na ciência, uma vez que o silêncio exprime uma ação política. Para Tragtenberg (2004, p. 64), "a ciência ocupa hoje o lugar do Verbo Divino. A casta dos cientistas substitui a hierarquia eclesiástica como elemento mediador entre a palavra superior e a coletividade humana". A crença dos pesquisadores acerca da neutralidade científica pode ser comparada à crença dos fiéis em suas religiões. Isso porque manifesta-se, juntamente com as racionalidades diferentes, a necessidade da existência de um ente superior, mesmo que se procure juntar os temores humanos. Entretanto, a via para esta tentativa é distinta e os resultados podem ser diferentes, mas, efetivamente, a procura recai sobre a consolidação de uma elite específica. Essa diferenciação no interior da própria classe é procurada pela elite tanto dos sacerdotes como dos cientistas e se consolida como um elemento de constituição do pensamento ideológico. E apesar dessas disputas, ocorrem sempre lutas ideológicas, com seus respectivos pressupostos, premissas e verdades (FARIA e MENE'GHETTI, 2010). Isso significa, no limite, que a crença de pesquisadores na neutralidade científica remete à ideia de que essa neutralidade é vista como ente superior, inquestionável e dogmático. Para nós a ciência deve ser sempre questionada, refletida.

Nesse contexto, alguns autores, como Calbino e Paes de Paula (2013), Colossi (1978), Martins-Filho e Narvai (2013), Misoczky (2005), Oliveira (2003), Rodriguese e Dellagnelo (2013), e Santos, Santos e Braga (2014), vêm trabalhando para demonstrar a ideia da não neutralidade na ciência, mais particularmente a não neutralidade nas ciências administrativas. Apesar de ser uma discussão que já acontece há algum tempo, sua reflexão e críticas permanentes é que permite um amadurecimento maior nos estudos organizacionais. Temas como este são sempre necessários. No mesmo sentido,

autores considerados clássicos nos estudos das organizações, como Maurício Tragtenberg, Fernando Prestes Motta e Alberto Guerreiro Ramos, discutem o papel da ideologia e da dominação na Administração, ora analisando a burocracia, ora pensando a teoria geral da administração. Apesar de compartilhar esses pressupostos, este trabalho não tem a pretensão de apresentar saídas ou respostas. Seu intento é abrir outra janela, outro olhar, para aí sim, permitir uma reflexão acerca do papel ideológico da Administração, até porque trata-se de uma análise urgente no campo dos estudos organizacionais (CARRIERI, 2012; CARRIERI *et al.*, 2014; BARROS *et al.*, 2011; MENEGHETTI, 2007; FARIA e MENEGHETTI, 2010; RODRIGUES e DELLAGNELO, 2013; FLORES, 2007).

É importante ressaltar, que as teses da não neutralidade abrem mão, inclusive, do ideal de imparcialidade, por meio da qual se defende a impossibilidade de exclusão dos valores não cognitivos do processo de seleção de teorias no interior da ciência. Assim, a ciência não apenas sempre foi e continua sendo parcial, mas o próprio ideal de imparcialidade deixa de fazer sentido (BARBOSA, 2003). A imparcialidade, para Barbosa (2003), refere-se ao uso exclusivo de valores cognitivos na seleção de teorias. Quando há interferência de valores não cognitivos, a ciência deixa de ser imparcial. Mas a opção pela não neutralidade tem relação direta com a visão que se tem do pesquisador. Entretanto, a motivação dos cientistas acerca de suas pesquisas não fez parte das preocupações da ciência, muito menos da epistemologia da ciência. Ressalta Poli (2006, p. 13):

No máximo, para os mais curiosos, tratou-se do tema pela via das motivações pessoais, pautadas por histórias de vida, de paixões secretas e de melhores ou piores desempenhos acadêmicos. As famosas “vida e obra” de grandes pensadores chegaram também ao âmbito da ciência, se bem que de modo bem mais modesto. De qualquer modo, referem-se aí ao cientista enquanto personalidade; buscam, então, seguindo a lógica do senso comum, o que levaria determinada pessoa a se ligar a determinado objeto a ponto de dedicar a vida ao seu encaicho.

Não é desse pressuposto que este trabalho parte, porque todo pesquisador que procura produzir conhecimento científico é, obviamente, um sujeito implicado. E há uma relação direta entre esse sujeito e sua prática, sendo capaz de gerar um conhecimento científico útil e relevante. Esse conhecimento, essa construção teórica, será

necessariamente militante⁸, porque, segundo Martins Filho e Narvai (2013), o pesquisador atua ou participa, não sendo necessariamente simplista ou panfletário, mas provavelmente síntese do pensar-agir, atuar-investigar, conhecer-transformar.

Corroboramos com Paulon (2005), quando defende que o problema da participação de sujeitos implicados em uma pesquisa só pode ser compreendido com a “superação das pretensões de neutralidade e objetividade tão promulgadas pelo paradigma positivista nas ciências” (PAULON, 2005, p. 23.). É nesse contexto que se inserem as concepções acerca da política e da ideologia, sobretudo na compreensão da Administração como ideológica e política, como se verá nos tópicos a seguir.

3.2 Reflexões sobre Ideologia

Muitas são as concepções do termo *ideologia*, sobretudo no campo das ciências sociais. De acordo com Löwy (1993), é difícil encontrar um conceito tão complexo, tão cheio de significados quanto o de ideologia. Geralmente, a ideologia tende a ser estudada de uma perspectiva macro, a partir dos conflitos de classes, em um contexto produzido pelos proprietários e pelo sistema capitalista, em que as organizações se apresentam como espaço para que as relações sociais de produção sejam estabelecidas. Assim, o conceito de ideologia possui muitas vertentes. É bem verdade que assumimos neste texto a opção por buscar na tradição marxista a fonte para o conceito e o entendimento de ideologia. Mais especificamente, utilizamos o próprio Karl Marx e alguns estudiosos que, sob a influência de seu pensamento, refletiram sobre o conceito de ideologia, como Antonio Gramsci, Louis Althusser, Terry Eagleton, Leandro Konder e István Mészáros, entre outros. Buscamos nesses autores o conceito de ideologia, pois, para estabelecer a relação entre política e ideologia devemos compreender a intencionalidade de agir. Dito de outra forma, buscamos na práxis política as ações humanas que determinam a transformação material da realidade.

A noção de Ideologia é um conceito utilizado por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), apesar de não apresentarem uma definição única. Foi pela influência de Karl Marx que a palavra *ideologia* passou a ser bastante utilizada nas

⁸ Esse saber terá efeitos político-ideológicos, mesmo que ele queira se distanciar das coisas mundanas, até pelas escolhas e consequências.

ciências humanas, significando um sistema de ideias que elaboram uma "compreensão da realidade" para ocultar ou dissimular o domínio de um grupo sobre o outro (BOITO JUNIOR e MOTTA, 2010). É por isso que a ideologia tem por objetivo assegurar a preservação da dominação de classes a partir de uma tentativa de explicação apaziguadora das diferenças sociais. Nesse sentido, a "falsa consciência da realidade" pode ser compreendida como proveniente da vontade das "classes dominantes", que impõem às massas suas formas de agir e, sobretudo, de pensar. Isso acontece porque as "classes dominantes" propõem-se a promover mudanças no comportamento e na própria realidade das massas ou, ainda, a moldar essa realidade, fazendo com que ela seja sugerida, como uma "falsa consciência". Essa noção do termo *ideologia* no pensamento marxista, em que é tido como uma forma de percepção da "falsa consciência", das "visões de mundo" e dos "estilos de pensamento", dá-se em um ambiente potencialmente envolvido pelos jogos de poder, principalmente nas disputas políticas dos séculos XIX e XX.

É por meio da ideologia, portanto, que são produzidas lógicas de identificação social e imaginárias que, em sua grande maioria, surgem como uma tentativa de encobrir os conflitos entre dominadores e dominados. Isto é, entre as classes sociais, buscando disfarçar a dominação e encobrir a percepção do particular, dando-lhe a aparência de universal. A noção de ideologia apresenta-se como o processo pelo qual as ideias da classe dominante se tornam as ideias de todas as classes sociais, tornando-se, portanto, ideias dominantes. Também se apresenta como uma concepção de ideologia fundamentada em Marx e Engels, que apresentam em *Ideologia Alemã*:

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual, o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as ideias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as ideias de sua dominação. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam. Na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda a sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como

pensadores, como produtores de ideias; que regulem a produção e distribuição das ideias de seu tempo e que suas ideias sejam, por isso mesmo, as ideias dominantes da época (MARX; ENGELS, 1977, p. 72).

Um ponto que merece destaque é que as ideias dominantes em determinada época não dirão respeito necessariamente a todas as ideias existentes nessa sociedade, mas apenas às ideias daquela classe dominante na sociedade na época. Toda essa forma de dominação se materializa pela criação de universais abstratos – isto é, a transformação das ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos e para todos os membros da sociedade. Essa universalidade é, de certa forma, abstrata, uma vez que não se refere a nada real e concreto. Isso porque no real existem concretamente classes particulares, e não a universalidade humana.

Como há um processo de dominação e de reprodução ideológica, a ideologia acaba se tornando um espaço de dominação das ideias do extrato dominante, as quais se transformam em ideias de todas as classes sociais – isto é, as próprias ideias dominantes. E essas ideias dominantes se materializam, efetivamente, por meio de diversos aparelhos, tais como: o Estado (ALTHUSSER, 1980; GILES; 1985), a escola (BOURDIEU e PASSERON, 1992) e as organizações em geral (PAGÈS et al., 1987), entre outros. Além disso, a ideologia torna-se responsável pela transformação dos indivíduos concretos em sujeitos, estes resultantes de um imaginário social instituído. As ideias e as visões de mundo desses indivíduos é que fundamentaram suas práticas, determinando quais são os papéis legítimos e quais são os papéis instituídos.

A ideologia não é ilusão nem superstição religiosa de indivíduos mal orientados, mas uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada. Como tal não pode ser superada nas sociedades de classe. Sua persistência se deve ao fato de ela ser constituída objetivamente (e constantemente reconstituída) como consciência prática inevitável das sociedades de classe, relacionada com a articulação de conjuntos de valores e estratégias rivais que tentam controlar o metabolismo social em todos os seus principais aspectos (MÉSZÁROS, 2004, p. 65).

Assim como Mézáros, Gramsci (1978) já defendia que os sujeitos ocupam um papel de maior autonomia. Para ele, a ideologia é “uma concepção do mundo implicitamente manifesta na arte, no direito, na atividade econômica e em todas as manifestações da vida individual e coletiva” (GRAMSCI, 1978, p. 328). Além dessa concepção de

ideologia, Gramsci divide o conceito em quatro níveis: filosofia, religião, senso comum e folclore, em ordem decrescente de sistematização e articulação intelectual.

Konder (2002) procurou analisar como o conceito de ideologia foi pensado antes e depois de Karl Marx (1818- 1883) e a quais desdobramentos (nos campos da política, da arte, da história, da linguagem, da ética e da psicanálise) o conceito (de ideologia) perpassaria no século passado. Explica:

Não existe imunidade contra a ação sutil da ideologia: ela pode se manifestar tanto na percepção sensível como na análise e na reflexão; pode aparecer tanto na pretensão à universalidade como na resignação à particularidade. O pensamento pode se perder tanto na abstração como na empiria. A sensibilidade pode falhar sendo intensa ou enfraquecida. [...] O empenho desmistificador é valioso, mas não garante a eficácia da desmistificação. [...] A questão da ideologia, quando é reconhecida e enfrentada, exacerba a desconfiança e relativiza os conhecimentos constituídos. Isto é, com certeza, profundamente necessário para o avanço do conhecimento. Mas, para complicar mais as coisas, a distorção ideológica pode se infiltrar na própria desconfiança ou mesmo na relativização. A exacerbação da desconfiança e o exagero da relativização podem acarretar certo esvaziamento no esforço do conhecimento, certa desmobilização na práxis. A ideologia pode estar no excesso como na insuficiência; no que falta como no que sobra. Porque, onde há conhecimento há ideologia, e onde há ideologia, há algum conhecimento (KONDER, 2002, p. 257-259).

Pereira e Misoczky (2007), a partir da noção de que a hegemonia tem relação com uma posição temporária e parcial de interpretação da realidade, ressaltam que o conceito de ideologia proposta por Thompson (2002) é utilizado como complemento e aliado para o estudo dos modos de operação da ideologia. Thompson (2002, p. 79) conceitua ideologia

[...] em termos das maneiras como o sentido, mobilizado pelas formas simbólicas, serve para estabelecer e sustentar relações de dominação: estabelecer, querendo significar que o sentido pode criar ativamente e instituir relações de dominação; sustentar, querendo significar que o sentido pode servir para manter e reproduzir relações de dominação através de um contínuo processo de produção e recepção de formas simbólicas.

Georg Lukács e Antonio Gramsci apresentam concepções acerca da ideologia que são complementares entre si na reflexão sobre o tema. Lukács (2003) defende que a realidade é o critério para a correção do pensamento. Mas ela não é; ela se torna. Para isso, necessita da participação do pensamento. Ele destaca, ainda, a relação do pensamento e da existência, pois sua identidade consiste em serem aspectos de um mesmo processo histórico e dialético real. O conceito de ideologia de Lukács (2003) se desenvolveu em um momento histórico em que existia confronto entre sistemas de ideias estranhos, demonstrando a parcialidade desses sistemas. Já o conceito de ideologia para Gramsci não ocupa papel central. É a hegemonia que ocupa esse lugar, embora a aproximação entre os dois conceitos seja importante. Para Gramsci (2002), a hegemonia é a forma como um poder conquista o consentimento dos dominados para seu domínio. Essa dominação pode ser consentida ou coercitiva. Nesse sentido, tem-se a possibilidade de uma ideologia imposta, o que amplia o conceito de hegemonia – no caso, englobando o de ideologia. É com Gramsci que a ideologia ganha forma de prática social vivida, o que alarga o conceito de sistemas de ideias.

Qualquer pesquisador, como sujeito implicado, quando assume o desafio da produção do conhecimento científico, é inevitável que vincule sua identidade ideológica a seu trabalho. Embora a ideologia possa assumir diferentes concepções, Eagleton (1997) afirma ela pode ser compreendida mais como uma trama de fios conceituais ou, mesmo, um texto do que uma conceituação do tipo paradigmático ou historicamente “consagrado”. Nesse sentido, a ideologia, quando compreendida como um conjunto de propostas formadas no interior de um pensamento sistemático, passa também a se apresentar como uma ação sobre a prática, que possibilita uma mudança de comportamento e da própria realidade. É nesse contexto e, sobretudo, na consolidação do capitalismo, com a dominação da racionalidade técnica, que surgem formas ideológicas com vistas à consolidação dos administradores como classe social dominante. Assim, entendemos por ideologia o processo de transformação das ideias da classe dominante em ideias dominantes para toda a sociedade, de tal forma que aquela classe que possui a dominação no plano material (econômico, social e político) também possui a dominação no plano espiritual (das ideias).

Discutiremos a seguir a nossa compreensão acerca da política enquanto categoria teórica, para que somada à neutralidade da ciência e os conceitos sobre ideologia aqui discutidos, possamos rumar para administração política.

3.3 Mas o que entendemos por Política?

Assumindo que a Administração não é neutra e que é reprodutora de uma ideologia, isso não significa que ela pode ser entendida como política? *A priori* sim, mas de maneira um pouco superficial, portanto traremos à luz algumas considerações acerca da política para a tradição marxista, em especial, buscando inspiração em Gramsci. Parte-se, da compreensão de que a construção teórica marxista trata-se de uma ontologia materialista do ser social, em que as categorias capital, Estado e política necessitam ser tratadas como ontológicas. Assim, na concepção marxista a política é compreendida como o lócus dos conflitos por meio da apropriação do poder, que se encontra organizado sob sua forma de Estado moderno.

As reflexões acerca da política ocupam um papel importante na obra de Gramsci, o que é bastante compreensível, dada a natureza de militante político e participativo nos grandes acontecimentos históricos italiano no fim dos anos de 1910 e início da década seguinte. Além disso, pode-se destacar que boa parte de sua obra foi escrita na prisão do fascismo italiano, apresentando temas motivados por essa experiência. Nesse sentido, pode-se dizer que Gramsci foi um pensador marxista, que trouxe em sua obra uma visão crítica e histórica dos processos sociais. Para ele, o homem interessa em toda a sua efetividade material, de modo que a sociabilidade que é decorrente da sua vida material – real – passa a ser a base para a compreensão do ser social.

As obras de Gramsci buscavam, a partir de uma interpretação materialista da sociedade e da história, confrontar as visões que ocultaram o papel do sujeito na construção do mundo social (GRAMSCI, 2000a). Enquanto crítica da política, sua reflexão teórica se demonstra por meio de categorias que vão do abstrato ao concreto, da aparência à essência, do singular ao universal, e vice-versa. Para Simionatto (1998, p. 131), a reflexão categorial em Gramsci, “vai apreendendo a processualidade e a historicidade do social, o jogo das relações que permite desvendar a realidade e suas contradições constitutivas”.

A concepção de política para Gramsci, de acordo com Coutinho (1999a), apresenta dois sentidos: um restrito e outro amplo. No sentido amplo, a política

[...] identifica-se praticamente com liberdade, com universalidade, com toda forma de práxis que supera a mera recepção passiva ou a manipulação de dados imediatos (passividade e manipulação que caracterizam boa parte da práxis técnico-econômica e da práxis cotidiana em geral) e se orienta conscientemente para a totalidade das relações subjetivas e objetivas. E, segundo essa acepção, é justo dizer com Gramsci – pois isto corresponde a um fato ontológico real – que todas as esferas do ser social são atravessadas pela prática política, contêm a política como elemento real ou potencial ineliminável. Poderemos compreender isso melhor se observarmos que, nessa acepção ampla, política em Gramsci é sinônimo de ‘catarse’ [...], uma classe social, se não é capaz de realizar essa ‘catarse’, não pode se tornar classe ‘nacional’, representante dos interesses de um bloco histórico majoritário, e, desse modo, não pode conquistar a ‘hegemonia’ na sociedade (COUTINHO, 1999a, p. 90-91).

Já a concepção da política em sentido restrito trata-se da grande política, que “compreende as questões ligadas à fundação de novos Estados, com a luta pela destruição, defesa e conservação de determinadas estruturas orgânicas econômico-sociais”, e pela pequena política, a “do dia a dia, parlamentar, de corredor, de intriga [...] [das] questões parciais e cotidianas, que se colocam no interior de uma estrutura já estabelecida” (COUTINHO, 1999a, p. 92).

Pode-se observar que a política em sentido restrito tem um caráter histórico, porque ela se inicia com o surgimento da divisão da sociedade em classes, com governantes e governados, dirigentes e dirigidos. Entretanto, a atividade política para Gramsci (1991c) não era a simples manifestação da divisão da sociedade em classes nem ele percebia a dominação como algo previamente dado ou como um fenômeno natural, o qual se deve aceitar. Para Gramsci (1999), a divisão em dominantes e dominados é proveniente da divisão em classes opostas, construída historicamente, mas não naturalmente. Por essa razão, segundo COSTA (2012, p. 15),

(...) o combate a explicação da existência do domínio político pela simples existência da “vontade de poder” ou de “prestígio”,

como se inerente aos homens e às nações, numa explicação tautológica e a-histórica a querer constatar, de forma acrítica, o fato de o poder ser algo enraizado na natureza humana.

Nesse sentido, é possível entender a identidade entre história e política, uma vez que todos os indivíduos trazem em si uma dimensão política. Assim, para Gramsci a ênfase na política e na ação dos sujeitos não diz respeito a uma observação da política a partir de atores tradicionais, como o Estado e os grupos políticos e economicamente hegemônicos (GRAMSCI, 1991b). O autor aponta a necessidade de discutir outros focos de análises, aqueles que não eram retratados na história política tradicional, que tinha como foco o Estado e as elites dirigentes.

Sendo o Estado moderno parte constituinte da base material da lógica expansionista do capital, a política então emana da luta pelo poder do Estado, que está subsumida à lógica do capital. Para Gramsci a política é um campo de ação permanente, que origina organizações também permanentes, uma vez que se estrutura na vida econômica, mas que deve ser capaz de superá-la. Isso significa que se a política nasce da articulação de interesses e da representação de classes, tendo como fundamento a questão econômica, ela precisa ser capaz de superar essa posição para chegar à consciência ético-política, em que o papel hegemônico na sociedade pode ser assumido pelo grupo social:

Esta é a fase mais estritamente política, que assinala a passagem nítida da estrutura para a esfera das superestruturas complexas; é a fase em que as ideologias geradas anteriormente se transformam em 'partido', entram em confrontação e lutam até que uma delas, ou pelo menos uma única combinação delas, tenda a prevalecer, a se impor, a se irradiar por toda a área social, determinando, além da unicidade dos fins econômicos e políticos, também a unidade intelectual e moral, pondo todas as questões em torno das quais ferve a luta não no plano corporativo, mas num plano 'universal', criando assim a hegemonia de um grupo social fundamental sobre uma série de grupos subordinados (GRAMSCI, 2000b, p. 41).

É importante ressaltar também, que as ideologias, para Gramsci, não são meras aparências ou reflexos superestruturais, mas sim realidades objetivas que ganham a consciência resistente das crenças populares. Assim, a ideologia pode ser compreendida como uma consciência política que está relacionada aos interesses de qualquer classe ou grupo social (GRAMSCI, 2000b). Diz respeito a uma visão de mundo que é

desenvolvida e colocada em prática por aqueles sujeitos políticos que estão envolvidos no processo de luta de classes. Segundo Gramsci, trata-se do “terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc...” (GRAMSCI, 1991a, p. 63).

Relacionado a isso tem-se a dominação política, que pode ser compreendida, para COSTA (2012, p. 21) como

(...) uma relação difundida pelo conjunto da sociedade civil, pela qual os dominados não aparecem como meros agentes passivos, pois, em diversos momentos, assumem como sua a ideologia dominante ou, pelo contrário, organizam resistência e oposição a ela. Sendo assim, os aparelhos privados de hegemonia não podem ser identificados apenas como reprodutores do discurso dominante, pois em seu seio dá-se, mesmo que em escala reduzida, a mesma luta ideológica que se trava no conjunto da sociedade.

Nesse sentido, a hegemonia implica a formação de determinada moral e de uma concepção de mundo que envolve questões culturais, objetivando um “acordo coletivo”, por meio da internalização da mensagem simbólica, para a construção de sujeitos conscientes, que possuem uma vivência ideológica própria. Quando isso acontece, a vontade coletiva evolui e uma nova consciência vai sendo construída, que irá se materializar na prática política. Arelado a isso tem-se a autonomia da política, que ocupa um papel importante na obra de Gramsci, pois foi com base em sua reflexão nos *Cadernos do Cárcere* que ele desenvolveu sua pesquisa sobre política. Para reconhecer a autonomia da política, é preciso também reconhecer que a política não pode ser reduzida à religião ou a questões éticas, mas sim a sua “relação dialética” que a política pode ter com outras formas históricas. Desse modo, essa “relação dialética” expressa a possibilidade de novas configurações que a política assume ao longo da história.

Mas, independente dessas novas configurações, a discussão acerca da política continua sendo central, como ressaltado por Coutinho (1999b), Semeraro (1999), Dias (2000), Schlesener (2002), Del Roio (2005) e Secco (2006), ao lado do pensamento filosófico de Gramsci. Isso porque para Gramsci, ao contrário do que pensava a elite, a esfera política não pode ser analisada de forma isolada dos demais níveis sociais, uma vez que a ação política se desenvolve a partir das relações sociais de produção. Desse modo,

Gramsci não compreende a política como simples imagem da economia, mas sim como um elemento entre a produção material e a reprodução da vida humana (GRAMSCI, 2000b). O economicismo, ainda para Gramsci, era considerado um desvio da interpretação de Marx, assim como considerar a cultura, a política e as ideologias como simples reflexos da estrutura econômica é um erro, que pode gerar efeitos surpreendentemente negativos no plano político. Além disso, os elementos cultura e política precisam ser considerados de forma conjunta, já que a cultura é para Gramsci uma das ferramentas da práxis política, sendo que ela, inclusive, poderá possibilitar aos indivíduos a consciência crítica desejada – isto é, a consciência criadora de história e de instituições e que poderá fundar novos Estados.

As concepções de Gramsci, contrárias ao economicismo e ao estruturalismo, tiveram como foco a centralidade da política, sendo compreendida como a ação humana com foco nos fins e na história e como processo de especificação das vivências sociais. Em termos de proposição epistemológica geral de Gramsci, segundo Boito Junior (2004), torna-se necessário

[...] pensar a transição fora da problemática hegeliana da evolução espontânea da estrutura movida por sua própria contradição interna, originária e única. Uma estrutura nova não nasce, ao contrário do que supõe a concepção historicista (evolucionista e teleológica), de dentro da estrutura anterior. Existem contradições internas e originárias da estrutura, mas essas permanecem dentro dos limites estruturais do modo de produção (BOITO JUNIOR, 2004, p. 73).

As contradições mencionadas são provenientes daquelas existentes na estrutura da economia capitalista, que reproduzem o capitalismo de outra forma. Elas obrigam a se pensar o modo de produção capitalista a partir de uma reprodução ampliada, e não a reprodução simples, de modo estático. Para Marx (1983, p. 25), “a transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura”. Desde modo, corroboramos com Gramsci, (1991a, p. 47/48) quando afirma:

Transformar o mundo exterior, as relações gerais, significa fortalecer a si mesmo, desenvolver a si mesmo. É uma ilusão, e um erro, supor que o ‘melhoramento’ ético seja puramente

individual: a síntese dos elementos constitutivos da individualidade é “individual”, mas ela não se realiza e desenvolve sem uma atividade para o exterior, atividade transformadora das relações externas, desde com a natureza e com os outros homens – em vários níveis, nos diversos círculos em que se vive – até à relação máxima, que abraça todo o gênero humano. Por isso, é possível dizer que o homem é essencialmente “político”, já que a atividade para transformar e dirigir conscientemente os homens realiza a sua “humanidade”, a sua “natureza humana”.

Para prosseguir no debate sobre a administração política, proporemos no próximo tópico uma discussão sobre o grupo de pesquisadores da UFBA que já vem abordando a temática. Não se pretende silenciar nenhum outro grupo ou pesquisador, pois sabe-se que outros pesquisadores de outras universidades têm pensado a administração política de forma mais ou menos organizada, porém com importantes contribuições para o desenvolvimento desse campo de pesquisa. Quando se considera o grupo da UFBA é porque esses pesquisadores se estabeleceram como um grupo mais coeso, tendo um grupo de pesquisa no CNPq, editando e publicando um periódico (*Revista Brasileira de Administração Política* – REBAP). Não se pretende, portanto, ignorar os demais pesquisadores da temática (inclusive algumas obras e autores são citados no desenvolvimento desta tese), apenas sugerimos um local de partida.

3.4 Administração Política na perspectiva do grupo da Universidade Federal da Bahia

Desde a metade da década de 1990, um grupo de pesquisadores vinculados à Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia e coordenados pelo professor Reginaldo Santos vem se preocupando com a compreensão do campo de estudos da Administração, contextualizado em uma sociedade pautada pelas contradições do modo de produção capitalista. Esse movimento tem como foco a construção de um novo conceito, que seria denominado posteriormente de “Administração Política”. Sua discussão baseava-se em conhecimentos da racionalidade instrumental, fragmentados e distribuídos por diferentes disciplinas, em que, inicialmente, foi desenvolvido um conteúdo epistemológico e metodológico, tendo como pressupostos autores clássicos da Administração e da Economia Política. Esclarece Gomes (2012, p. 9):

Alguns trabalhos enveredaram para a compreensão dos fenômenos da realidade socioeconômica, institucional e organizacional, com a necessidade de definição do método de abordagem em que se misturam elementos captados da própria administração, do ponto de vista mais heterodoxo e da economia política clássica e keynesiana.

Pode-se dizer, entretanto, que a busca por uma fundamentação científica do conceito surgiu mais especificamente com o professor Reginaldo Santos, ao propor um artigo⁹ em que buscou se compreender e reafirmar a ciência enquanto um conceito político, colaborando, assim, para superar o caráter superficial de até então. É importante ressaltar que, segundo Ribeiro (2009), a construção desse trabalho foi ao mesmo tempo bastante desafiante e difícil, pois era preciso iniciar a discussão de um conceito que ainda não havia sido feita nem no campo da Administração nem no da Economia Política e da Ciência Política, três disciplinas que discutem a relação entre Estado, a Economia e a Sociedade.

Destaca-se nesse sentido a própria ciência como uma força produtiva do capitalismo, que é determinada pelas relações de produção (a luta de classes), estando, portanto, fortemente marcada por aspectos ideológicos, evidenciando, assim, a necessidade da constituição da Administração Política enquanto ciência autônoma. Mas, para que essa construção pudesse ser realizada, foram realizadas revisões de alguns conceitos que estavam arraigados nas concepções tradicionais do que se imaginava ser o objeto da Administração: as organizações. Esta discussão será retomada mais adiante.

Outro fator que merece ser destacado foi a opção de dar a esse conceito o nome de “Administração Política” (SANTOS, 2004), pela necessidade

[...] de dar à Administração e seus cursos superiores um foco mais amplo, a gerência do próprio Estado e das relações sociais de produção e distribuição para ser mais preciso, e assim mostrar os limites da Economia Política que tentara sem sucesso ou dar conta da gestão das instituições, ou menosprezar a gestão por considerar objeto secundário (CARIBÉ, 2008, p. 33).

⁹ Este artigo pode ter sido o “pontapé inicial” para o reconhecimento da Administração Política enquanto campo de conhecimento. Foi publicado pela *Revista de Administração Pública*, da Fundação Getúlio Vargas (FGV), de 1993, intitulado “A Administração Política Brasileira”, de autoria de Reginaldo Souza Santos e Elisabeth Matos Ribeiro.

Mas como delimitar o campo de atuação da Administração Política com a da Economia Política? Sobre isso, Santos (2004) defende:

Para ampliá-lo, devemos pôr a administração política em confronto com a economia política. Desse modo, se a economia política, no plano da materialidade humana, responde pelo “que” e “por que” fazer, ou seja, pelas possibilidades da produção, circulação e da distribuição de bens materiais, a administração política tende a responder pelo “como fazer”, ou seja, pela concepção do modelo de gestão para se chegar à finalidade (Santos, 2004, p. 40).

Os elementos acima mencionados permitem afirmar que existe uma relação estreita entre Administração Política, e Economia Política e Ciência Política, em especial no período histórico de 1930 a 1970, quando suas relações passam a ser determinadas pelo papel e pela função do Estado na sociedade. De acordo com Ribeiro (2009), nessa nova configuração organizacional a Ciência Política ficou mais voltada para a compreensão das relações entre o Governo (Estado) e a Economia (por exemplo, a definição das políticas públicas e os acordos com vistas a diferentes interesses sociais, etc.), a Economia Política dirigiu-se às relações entre a economia e a sociedade (por exemplo, o estabelecimento de leis para a regulação das relações sociais de produção e a circulação, comercialização e distribuição de bens e riquezas, etc.) e a Administração Política passou a ter como foco as relações entre o Estado e as organizações públicas e privadas, buscando que estas se adaptem às regras da Economia Política. A relação entre Administração Política e a Economia Política é ressaltada por Caribé (2008), para:

Consolidar a Administração Política enquanto disciplina autônoma é buscar na Economia Política todo o saber que dedica a compreender o mundo das organizações e, em especial, ao gerenciamento delas. Esse conteúdo fica mais evidente dentro da Economia Política, notadamente nas últimas décadas, quando os estudos do micro se tornaram hegemônicos (CARIBÉ, 2008, p. 39).

Também para Barreto (2011) o arcabouço teórico da Economia Política é a base para a construção do arcabouço teórico da Administração Política, sendo que o lado não científico da Economia Política pertence, portanto, ao campo da Administração Política: “Se a Economia Política é responsável por determinar as possibilidades de produção e

circulação dos bens materiais, a gestão das relações sociais de produção e distribuição caberia à Administração Política” (BARRETO, 2011, p. 86).

Há que se ressaltar que, embora os primeiros textos da Administração Política não relacionem seus pressupostos históricos aos autores da Escola Clássica da Administração, não há claramente um rompimento epistemológico com essa herança (SANTOS, 2008). Mas, ainda segundo esses autores, havia muita imprecisão nos principais conceitos que buscavam explicar a forma como o capitalismo administrava as relações sociais de produção e distribuição, em especial no que se refere ao objeto de estudo. Para Santos (2004), existe uma indeterminação metodológica de uma corrente de pensadores da Administração que, inadequadamente, define a organização como o seu objeto de estudo, deixando as discussões para as teorias das organizações e as ciências das organizações, pouco se discutindo em termos de ciência administrativa. Ainda para esse autor, embora as organizações contenham elementos fundamentais de gestão, elas são espaços particulares em que está inserido o objeto central da Administração: “Isso, quando entendido, é permitido dizer que as organizações podem constituir-se em objeto de pesquisa em administração, mas nunca constituem em objeto que dá status de ciência” (SANTOS, 2004, p. 38).

Pode-se observar que Santos redefine o objeto de estudo da Administração como a gestão e defende ainda que este objeto pode ser analisado a partir de duas perspectivas: em termos políticos e em termos profissionais. Em termos políticos, a gestão precisa ser analisada de forma mais ampla, macro, fundamental em diferentes modos de produção e formas organizacionais. Em termos profissionais, a gestão deve ser analisada sob o enfoque mais micro, nas unidades econômicas, políticas e sociais. Para ele, “as organizações/instituições constituem os gêneros que contêm elementos essenciais do objeto da disciplina administração; elas são espaços particulares onde apenas habita o objeto” (SANTOS, 2001, p. 62).

Partindo da hipótese de que o objeto de estudo da Administração é a gestão, e não a organização, pode-se dizer que a Administração enquanto campo do conhecimento preocupa-se com o estudo das organizações como um fenômeno social, de forma muito mais ampliada do que apenas maximizar a eficiência produtiva. Essa seria a principal proposição da Administração Política, podendo, então, ser caracterizada como um

campo da ciência administrativa que busca analisar a gestão das relações sociais de produção, distribuição e consumo em qualquer contexto e momento histórico do processo civilizatório da humanidade, conforme definiram Santos *et al.* (2009, p. 927). Nesse contexto, pode-se dizer que as concepções teóricas acerca da Administração Política são de suma importância para esclarecer a natureza das relações estabelecidas nos processos de gestão do Felco, e que, por essa razão, configuram-se como uma categoria analítica teórica fundamental para este trabalho.

Aqui, parte-se da noção de que a Administração Política tem como pressuposto a gestão das relações sociais e como finalidade a construção de um modelo de gestão que possibilite o desenvolvimento, levando em consideração determinadas condições econômicas e sociais (CASTRO, *et al.*, 2009). Ficam estabelecidos, assim, um novo objeto, um novo método e uma nova redefinição do próprio domínio científico da Administração, deixando de lado seu caráter unicamente instrumental. Em termos de delimitação epistemológica do objeto, ressalta-se sua contribuição ao proporcionar a compreensão da Administração enquanto prática social e ao avançar na elaboração de teorias efetivas quando mediadas por esta prática.

A Administração Política é, portanto, basilar para que a ciência administrativa seja um caminho para a compreensão e análise da realidade social, por meio de uma reflexão teórico-metodológica que forneça elementos para entender as mudanças tecnológicas e seus impactos no desenvolvimento, a partir de uma perspectiva crítica e contextualizada. Entretanto, nesse processo de delimitação do objeto, do campo e da metodologia da Administração Política em Santos (2009), não é possível observar uma relação direta com a ideologia, o que não significa que esta seja uma categoria ausente em todo o trabalho elaborado por este autor.

O que se pode observar é que a relação entre ciência e ideologia não é fundamentalmente importante para Santos, isso porque, segundo Guedes (2015), a concepção de ideologia do autor se caracteriza, de um lado, pela estrutura teórica do adversário, ou meramente servindo para nomear um sistema de ideias (como a própria Administração Política), e de outro, há uma compreensão ligada à falsidade, ao raciocínio que ilude o real.

A relação entre ideologia e ciência é tratada por outros autores da Administração Política, como Caribé (2008), que demonstra em seu artigo “Ciência ou ideologia? A constituição do campo da Administração Política” que a Administração Política é baseada, enquanto área do conhecimento, na racionalidade instrumental e estreitada por aspectos ideológicos que visam, na grande maioria das vezes, manter o controle da classe dominante.

Caribé (2006) parte de uma postura crítica à Administração – em especial, em relação à luta de classes – ao afirmar que “a Administração se consolida muito mais como uma justificativa para a dominação de uma classe sobre os trabalhadores do que como ciência. Daí a quantidade de discursos ideologizados, sem muita fundamentação científica, mas de grande utilidade prática.” (CARIBÉ, 2006, p. 10). A partir desta afirmação, pode-se observar que para o autor a ideologia tem servido para um processo de dominação de uma classe. Entretanto, a classe aqui não necessariamente é a dos proprietários, mas uma fração da outra classe, que é a dos próprios gestores, utilizando as palavras do próprio autor. Além disso, parte-se aqui da compreensão de que quando Caribé refere-se à Administração não está excluindo a Administração Política: “Administração Política e a Profissional nada mais são do que partes do mesmo processo. Estão completamente relacionadas e uma só existe em função da outra.” (CARIBÉ, 2006, p. 16). Reafirma, assim, a sua concepção de que a administração é instrumento de dominação e, por conseguinte, ideológica. Não é à toa que o autor “se preocupa mais com os efeitos da Administração enquanto dominação do que como ciência” (CARIBÉ, 2006, p. 34).

Se considera que a Administração Política, como Santos *et al.* (2009), se preocupa em observar a dinâmica social, buscando resgatar o poder explicativo da Administração sobre as relações sociais de produção e distribuição, com destaque para o papel dos “administradores políticos” como agentes de realização e transformação social, podemos afirmar que, estreitada com critérios ontológicos, essa mesma administração política pode ser uma ideologia, a partir do momento em que se constitui como uma quimera à orientação da prática. Cabe ressaltar, ainda, o papel social e político do administrador na gestão (concepção) e na gerência (operacionalização) da produção da vida social, organizacional e individual.

Castro *et al.* (2009) afirmam que a obra de Lenin é crucial para a compreensão da Administração Política, já que no ambiente considerado em sua obra ela é estabelecida pelo Estado, que, primeiramente, deverá ser conquistado pelo proletariado, que será o responsável por sua transformação e que culminará em seu desaparecimento. Para Lênin, “não se trata de reformar a propriedade privada, mas de aboli-la; não se trata de atenuar os antagonismos das classes, mas de abolir as classes; não se trata de melhorar a sociedade existente, mas de estabelecer uma nova” (LÊNIN, 1983, p. 15).

O Estado se constitui, portanto, como produto de uma oposição inconciliável de classes, sendo esse o ponto principal no trabalho de Lênin, que norteia o modelo de Administração Política. Esta concepção é oriunda da análise histórica de Engel de que o Estado surge a partir do momento em que as divergências de classes não podem ser conciliadas, de forma que os conflitos sejam diminuídos.

A análise da Administração Política em Schumpeter (1982, 1984) ocorre no âmbito do capitalismo, em que seu objeto de investigação ou os caminhos para se alcançar o desenvolvimento possuem relação direta com a atividade empresarial. O desenvolvimento econômico, ou a “construção da materialidade que garanta à sociedade o bem-estar econômico”, é percebido pelo autor como mudança natural e descontínua da estrutura, que acontece devido a processos de inovação caracterizados por períodos de expansão e de diminuição da economia.

A Administração Política diferencia-se na perspectiva leninista e schumpeteriana, uma vez que para Lenin a Administração Política está definida, primordialmente, no âmbito do Estado, isso porque é o Estado que define os rumos da Sociedade. Já para Schumpeter, se a empresa é o elemento de análise da dinâmica capitalista, o foco da Administração Política deve ser na atividade empresarial e em suas estratégias de inovação.

Relacionado a essas noções, pode-se afirmar que o conceito de Administração Política retoma a noção de gestão das relações sociais, reafirmando as proposições de Marx sobre a relação entre estrutura e superestrutura.

Afinal, administrar o Estado implica, tal como apregoa Offe, “reproduzir a sociedade capitalista de classes”, o que retira do Estado o papel de mero “comitê executivo da burguesia”: mas tal assertiva se baseia nas premissas de que o Estado capitalista tem como ponto de referência a acumulação privada e, em consequência, depende do capital acumulado, via taxaço de impostos, para reproduzir-se seja enquanto Estado seja como agente crucial ao capitalismo. Para tanto, deveria permanentemente intentar a incorporaço das formas Mercadoria, Trabalho e Capital, isto é, não deixá-las não incorporadas (FONSECA, 2008, p. 8).

O debate sobre a Administração Política a partir da perspectiva marxiana de produção também foi realizado por Cristaldo e Pereira (2008) ao buscar compreender como o capitalismo se associa de forma a se reproduzir como um sistema social dominante. Para que a realização de tal análise seja possível, esses autores propõem alterações no conceito de Administração Política, amparados em Santos (2004), uma vez que para eles o conceito proposto é restritivo à ideia de uma materialidade e bem estar planejados. A Administração Política para esses autores deve ser conceituada como um

[...] conjunto das manifestações organizativas do processo social de construção da materialidade, resultantes de ações planejadas e não planejadas, ativas e passivas, de classes e frações de classes, em determinado período histórico, no espaço societário (Cristaldo e Pereira, 2008, p. 87).

O que se pode observar, mesmo considerando as divergências em relação ao conceito, é que ele vai além da forma convencional com que a Administração tem sido definida como ciência. Assim, o conceito de Administração Política contribui para a ampliação de espectro de estudo e para a compreensão da gestão das relações estabelecidas entre a sociedade, o Estado e as organizações privadas.

No campo da Administração, segundo Ribeiro (2009), apenas na obra de Guerreiro Ramos (1989) é que foi possível identificar uma preocupação/inquietação acerca das relações entre Estado e Sociedade, que resultariam no que o autor chama de “processo de desenvolvimento”. O autor ressalta, ainda, que a preocupação em se organizar e compreender essas relações sociais não é encontrada nos modelos de gestão ligados à administração e à economia política, mas sim nas ciências sociais. Ainda segundo esses autores, embora Guerreiro Ramos se aproxime da concepção da Administração Política,

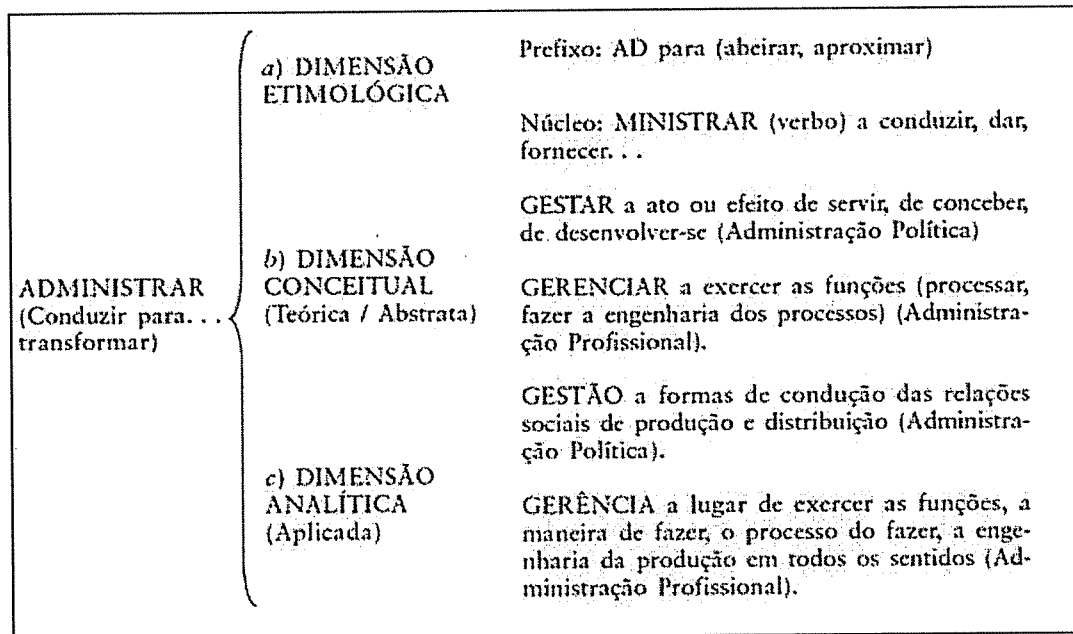
ele não percebeu que “os meios para alcançar o desenvolvimento” é que demonstram o próprio conteúdo da administração política, que se trata da gestão feita pelo Estado por meio das suas relações com a sociedade, cujo interesse seria a promoção do bem-estar. Essa interpretação tem relação direta com a identificação do objeto de estudo para a Administração, na perspectiva guerreiriana e na perspectiva da Administração Política, conforme já ressaltado.

O objeto precisa ser definido e construído com base em teorias, haja vista que toda construção teórica pressupõe seu escopo, isto é, o seu objeto. O que comprova a validade dessa teoria é a metodologia:

Por mais parcial e parcelar que seja um objeto de pesquisa, só pode ser definido e construído em função de uma problemática teórica que permita submeter a uma interrogação sistemática os aspectos da realidade colocados em relação entre si pela questão que lhes é formulada (BOURDIEU, CHAMBOREDON & POSSERON, 2007, p. 48).

A partir disso é possível destacar não apenas a importância da relação entre teoria e objeto, mas também, e principalmente, como é fundamental identificar e ressaltar o objeto da Administração Política, uma vez que se propôs a construir uma teoria. Tal teoria foi alicerçada em definições que buscaram analisar as possibilidades de conceituar, compreender e demarcar a Administração como um campo do conhecimento autônomo, com vistas à definição do seu objeto (Figura 2).

Figura 2 - Diagrama da Estrutura Etimológica e Conceitual da Administração Política



Fonte: Santos, Ribeiro e Santos (2009).

A preocupação em delimitar o objeto na Administração Política pode ser encontrada em diferentes trabalhos, pois trata-se de um aspecto fundamental e estruturante para essa epistemologia. Dentre os elementos que prolongam essa limitação está a falta de preocupação em sistematizar cientificamente a Administração, visto que “os estudiosos pouco se importam com isso” (SANTOS, 2001, p. 61), acentuando a tendência para a obtusidade, tendo em vista a produção elevada de “manuais a-históricos, acríticos e destituídos de sujeitos com teorizações vulgares e efêmeras” (GOMES, 2012, p. 8). O outro elemento reside no fato de que o desenvolvimento das teorias da administração, no curso da história tem apresentado consensualmente a organização como objeto da Administração.

Se se analisar conceitualmente Administração Política em um sentido mais amplo, para Santos (2001), ela representa o modelo de gestão que leva à finalidade última da produção social. Esse conceito, pela sua amplitude, passa necessariamente pela compreensão do papel do Estado em contextos sociais diferenciados, demonstrando que

podem existir diferentes concepções de Administração Política que são referentes às exigências ou necessidades de determinado sistema econômico.

Sendo, portanto, a gestão considerada como uma prática social que envolve o poder político e o social, ela precisa ser considerada como fundamental para a compreensão e resolução dos problemas das organizações. Essa tem sido a principal bandeira dos pesquisadores das escolas de Administração atrelados aos Estudos Críticos da Escola de Frankfurt, ao movimento no Brasil e à *Administração Política para o Desenvolvimento*, que buscam reconhecer em seus estudos a gestão como um elemento fundamental para a compreensão das questões provenientes do sistema capitalista, em especial, buscando a emancipação do homem na sociedade e a preservação de um posicionamento crítico em relação às mazelas do sistema capitalista.

Há, ainda, que se ressaltar que, segundo o Santos *et al.* (2009), existem duas dimensões da Administração Política. A primeira, mais abstrata, diz respeito à gestão das relações sociais de produção e realização. A segunda, mais aplicada, compete à gerência. Tem-se, assim, uma diferença na atuação dos profissionais da gerência e da gestão, em que caberia aos “administradores profissionais” processar, exercer e executar funções e aos profissionais da gestão conceber as relações sociais de produção, realização e distribuição concretas. Pode-se afirmar que a primeira dimensão representa a própria sociedade, que se manifesta por meio das instituições/organizações, caracterizando, assim, o grau de abstração elevado em relação à necessidade de se alcançar o bem estar total. A segunda dimensão representaria o Estado, que se caracteriza como a mais importante das instituições/organizações, uma vez que é por meio dele que a sociedade pode se manifestar politicamente para atingir a sua finalidade, que é o bem estar total. Há, ainda, para Santos (2004), uma terceira dimensão, que é o capitalismo, que pode ser caracterizado como o modo de produção responsável pela concepção e operacionalização da base técnica e a base operacional para se alcançar o bem-estar. É a partir dessas representações que o papel da administração política como uma disciplina social precisa ser salientado, “de natureza política, ideológica, propositiva de ações transformadoras da sociedade e condutoras do desenvolvimento, com um olhar transdisciplinar, crítico, histórico e cultural da dinâmica social” (SILVA e LACERDA, 2010, p. 72).

3.5 Mais enfim, por que entendemos que a administração é política?

Nesta seção, pretendemos sintetizar o que se entende por Administração como uma ação política, a partir das discussões estabelecidas em torno da falsa neutralidade da ciência, da política, da ideologia e da produção estabelecida pelo grupo de pesquisadores da administração política da UFBA. Neste texto, defende-se a proposta de que a Administração não é neutra, sendo permeada de pressupostos ideológicos, diferenciando do grupo da UFBA quanto ao caráter ontológico da ideologia e à nossa compreensão da política. Para a defesa dessa proposta, discutiremos a partir de agora seu papel ideológico, utilizando para isso argumentos de diversos autores.

Tragtenberg (1971) já apontava que a Administração é permeada por ideologia e que, portanto, a escolha de qualquer modelo de gestão está imbuída de interesses políticos, de modo que não pode ser considerada neutra. Com base em Calbino e Paes de Paula (2012) pode-se observar que a gestão e a técnica não são neutras, uma vez que foram construídas historicamente, trazendo consigo valores e interesses ideológicos de grupos dominantes. Assim, “as tentativas de transferência e reaplicabilidade da gestão e da técnica de maneira preconcebida e sem ressignificações, não são possíveis em virtude das peculiaridades que existem em diversos contextos sociais” (CALBINO, PAES DE PAULA, 2012, p. 116). Dentre as formas ideológicas da Administração, tem-se a ideologia tecnocrática, que busca apresentar a administração de empresas como uma função neutra, com base na cientificidade moderna, que tem administradores especialistas e técnicos com influência e responsabilidades limitadas (ALVESSON, 1987).

Tragtenberg (1980) situa os primeiros teóricos sobre as organizações no surgimento da indústria e no início da formação ideológica do liberalismo. Segundo ele, as raízes das teorias administrativas e a resposta à Revolução Industrial na Inglaterra, França e Alemanha serão fornecidas pelos teóricos, entre eles Saint-Simon, Fourier, Proudhon e Marx, que contestarão a busca por um modelo “ideal” de sociedade que seja global e que seja a negação daquela que emergiu com a Revolução Industrial (TRAGTENBERG, 1980).

Essa realidade não difere com o passar dos tempos. De acordo com Prestes Motta (1986), são formuladas quatro teses, utilizadas como referencial, acerca das “novas” teorias administrativas e realidades organizacionais formuladas por Paes de Paula (2000), com base em uma análise do pensamento de Tragtenberg. Essas teses, segundo a autora, demonstram que tanto o “fordismo” quanto o “toyotismo” visam refletir interesses socioeconômicos dominantes, além de seu caráter ideológico de uma classe dominante, ao mesmo tempo, para minimizar as tensões entre capital e trabalho, perpetuando o que Tragtenberg chamava de “ideologia da harmonia administrativa”, que ele vê nascer em Saint-Simon, no século XIX. Outro aspecto ideológico a ser destacado é a redução da sociedade ao controle técnico exercido por um grupo social dominante, que surge com a racionalização da produção. Explica Marcuse (1973, p. 49): “A dominação se transfigura em administração [...] A fonte tangível de exploração desaparece por trás da fachada de racionalidade objetiva”. Desse modo, percebemos que o controle técnico é também uma forma de dominação de quem dispõe desse discurso, forjando uma racionalidade como verdade.

Para Guerreiro Ramos (1989), essa racionalidade é muito mais do que uma simples manutenção do estado das coisas e essa suposta razão é um instrumento disfarçado de repressão social, invadindo a própria subjetividade do indivíduo. Isso acontece para que o discurso organizacional, mais do que contribuir para uma relação interna “harmoniosa”, forme indivíduos obedientes e docilizados em relação aos valores organizacionais. Com isso, inibem-se muitas possibilidades de questionamentos e divergências. O resultado disso é que o indivíduo começa a satisfazer as necessidades do outro e acha que está satisfazendo suas próprias necessidades. Em verdade, ele acha que está agindo livremente, mas o seu comportamento está sendo moldado por exigências externas. Isso representa uma forma de alienação, uma vez que sua liberdade é a forma como o poder controla sua consciência, da mesma forma que é por meio da razão que o pensamento vigente expulsa a verdadeira razão. O indivíduo passa a querer servir achando que está querendo sua liberdade. Pensa e sente o que lhe é imposto, achando que tais pensamentos e sentimentos são autoengendrados (ROUANET, 2001, p. 208).

Esse determinado discurso, a partir do momento em que se compromete ideologicamente com os valores organizacionais, consolida e legitima determinada

posição ideológica e repassa, por meio da linguagem, essa posição, de modo que as posições de uns sejam aceitas e tidas como válidas por outros (BOURDIEU, 1996). Ou seja, esse discurso, que é utilizado como um instrumento de dominação e que tem relação direta com a ideologia dominante, obviamente, acaba por disseminar um conjunto de percepções, ideias, pressupostos e práticas cujo objetivo é criar um sistema de submissão de valores em que todos os indivíduos que se encontram dentro de um mesossistema social os perseguem. Isso acaba por representar, como enfatiza Foucault (2007), uma forma de poder, que traz consigo uma série de disputas, rivalidades e jogos de poder. Além disso, esses discursos e, conseqüentemente, essas práticas contribuem também para o fortalecimento dos processos de divisão social do trabalho entre os que planejam e os que executam.

Tem-se, assim, um processo de naturalização da condição de dominação, mediante a naturalização da divisão social do trabalho: “O poder tecnocrático surge como poder da natureza” (TRAGTENBERG, 1980, p. 217). De acordo com essa perspectiva, a função administrativa não é apenas uma função diferenciada, mas a mais importante para a organização, criando, assim, uma imagem de que os administradores são detentores de poder, privilégios e status. Essa imagem se fortalecem ainda mais a partir da Segunda Guerra Mundial, que trouxe um aumento da dimensão das organizações, separando as funções de direção e execução em seu interior. Foi também nessa época que surgiram os monopólios organizacionais e o monopólio mundial da produção pela hegemonia norte americana no “ocidente”. É neste momento que, segundo Tragtenberg (1980), ocorre uma mutação das teorias globais (Saint Simon, Fourier e Marx) para as teorias microindustriais.

Para Motta (1986), essa separação do trabalho tem duas conseqüências: a separação do ambiente de trabalho em dois ambientes distintos (escritório e oficina); e a separação dos funcionários em dois grupos sociais distintos (planejadores e executores), o que acaba gerando rivalidade. Estas duas conseqüências seriam o reflexo da heteronomia que é inerente ao antagonismo capitalista. Para Motta (1986), este é o momento (separação do trabalho) em que tais antagonismos podem ser institucionalizados. Essa dominação também foi demonstrada por Tragtenberg (1980), com base em uma análise histórica dos modos de produção, em que a organização burocrática passou de um instrumento de mediação a uma forma de dominação sob o comando das forças sociais

hegemônicas no capitalismo, cuja expressão ideológica é a própria Teoria Geral da Administração.

É dessa forma que a ideologia de dominação da Administração vai se consolidando a partir da criação de instrumentos de controle e de formas hierárquicas da empresa capitalista, em que o capital é considerado um bem de produção inerente ao processo produtivo, e não como uma relação social. E como complemento do capital é que o trabalho é considerado. E a expressão natural da divisão social do trabalho é a burocracia hierárquica (BOURDIEU, 2003). Assim, tem a teoria das organizações convencional (*mainstream*), quase sempre proveniente dos países desenvolvidos, a expressão ideológica mais clara de sua prática e que tende a se reproduzir enquanto classe, primeiramente, via capital cultural objetivado e capital social (Bourdieu), tanto pela estratégia de reprodução quanto pela naturalidade de sua dominação (LEFORT, 1970).

Pode-se então, afirmar que a Administração é política, principalmente quando se compreende a ideologia como um conjunto de ideias próprias de um grupo, de uma época, de determinado período histórico, e que se constitui em instrumento de luta política (FERREIRA, 1999).

A Teoria Geral da Administração é ideológica [e política], na medida em que traz em si a ambiguidade básica do processo ideológico, que consiste no seguinte: vincula-se às determinações sociais reais, enquanto técnica (de trabalho industrial, administrativo, comercial) por mediação do trabalho e afasta-se dessas determinações sociais reais, compondo-se num universo sistemático organizado, refletindo deformadamente o real, enquanto ideologia (TRAGTENBERG, 1980, p. 89).

A ideologia exerce uma espécie de padronização dos desejos e comportamentos dos indivíduos que a compartilham (HOROCHOVSKI & TAYLOR, 2001), interferindo diretamente na consciência desses indivíduos, que passam a guiar seu comportamento de acordo com as ideias de um determinado grupo.¹⁰ No âmbito das organizações, essa

¹⁰ É preciso salientar que isso não impossibilita a resistência política nem diminui seu espaço.

influência se dá necessariamente na ação do trabalhador, com o objetivo de obter maior produtividade, e as regras da organização passam a ser aceitas e interiorizadas.

De acordo com Moraes e Paes de Paula (2010), os valores e as normas são absorvidos pelos indivíduos, impossibilitando-os de possuir uma vida interior com seu repertório de interrogações e de dúvidas. A partir da ideologia da administração, “a ilusão coletiva de conhecer apenas confirma o poderio daqueles a quem a burocracia e a organização determinam, previamente como autorizados a saber” (CHAUÍ, 2003, p. 13).

Quando se observam as principais características da Administração, que são provenientes do positivismo, do funcionalismo e da visão sistêmica, pode-se perceber que tanto a Administração como ciência, como as empresas capitalistas são provenientes da racionalização da organização, visando, principalmente, ao aumento dos lucros. Rodrigues e Dellagnelo (2013) afirmam que a consolidação da Administração como ciência levou em consideração o utilitarismo e os princípios do paradigma dominante: “a noção de ordem (evolução, continuidade, equilíbrio, sobrevivência), de função (divisão do trabalho, eliminação das variações individuais), de totalidade (supremacia do todo sobre as partes), a negação dos conflitos (concepção integradora e não conflituosa da organização)” (RODRIGUES e DELLAGNELO, 2013, p. 625). Isso acarreta a legitimação das ideologias e práticas do sistema vigente, do discurso das empresas, das elites e da ordem econômica dominante, contribuindo, assim, para a exclusão social.

A consolidação e a manutenção dos princípios capitalistas na sociedade moderna estão diretamente relacionadas à personificação e à manutenção do discurso empresarial, privativo e dominador. Cooper e Burrell (2006), em referência a Deleuze e Guatarri, destacam a compreensão das organizações como máquinas que produzem discursos elaborados de informação e conhecimento nos quais os sujeitos humanos são uma parte necessária do fluxo material em que esse discurso está inscrito. Com base nessa lógica, o aumento da produção e da lucratividade organizacional não diz respeito apenas a fatores efetivamente econômicos e lucrativos da atividade empresarial. Mais do que isso, significa a consolidação dos valores organizacionais, que foram impregnados nos indivíduos. Mantém-se, assim, o estado imutável das coisas, a força da inércia,

evitando-se qualquer tipo de transformação social e transformando a organização em um ambiente de comportamento controlado.

Percebe-se que a ideologia da Administração é aquela “segundo a qual a corporação define um novo sistema social” (TRAGTENBERG, 1980, p. 187), que “ajuda a dominação e a sujeição, na medida em que as naturaliza” (MOTTA, 1979, p. 23). Haja vista que “a gestão tornou-se a ideologia dominante de nosso tempo, ideologia tanto mais difícil de ser combatida, quanto se apresenta como pragmática, portanto a-ideológica, pois fundada na eficácia da ação e não na pertinência das ideias” (GAULEJAC, 2006, p. 413).

De acordo com Flores (2007), tanto a teoria quanto a prática, no que se refere à sociedade, possuem a mesma raiz, aquela que determinou a "transavaliação da razão", a ingenuidade das ciências sociais, e criou a ideologia das teorias administrativas: o livre mercado. Para Motta e Tragtenberg, somente quando se recuperar a razão em sua essência e as ideologias serem desvendadas é que vai ser possível a construção de um conhecimento teórico que tenha relação com a realidade e acertar as contas com teorias ideológicas a serviço da dominação e com ciências convenientemente ingênuas (FLORES, 2007).

Parte-se aqui do pressuposto de que analisar a Administração como política necessariamente implica o estudo do “fenômeno do pensamento coletivo que se desenvolve conforme interesses e as situações sociais existentes” (MANHEIM, 1950, p. 115). Nessa mesma linha, autores como Chanlat (1999) e Aktouf (1996) negam o positivismo e a formalidade da gestão, isso porque consideram que a gestão em si já se trata de uma prática social estabelecida no cotidiano das relações, podendo ocorrer a partir de um processo informal e espontâneo. Isso porque que as mudanças relativas à epistemologia e as teorias científicas se estabelecem dentro do ambiente científico e não estão descoladas das influências interativas dos processos sociais e culturais existentes. Neste mesmo caminho, Holanda (2010, p. 2) afirma que o “management, amparado pelo discurso científico, reclamou para si o monopólio do conhecimento válido e assumiu preponderância total, impregnando o modo de organização da sociedade inteira, marginalizando e descredibilizando todas as formas de organização que não se pautam no modelo empresarial”. Entretanto, ainda para essa autora (citando GUERREIRO

RAMOS, 1981, p. 125), “as finalidades da vida humana são diversas e só umas poucas pertencem, essencialmente, à esfera das organizações econômicas formais”. Assim, segundo mesma autora, usando como referência Adler (2002) apud Misoczky e Amantino-De-Andrade (2005) e Solè (2003) “as formas de organização são criações humanas e construções sociais historicamente situadas, não constituem fatalidades, não são naturais, nem eternas, podendo, portanto, ser mudadas” (HOLANDA, 2010, p. 8).

Na grande maioria das vezes, as teorias administrativas são dinâmicas, mudando conforme a transição das formações socioeconômicas, mas quase sempre representando os interesses de uma classe dominante, que possui o poder econômico-político. E esse pensar da Administração, ideologizado e não neutro, mas reprodutor dos interesses da classe dominante, também está presente no ensino de Administração, na realidade das universidades brasileiras, conforme salienta Tragtenberg (1980, p. 33):

O Estado e o patronato difundem, através da legislação e regulamentação sobre as finalidades idênticas da administração e do trabalho na empresa, a ideologia do consenso na ‘formação’ como realização da ‘vocação profissional’, que na realidade não significa a atualização das potencialidades inatas da mão de obra, mas a obediência à lei da oferta e da procura da força de trabalho no mercado.

Nesse sentido, o que acaba ocorrendo é que os cursos tradicionais de Administração formam, majoritariamente, meros reprodutores de um discurso e de uma lógica ditada pelos “dominadores”, legitimando suas práticas e as relações de subordinação que são criadas dentro das organizações. Destaca Gaulejac (2006, p. 426-27):

A gestão não é em si uma disciplina científica. Ela engloba um conjunto de técnicas, de ferramentas, de métodos, ou seja, um conjunto de know-how útil no manejo (o management) das empresas. [...] As matérias lecionadas sob o termo ‘gestão’ não ajudam a pensar. Elas são essencialmente voltadas para a ação. Elas não permitem compreender a realidade como ela é, pois são construídas para transformar essa realidade com base em objetivos de produção. Elas são dominadas por considerações normativas e pragmáticas contraditórias com o pensamento científico. Elas tendem a modelar a gestão dos homens baseadas em técnicas que mostram resultados no campo da gestão das coisas.

Em verdade, é possível perceber que tanto o discurso em âmbito organizacional – isto é, dentro das empresas – como o discurso científico se materializam como um instrumento de manifestação ou legitimação direta da ideologia vigente. E esses discursos, na grande maioria das vezes, servem como estratégia de convencimento, de imposição ou de estabelecimento de acordos sobre os indivíduos.

Com base naquilo que já foi discutido anteriormente e diante de todas essas argumentações, que corroboram com a tese da não neutralidade da Administração e da sua postura ideológica, tem-se também a evidência de que os pressupostos científicos e empíricos da Administração são objetivados e acabam por reproduzir uma cultura de dominação, de subordinação dos trabalhadores. Nesse sentido, há que se pensar em uma nova forma de “fazer” administração, que leve em consideração não as características dominantes, tão próximas do modelo capitalista vigente, mas que sejam capazes de criar condições para que os dominados também possam participar legitimamente do trabalho que desenvolvem. Não estamos aqui falando de participar simbolicamente ou como meros expectadores, mas participar ativamente da construção cotidiana das relações que são estabelecidas nas organizações.

De acordo com Rutkowski (2008), a concepção de um modo de gestão organizacional que entra em embate com a lógica tradicional da Administração carece de uma racionalidade substantiva que considere o mundo da vida e suas múltiplas inter-relações. Mais do que uma racionalidade instrumental, exige a participação dos indivíduos e uma ética própria. Para isso, há que se pensar não somente nesse protagonismo dos indivíduos que fazem, mas também em questionamentos acerca do uso de metodologias e métodos de gestão. O que se pretende afirmar é que o uso dessas metodologias e métodos utilizados nas gestões (de qualquer natureza) precisa ser repensado a partir de outros olhos, em uma nova janela. Entendemos que velhos hábitos reproduziram velhas práticas. Desse modo, precisamos pensar a Administração como uma prática política.

De forma sintética, entendemos que a Administração é política, partindo de três elementos: o da não neutralidade, o do entendimento de política como uma práxis coletiva (ou de uma dialética individual) e o do conceito de ideologia estabelecido pela tradição marxista. A administração, assim como os filmes, é feita por sujeitos. Por

consequência, é “feita” sob o ponto de vista de quem narra (prática). Logo, o silenciar exprime uma ação política. Entendemos aqui o silenciar como o discurso da não neutralidade, bem como o discurso de a Administração não ser ideológica nem política. Desse modo, a administração política tem como uma de suas preocupações básicas se posicionar enquanto produto de suas relações e buscar ser um ato de intervenção no mundo histórico. Assim, a administração política está relacionada com as reviravoltas no campo sócio-histórico e a irrupção de novos sujeitos. Isso exige uma ação diretamente relacionada a certos fatores, que, por sua vez, estão associados à formação de um novo imaginário. E a administração política se insinua para demonstrar essas mudanças nos campos social e da gestão. Mais do que isso, como ressaltado pelos pesquisadores da Bahia, a Administração Política se preocupa em compreender a Administração enquanto prática social, contribuindo para a elaboração de teorias que sejam mediadas por essas práticas. Entretanto, como discutido nesta tese, o estudo da administração política precisa avançar. Para isso, propõe-se aqui uma reflexão a partir de uma concepção não keynesiana, mas sim um outro entendimento a partir da política, trazendo para o centro da análise a ideologia.

Ora, se partimos da política para afirmar que a Administração é política, é preciso deixar clara a intencionalidade do agir na política, não podendo distanciar o conceito de ideologia e da ação. Trata-se aqui de uma práxis política, que remeta a elementos em ação que determinam a transformação material da realidade. Desse modo, pode-se entender a práxis política como uma atividade humana prático-crítica.

No *Dicionário do Pensamento Marxista*, Petrovic (1983, p. 292) afirma:

A expressão práxis refere-se, em geral, a ação, a atividade, e, no sentido que lhe atribui Marx, à atividade livre, universal, criativa e auto-criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo; atividade específica ao homem, que o torna basicamente diferente de todos os outros seres. Nesse sentido, o homem pode ser considerado como um ser da práxis, entendida a expressão como o conceito central do marxismo, e este como a “filosofia” (ou melhor, o “pensamento”) da “práxis”. (...) A palavra é de origem grega e, de acordo com Lobkowitz, “refere-se a quase todos os tipos de atividade que o homem livre tem possibilidade de realizar; em particular, a todos os tipos de empreendimentos e de atividades políticas”.

Pois bem, se o homem pode ser considerado “um ser da práxis”, o que estamos afirmando é que na ação humana há uma intencionalidade que se estabelece na relação homem-natureza. Nos *Manuscritos econômicos e filosóficos*, Marx (1989, p. 111) afirma que a “atividade [humana] vital reside no caráter dado de uma espécie, seu caráter genérico, e a atividade livre, consciente, é o caráter genérico do homem”. Mais que isso, “a construção prática de um *mundo objetivo*, o *trabalho*, que se exerce *sobre* a natureza inorgânica, é a confirmação do homem como um ser de espécie consciente”. Portanto,

A atividade vital consciente distingue imediatamente o homem da atividade vital animal. Justamente, e só por isso, é ele um ser genérico. Ou, dito de outra forma, somente é ser consciente, quer dizer, somente é sua própria vida objeto para ele, porque é um ser genérico. Só por isso sua atividade é livre. O trabalho alienado inverte a relação, de maneira que o homem, precisamente por ser um ser consciente, faz de sua atividade vital, de sua essência, um simples meio para sua existência (Marx, 1989, p. 111-112)

O caminho a ser seguido para os estudos da Administração Política deva ampliar (ou transformar) a noção discutida pelo grupo da UFBA, e que passa por uma definição gramsciana de política e, principalmente, por um outro entendimento acerca da ideologia. Corroboramos com Guedes (2015, p. 1) ao apontar certa “consensualidade dentre os autores da administração política, que predominantemente compreendem a ideologia negativamente, ora identificando a à falsidade, ora ao sistema de ideias do adversário. De uma maneira geral, contrapõem-na à ciência”. Desse modo, a ideologia, assim como a ciência em uma perspectiva ontológica, pode atuar na realidade concreta. Concordamos ainda com o autor ao apontar que “esta “ciência administrativa” se erige a partir de uma determinação social – bem entendida como condições de possibilidade de uma forma de pensamento particular – e está intrinsecamente ligada aos conflitos de classe, podendo revelar ou não os problemas postos pela realidade, mas exercendo, indefectivelmente, uma função social, podendo assim ser ideologia” (GUEDES, 2015, p. 14).

Por fim, citamos Marx, na oitava de suas teses sobre Feuerbach, Marx (1978, p. 52), quando afirma que “toda vida social é essencialmente prática. Todos os mistérios que

levam a teoria no sentido do misticismo encontram sua solução racional na práxis humana e na compreensão dessa práxis”. Posto isso, discutiremos a seguir sobre o cinema, para embasar uma discussão mais específica sobre o cinema novo latinoamericano, que servirá de aporte para a compreensão da história do Felco.

4. Cinema: sob as lentes de um outro olhar

Se nossa opção é progressista,
se estamos a favor da vida e não da morte,
da equidade e não da injustiça,
do direito e não do arbítrio,
da convivência com o diferente e não de sua negação:
não temos outro caminho
senão viver plenamente a nossa opção.

Paulo Freire

4.1 Cinema

O cinema surge na transição do século XIX para o XX, na Segunda Revolução Industrial, quando o capitalismo entrava em um novo ciclo de desenvolvimento, constituindo-se como uma atividade capitalista, obedecendo e integrando as leis de mercado, com o objetivo de obter lucro. Assim, foi desenvolvido como atividade industrial, principalmente devido a seu potencial simbólico e de entretenimento apresentando-se também como um fenômeno cultural. De acordo com Ternes (2012), em 1885, quando Lumière lançava na França seu *cinematographo*, ele não tinha a dimensão de que estava criando o início material da indústria cinematográfica, uma vez que seus fins eram unicamente científicos. Entretanto, esse instrumento foi transformado em uma ferramenta de projeção da realidade em suas infinitas movimentações e apelos estéticos direcionados. Isso porque o poder de apreensão e condução de olhares da imagem em movimento, em especial atrelada ao som, apresenta-se como uma experiência indescritível.

Segundo Sotomaior (2014, p. 10), o cinema é

[...] uma típica expressão da modernidade, de suas técnicas, sua cultura, suas contradições, além de suas configurações sociais e geográficas. Ao tentar compreender o cinema, nos deparamos com uma diversidade de elementos materiais e subjetivos que dizem respeito, também, às transformações históricas que nos constituíram e nos influenciam constantemente até os dias de hoje.

A exploração do cinema, desde seus primórdios, esteve sempre atrelada a condições materiais favoráveis, uma vez que se trata de uma atividade que demanda muitos

recursos financeiros. Essa condição cria a possibilidade de multiplicação de realidades possíveis e/ou desejáveis. Segundo Teixeira (2009), pode-se dizer que o cinema também é um fenômeno estético e artístico de inigualável força simbólica para a construção e promoção da identidade nacional dos países. Carvalho (1999) afirma que, embora o cinema mantenha uma relação estreita e intrínseca com a indústria, é também uma forma de expressão simbólica, que opera e constrói significados a partir de uma cultura comum, socialmente compartilhada. Essa dupla natureza social define-o como um produto cultural.

Explica Bernardet (1991, p. 15):

No bojo de sua euforia dominadora [que] a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, e acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.

Já os filmes (industriais), segundo Carvalho (1999), são produtos fabricados no interior de uma sociedade, inseridos em um sistema de produção determinado e submetidos a uma lógica de funcionamento. Para iniciar a produção de um filme, é necessário que um investidor insira um capital, para adquirir o material para a filmagem (filmes virgens, equipamentos, cenários etc.), contratar técnicos e atores, preparar locações etc. Há uma preparação do filme antes de enviá-lo ao laboratório, onde será revelado, montado e mixado, para que, posteriormente, sejam feitas as cópias que vão ser distribuídas para exibição pública. De acordo com este autor, o modo de produção dos filmes requer o funcionamento encadeado de um circuito formado por: financiamento, produção, realização, distribuição e exibição. Ele mobiliza uma parcela importante da economia: indústrias que fornecem filmes, câmeras e lentes, laboratórios, produtoras etc.

De acordo com Ternes (2012) os franceses foram os primeiros a produzir filmes visando à exploração comercial. Essa iniciativa foi crescendo a partir do pioneiro empresário Charles Pathé, que impulsionou o encadeamento entre produção, distribuição, exibição e público, algo crucial para a autossustentabilidade do cinema. Surgiram novas companhias distribuidoras, motivadas pelo rentável negócio do cinema, que tinha como base a locação de películas (concessão para exibição) aos exibidores, permitindo a difusão dos filmes produzidos na França, Alemanha e Estados Unidos. Desse modo, é impossível conceber o cinema fora do contexto industrial que o circunda e com o qual mantém profundas relações de dependência.

CARVALHO (1999) entende que os filmes são como um produto social. Assim, antes de tudo, são obra de um meio que mantém relações específicas entre seus membros e o restante da sociedade. Uma equipe que realiza um filme participa de pelo menos três meios inter-relacionados: o meio cinematográfico, as pessoas que possuem interesses por cinema (por exemplo, jornalistas, críticos, organizadores de festivais) e a sociedade como um todo. O meio cinematográfico pode ser definido como

[...] um conjunto social de produção cultural. Quer dizer, um grupo de pessoas que trabalham sobre um produto determinado (filmes), cuja competência é admitida pela formação social em cujo interior estão inseridas e que, subjetivamente, se definem perante "o conjunto de produção" pelo lugar ocupado no processo de fabricação, e perante a formação social em geral, pela permanência no grupo que tem o monopólio legítimo da realização fílmica (SORLIN, 1977, p. 100).

Os filmes, entretanto, não podem ser compreendidos apenas como produtos (mercadorias), uma vez que se incluem em um conjunto de práticas culturais que criam significados a partir dos símbolos já conhecidos. Isso acontece quando há um contexto que possui autonomia no que se refere a sua produção industrial e que mantém relações diretamente com a sociedade como um todo.

De acordo com Carvalho (1999), o cinema possui duplo sentido: de um lado, é produto de um meio social, com estratégias e regras de funcionamento em relação ao seu redor, ao público em geral e ao meio social como um todo; de outro, como atua como objeto cultural que está imerso em um conjunto de práticas culturais que atualizam possibilidades de sentido, fazendo com que os filmes sejam também expressões

ideológicas. Isso porque “a arte se relacionava com o político não só por seu pertencimento à polis, mas também por sua consideração como motor do social (...)” (ALTUNA, 2007, p. 13).

Corroborando com Carvalho (1999), de forma ampla, o conceito de ideologia refere-se a um conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e utilizados que tornam "visíveis" as relações sociais concretas de uma sociedade. Para Marx (2007), a ideologia é um produto das relações reais que os homens estabelecem, o qual tem relação com a forma como os homens, em determinada formação social, se organizam e se distribuem em um modo de produção de riquezas historicamente constituído. Assim, a consciência que os homens têm do mundo está diretamente relacionada com a prática social de cada um. Ou seja, as ideias não são provenientes dos homens com base em leis intrínsecas à natureza humana, mas em sua posição e relações estabelecidas no modo como a sociedade produz, reproduz e distribui os meios de produção e apropriação das riquezas.

O conceito de ideologia está diretamente relacionado à concepção de cinema, uma vez que pode se apresentar também como uma perspectiva de enfrentamento, de uma cultura de dominação. Um exemplo disso é a história da hegemonia do cinema estadunidense, em que se partia de pressuposto de que para se fazer um grande filme era preciso contar uma história tal como Hollywood o fazia, concepção legitimada por diversos públicos. Mas essa não era a única possibilidade, conforme ressaltam autores como Bernardet (2004, p. 20), que destaca a necessidade de uma nova concepção de cinema, uma vez que “a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema é para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala”. Essa mesma concepção é compartilhada por Rocha (2003), que faz uma relação entre cinema comercial e cinema de autor, em defesa da submissão do cinema à necessidade política:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo preciso adjetivar um autor de revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do

cinema comercial; é situá-lo como artesão, não-autor (ROCHA, 2003, p. 40).

Essa concepção de Rocha (2003) demonstra um esforço importante de muitos cineastas, a partir do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, que buscavam não apenas combater o produto estrangeiro comercial no mercado interno, mas, mais do que isso, democratizar a produção e a exibição e apresentar ao mercado interno uma nova linguagem e uma nova estética, demonstrando o quão demasiadamente ilusório era aquele cinema industrial importado.

Essa realidade pode ser observada em algumas experiências cinematográficas, ainda que pontuais, em que o cinema foi utilizado, muitas vezes, como instrumento de luta de organizações políticas, podendo relacionar a própria história do cinema com a história de grupos militantes que se apropriaram da câmera de filmar. Desse processo resultaram muitos filmes políticos, que podem ser considerados documentos históricos sobre as ideias e práticas desses grupos, tais como: o “Cinema do Povo”, de grupos anarquistas na França, a partir de 1913; o “Cinema Soviético”, após a Revolução Russa, em 1917; os “Grupos Medvedkine”, de 1968, integrados por Chris Marker e operários da França; e grupos cinematográficos do movimento Novo Cinema Latino-Americano, de alguns países da América Latina, que surgiram a partir da década de 1960. Todos esses grupos produziram filmes militantes com propostas que questionavam o cinema comercial hegemônico e compreendiam a produção cinematográfica como um instrumento político, arraigado de ideais, da produção e reprodução humana (BESKOW, 2012). Este último grupo, o Cinema Novo Latino Americano, será apresentado a seguir.

4.2 Primórdios do Cinema Novo latino-americano

Muitas são as concepções acerca das origens do Cinema Novo Latino-americano, ou Nuevo Cinema Latinoamericano (NCL), uma vez que ele não foi criado por uma pessoa em particular e não é uma idealização de nenhum grupo, e no caso do Brasil ele é “apenas parte de um longo processo de transformação da sociedade brasileira, alcançando, finalmente, o cinema” (DIEGUES, 1995, p. 65). Nesse sentido, o Cinema Novo Latino-americano surgiu como uma alternativa artística a uma alienação cultural e, ao mesmo tempo, como um movimento de renovação e originalidade do cinema, por meio do qual seria possível realizar reflexões acerca das realidades dos países, e, em

especial, como um instrumento para que os indivíduos pudessem conhecer uma representação da realidade de seus países.

As primeiras tentativas de construção de um Cinema Novo Latino-Americano ganharam seu primeiro impulso no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, que nos anos de 1950, era frequentado por Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri e outros cineastas latino-americanos. Todos estes cineastas tinham em comum uma formação cujas principais referências eram o neorealismo italiano, o construtivismo russo de Sergei Eiseinstein e, em boa medida, o surrealismo de Luis Buñuel, a *nouvelle vague* francesa e o *free-cinema* inglês. Para Villaça (2002), as tendências estéticas presentes na produção europeia, juntamente com a afirmação da latino-americanidade em termos políticos e culturais, resultaram numa eclética combinação que constituiu a fôrma para a matéria-prima desse Novo Cinema: o conteúdo político-social. Destaca Rodrigues (2010, p. 30):

A semente do Cinema direto¹¹ germina em solo latino-americano, mas adquirindo novas características, confluindo, discordando, de forma antropofágica¹² se alimentando das novas tecnologias colocadas, da nova estética e método, e vomitando outros conceitos, outras formas de pensar.

Ao se comparar as propostas de cinema entre os latinos americanos e os franceses, pode-se dizer que a proposta latino-americana tem como base um projeto histórico, enquanto que os franceses têm como foco a compreensão dos dispositivos da linguagem cinematográfica, tanto no nível tanto do enunciado como da enunciação. Assim, pode-se dizer que o pensamento cinematográfico francês se articula a partir da “problemática da

¹¹ Segundo Martins (2011, p. 310) “o termo “*cinema direto*” foi proposto por Mário Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV, de Lyon, para designar o cinema que filma diretamente a realidade vivida, e o real e se impôs rapidamente, designando e reagrupando várias tendências diferentes: o “*free cinema*”, da escola documentarista inglesa (1956-60); o “*candid-eye*”, do grupo de língua inglesa ONF (1958-60); o “*living-camera*”, do grupo Drew Associates (1959-60); o “cinema do comportamento”, de Leacock e Pennebaker; o “cinema-verdade”, de Rouch e Morin; o “cinema espontâneo”; e o “cinema vivido”, de M Brault, P. Perrault e outros”.

¹² Ver sobre antropofagia em AUGUSTO (2012), que discute a ideia de uma forma antropofágica como uma forma de produção no cinema e ISLAN (2012) que propõe a antropofagia como uma metáfora para a compreensão do conhecimento organizacional brasileiro e, assim, elementos para a compreensão do mix cultural e hibridismo essencial para a teoria social contemporânea.

Ideologia”, enquanto o pensamento cinematográfico latino-americano tem como pressuposto as Teorias de Liberação Nacional.¹³

Para Núñez (2009), o ponto de partida do Cinema Novo Latino Americano foi a criação da chamada “Escola Documental”, de Santa Fé, Argentina, por Fernando Birri, que após regressar de Roma, fundou o *Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional Del Litoral (UNL)*, agregando jovens oriundos de todo o país (e do resto do subcontinente) para estudar cinema. Ainda segundo Núñez (2009), embora a Escola de Santa Fé não tenha sido a primeira escola de cinema da Argentina¹⁴, é considerada a mais importante, uma vez que todo o seu ensino tinha como base os princípios neorrealistas e o compromisso, desde a sua fundação, de fazer e pensar um cinema voltado para a realidade dos trabalhadores latino-americanos. Também na Argentina existia o Grupo Cine de La Base, que se tratava de um coletivo cinematográfico fundado em 1973 pelo cineasta Raymundo Gleyzer. Seu objetivo era produzir filmes que pudessem ser utilizados para a transformação social, em um contexto fortemente marcado pela censura e pela repressão política (BESKOW, 2012).

Ainda segundo Núñez (2009), outro ponto fundamental para o início do Cinema Novo Latino-Americano foi a experiência cinematográfica do curta-metragem *El mécano*, em 1955, realizado por Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa, também egressos da escola romana. O mesmo autor comenta sobre este curta-metragem: “Segundo a historiografia do cinema cubano, é a única realização pré-revolucionária considerada relevante” (p. 19). Sua produção reuniu pela primeira vez os futuros fundadores do *Instituto Cubano Del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*. Fortemente influenciado pelos preceitos neorrealistas, o curta foi apreendido pelo regime de Batista, o que indica o potencial político deste tipo de produção, linha pela qual o cinema cubano, com a criação do *ICAIC*, iria seguir.

¹³ Para Varela (2013, p. 113), a teoria da libertação nacional é uma teoria orientada “para a construção de uma sociedade nova, livre e de progresso, em que o poder esteja nas mãos e ao serviço do povo”.

¹⁴ No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, surgem vários cursos de cinema, de nível universitário na Argentina: La Plata, Córdoba, Mendoza e Tucumán. Em relação a cursos “alternativos”, também havia os cursos de formação técnica, ministrados por cineclubes, além do importante curso, em Buenos Aires, da *Asociación de Cine Experimental*.

Para Núñez (2009), três foram os elementos centrais para o ponto de partida do Cinema Novo Latino Americano: o Cinema Novo Brasileiro, o *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e o cinema cubano revolucionário.

Em síntese, a historiografia do NCL postula uma tríade como ponto inicial de uma transformação filmica e ideológica no cinema latino-americano. Trata-se do longa-metragem brasileiro “*Rio, quarenta graus*” (1955) de Nelson Pereira dos Santos, do média-metragem argentino *Tire dié* (1958/60) de Fernando Birri, uma produção da Escola de Santa Fé, e o curta-metragem cubano *El mégano*, codirigido por Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez e com José Massip e Alfredo Guevara na equipe técnica (os quatro serão membros fundadores do ICAIC). (NÚÑEZ, 2009, p. 20)

Villaça (2010) apresenta que o marco fundador do Novo Cinema Latino-Americano foi o V Festival de Viña Del Mar, no Chile, em 1967, no qual foi escolhido um comitê de cineastas, que levaria adiante as principais bandeiras do NCLA: anti-imperialismo¹⁵, abordagem dos problemas comuns a toda América Latina e conscientização das massas.

Viany (1999) identifica o advento do Cinema Novo como proveniente de dois processos, que ocorrem simultaneamente. O primeiro progresso tem relação com as mudanças radicais que ocorreram no âmbito cinematográfico, como a “crise de Hollywood”¹⁶ e as renovações na Argentina, França, Inglaterra, Itália, Japão, Polônia, União Soviética e Nova York. Tais mudanças possuem relação com alterações no gosto do espectador. O segundo processo tem relação com as mudanças ocorridas no Brasil provenientes de um processo de conscientização de várias camadas da sociedade brasileira, o que possibilitou a criação de um cinema novo que fosse adequado a um

¹⁵ Podemos entender aqui o anti-imperialismo como oposição a qualquer imperialismo ou colonialismo. Corroborando-se com Miglioli (2005, p. 158), quando afirma: “No imperialismo os sujeitos da exploração continuam sendo os países (capitalistas) mais avançados (ou potências capitalistas, para abreviar) enquanto os objetos da exploração mudaram: em geral, não mais são colônias mas países “livres” capitalistas ou semicapitalistas com diferentes graus de subdesenvolvimento (países periféricos, para simplificar). E o imperialismo conserva alguns traços do colonialismo no uso do comércio internacional como processo explorativo”. Ver mais em BUZETTO (2003), GALASTRI (2007) e GALASTRI (2009).

¹⁶ “O facto que se tem mantido sempre mais ou menos ativo em todas as cinematografias de raiz acentuadamente nacionalista foi de algum modo interrompido nas décadas de 60 e 70 pelo aparecimento de uma dimensão pedagógica mais interrogativa no cinema mundial em geral, mas muito especialmente no europeu e no japonês, que irá contagiar o cinema norte americano até mesmo no coração da sua maior capacidade produtiva, a fábrica de sonhos de Hollywood, dando, inclusivamente, origem a estudos de reflexão crítica sobre as razões, causas e efeitos da mudança que se operava no paradigma de Hollywood, a que alguns autores chamaram mesmo “a crise de Hollywood”” (REIA-BATISTA, 1995, p. 146).

Brasil novo. Isto é, houve uma concordância política e ideológica do país com sua produção filmica.

Outro fator que merece destaque são os reflexos que o contato desses cineastas com o neorealismo italiano trouxe para a forma como o cinema passou a ser não só realizado, mas também pensado. De acordo com Rodrigues (2010), o neorealismo italiano, movimento que propunha uma nova concepção de cinema, trouxe em seu bojo uma inovação na linguagem: a utilização de locação, ao invés de estúdios; um processo de trabalho diferenciado com o ator (e também com não atores); a *mise-èn-cene*; a maior utilização de luz natural; e, sobretudo, a temática social em primeiro plano. Essas influências trazidas da Itália acabaram por colocar em xeque a estrutura de produção hollywoodiana, bastante presente no cotidiano e no pensamento colonial latino-americano acerca do cinema. Ou seja, não são necessários os grandes aparatos operacionais nos moldes hollywoodianos para se fazer cinema, gerando assim consequências não apenas estéticas, mas também ideológicas e na estrutura narrativa dos filmes.

Segundo Núñez (2009), a chegada dos filmes neorealistas na América Latina pode ser vista como um marco para a mudança de pensamento sobre o fenômeno cinematográfico, em que o neorealismo se torna uma referência não meramente estética, mas, acima de tudo, ética. Assim, os questionamentos realizados pelos neorealistas fazem surgir uma nova concepção de cinema no subcontinente latino-americano. O grande impacto do neorealismo na América Latina pode ser demonstrado pelo grande número de jovens latino americanos que foram estudar em Roma, no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, os preceitos neorealistas, os quais, ao retornarem a seu país de origem, buscavam aplica-los. Foi a partir desse aprendizado neorrealista que começou a surgir um novo conceito de cinema latino-americano, em muito diferente do que se realizava até o momento, tais como, os melodramas e as comédias musicais.

Foi sob a influência do neorealismo italiano e do sentimento de mudança, que o Cinema Novo Latino-Americano buscava a sua consolidação, uma vez que acreditava ser possível e necessário transformar a realidade social e política dos países latino americanos, compreendendo, principalmente, que o cinema possui um papel importante

nesse processo de transformação da realidade social e política dos países, fortalecendo-se ao longo dos anos de 1960, sobretudo pela articulação com as Teorias de Liberação Nacional.

Em termos estritamente cinematográficos, ainda segundo Núñez (2009), pode ser destacada a influência de três movimentos de ruptura, assimilados e combinados pelo Novo Cinema Latino-Americano: o cinema soviético dos anos de 1920, caracterizado pela vertente tanto ficcional quanto documental; o neorrealismo italiano, por seu papel político e pela crítica à narrativa tradicional hollywoodiana; e o “cinema de autor francês”, incluindo a influência do *cinema-vérité* e de alguns nomes do “documentário político moderno”, como Joris Ivens e Chris Marker.

O movimento do Cinema Novo das décadas de 1960 e 1970 na América Latina, utilizando as mais diversas estratégias de produção, conseguiu pelo menos, grande liberdade inventiva e inovações de linguagem, além de dialogar com o seu público. Nesse sentido, pode-se dizer que foi em decorrência das repercussões dos filmes brasileiros, argentinos e cubanos, junto com o advento de outros “cinemas novos” ao redor do mundo, que se começou a formular o pensamento do Cinema Novo Latino-Americano, com o objetivo de se pensar o cinema e os filmes como formas particulares de simbolização latino-americana, com discurso ideológico referente ao mundo social.

4.3 O Cinema Novo Latino-Americano

Foi nos anos de 1960 que alguns cineastas argentinos, brasileiros, chilenos e cubanos, tais como, Fernando Birri, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Miguel Littín e Tomás Gutiérrez Alea, compartilharam o desafio de criar um novo cinema latino-americano esteticamente original, com identidade própria, principalmente no panorama internacional, e que tivesse como foco os problemas da América Latina. Dentre esses problemas destacavam-se, segundo Villaça (2002): o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto.

É evidente que esse projeto do Cinema Novo, de dimensões continentais, foi constituído por inúmeros outros projetos e movimentos de caráter nacional, com contextos e características próprias. Villaça (2002) apresenta alguns desses projetos: é o caso do Cinema Novo, no Brasil, emergente no início dos anos de 1960, o Cine Liberación, na Argentina, movimento liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, que foi responsável por muitas produções entre 1966 e 1972, com ênfase em documentários voltados ao protesto e à conscientização política; e o Cine Rojo, cubano, lançado na revista *Cine Cubano* em julho de 1969, no âmbito do manifesto “Jovens cineastas, a filmar!”. A cinematografia cubana pode ser considerada, segundo Rocha (1997), “a vanguarda do cinema socialista no mundo”. Graças a essa consciência política, identificada na posição cubana de apoio ao Cinema Novo, considera existir uma coerência revolucionária isenta de dogmatismos e demagogia. Nesse sentido, o autor define as atitudes do Cinema Novo, com base em seus princípios político-ideológicos:

Quando instauramos a “ordem no poético ou coisa semelhante”, estávamos avançando ainda mais na criação de uma linguagem cinematográfica nova, latina, explosiva. Não “adotamos” um caminho para fugir à censura. Não somos cretinos nem conciliadores. Não somos partidários da simplificação cinematográfica em nome de uma falsa politização porque não somos culpados de sermos cineastas e sabemos que nós somos autênticos e corajosos reinventores do cinema no terceiro mundo. (...) O cinema não será para nós uma defesa, porque o cinema não faz revolução – o cinema é apenas um instrumento revolucionário. Se fizermos cinema procuraremos criar uma linguagem latina, libertaria, reveladora (ROCHA, 1997, p. 408-409).

No início da década de 1960, as ideias de um novo cinema já percorriam toda a América Latina, tendo a sua prática cinematográfica cada vez mais ligada à teoria de um cinema abertamente revolucionário. Além disso, esses projetos contribuíram para a formação de um debate muito rico, uma vez que estimulavam a comunicação entre seus cineastas e centros de produção cinematográfica, instalados nas grandes cidades latino-americanas, como Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro. Esse debate ocorria nos festivais de cinema ou via circulação de artigos em revistas especializadas, em que eram difundidas percepções e conceitos, que poderiam ser incorporados à formulação de novas propostas. Em três festivais cinematográficos que aconteceram entre janeiro e

junho de 1962, concederam-se prêmios importantes a filmes realizados por Brasil, Argentina e Cuba.

Paralelamente, desencadeia-se um processo importante sobre a compreensão do Cinema Novo Latino-Americano como de extrema complexidade, compreendendo uma vanguarda política e estética que buscava uma criação artística e um ato de intervenção no mundo histórico. Segundo Núñez (2009), é preciso partir do pressuposto de que “cinema político”, “vanguarda estética cinematográfica” e “teoria do cinema” nasceram imbricados na América Latina. Assim, pode-se dizer que é possível caracterizar o cinema latino-americano como uma produção engajada “politicamente” (ou “politizada”), que se deve, primordialmente, ao Cinema Novo Latino-Americano. Isso porque este personifica um processo de tomada de consciência estética e ideológica sobre o cinema latino-americano, sobretudo, devido aos textos e estudos reprodutores dos discursos de seus protagonistas.

As inovações estéticas são impulsionadas por fatores extra cinematográficos, que refletem amplas transformações no campo sociopolítico. Isso é destacado por Getino e Velleggia (2002), que afirmam que um cinema político não tem como base apenas fatores internos ao âmbito cinematográfico, mas está relacionado com as reviravoltas no campo sócio-histórico e a irrupção de novos atores sociais. Isso exige uma ação diretamente relacionada a certos fatores, o que, por sua vez, está associado à formação de um novo imaginário. E o cinema político surgiu para demonstrar essas mudanças nos campos social e da imagem, caracterizando-se pelo esforço de conciliação entre a militância política com o cuidado estético:

O cinema “político”, ou o cinema de “intervenção política”, constitui um tipo particular de “cinema de autor”, no sentido de que a obra – qualquer seja o gênero adotado – é portadora explícita do discurso de quem a realiza, sem grupos ou indivíduos (GETINO; VELLEGLIA, 2002, p. 27).

O Cinema Novo Latino-Americano – ou talvez fossem os Cinemas Novos Latino-americanos, porque, apesar de certa unidade, também existem infinitas diferenças – se faz justamente da diferença e é resultado de uma história que é única, que é a história de todos os países da América Latina, com seus costumes, suas multiplicidades, seus

contrastes, suas igualdades, suas diferenças e, sobretudo, o seu povo. É bem verdade que o fato de muitos cineastas que integram o “movimento” terem se formado, total ou parcialmente, no continente europeu pode acarretar em heranças e raízes desses países. Mas o que é certo é que, apesar dessas raízes, o cinema que aqui se fez e aqui se tem feito é muito diferente. Isso porque o interesse pelo Cinema Novo Latino-americano se faz presente principalmente, como salienta Villaça (2002), em um momento de reflexão acerca das possibilidades do fazer cinema em um contexto de recente democracia, com possibilidade de ampliação de suas produções em um contexto de transformação, no qual começa a se projetar um novo ambiente político e social.

No âmbito dessa pluralidade de experiências e projetos, o Cinema Novo Latino-americano buscou fixar sua representação na América Latina. Isso pode ser observado em artigos, textos e ensaios publicados no período, nos quais eram apresentados os anseios comuns em suas tentativas de definição dos objetivos do novo cinema latino-americano. Villaça (2002) destaca alguns propósitos, como o de criar uma linguagem própria, libertadora, capaz de se manifestar mais que um instrumento de denúncia, mas como um espaço de crítica e reflexão; mostrar a face do “verdadeiro” indivíduo latino-americano; atingir o grande público; e fomentar a ideia de América Latina como “Pátria Grande”, como costumava se referir Fernando Birri.

A relevância desse movimento não se deve apenas a questões estéticas, mas também à sistematização de questões em torno do fenômeno cinematográfico (produção, distribuição, exibição, recepção, preservação e difusão da cultura cinematográfica) na América Latina. Isto é, questões como a dificuldade de produzir nos países latino-americanos, a necessidade de maior intercâmbio de filmes entre esses países, políticas de coprodução, etc. Essas questões são frequentemente observadas nos escritos de época, dentre os quais se destacam em 1962, “*Cine y subdesarrollo*”, de Fernando Birri; em 1965, a “Estética da Fome”; em 1967, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, de Glauber Rocha; na revista italiana *Avanti!*, o artigo de Fernando Solanas “Hacia un tercer cine”, em *Cine Cubano* núm. 55- 56, de março de 1969; e o artigo de Júlio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, também escrito em 1969 e publicado na revista peruana *Hablemos del Cine*, referente a setembro/dezembro de 1970.

Sotomaior (2014, p. 127/128), em sua tese de doutorado, promove uma discussão sobre o cinema militante. Em determinado momento, apresenta a ideia dos três cinemas, fazendo referência ao texto de Solanas, como se pode observar:

No texto “*Hacia un tercer cine*” está presente a tese dos três cinemas. O “primeiro cinema” é o modelo do cinema industrial, tendo em Hollywood seu grande símbolo. O “segundo cinema” é pertencente à política dos autores. Solanas e Getino consideram o autor uma evolução em relação ao cinema comercial, pela forma que buscam repensar a linguagem cinematográfica, em oposição ao cinema tradicional. Contudo, acreditam que a “política” mantém os modelos industriais, criando uma falsa sensação de independência, além de supervalorizar a produção de caráter individual. Esta imagem dos autores seria utilizada pelo sistema para cultivar a impressão de democracia cultural. Acreditam, então, que aqueles filmes não atendiam mais às necessidades daquele momento histórico. (...) Neste sentido, o “terceiro cinema”, além de uma terceira via entre o cinema comercial e o de autor, seria também uma chamada ao protagonismo do assim chamado Terceiro Mundo. Contudo, esta contestação não se daria apenas no plano temático ou estético. Para os realizadores, era importante a construção de uma nova forma para o fazer cinematográfico, o que dizia respeito aos campos da exibição, relação com o espectador e organização popular. Dentro deste contexto, perguntam, em “*Hacia un tercer cine*”, em relação à situação neocolonial: “*¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización, si sus costos ascienden a varios millares de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Como llegar con este cine al pueblo?*”

As reflexões trazidas nesses escritos demonstram a necessidade de um recorte conceitual para a América Latina em termos cinematográficos. Não por acaso, esses textos teóricos são as principais referências ao se abordar o cinema latino-americano, embora seja evidente a existência de muitos outros textos, compostos por artigos, manifestos, conferências e apresentações em congressos ou mesas-redondas por realizadores, produtores, distribuidores, críticos, pesquisadores e conservadores. Durante os anos de 1960 e 1970, o pressuposto epistemológico-político de conhecer e transformar a realidade do fenômeno cinematográfico é ressaltado como o principal critério a ser valorizado em um filme latino-americano (NÚÑEZ, 2009).

As formas de composição que surgem na América Latina da relação entre as vontades das pessoas – pensar o cinema como

modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade – e as quase inexistentes condições materiais propõem uma representação obtida através da montagem de reapresentações: reúnem numa imagem só o desejo de nos revelar através de um documento informado pela experiência neo-realista – as coisas estão ali, por que manipulá-las? – e o desejo de nos revelar através de uma ficção informada pela montagem – as coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las? Ver a realidade é negar que ela tenha que ser assim como é: para ter a mesma força da vida, alerta Birri, o cinema precisa negar o que testemunha; para ser até mais forte a vida, sugere Glauber, o cinema deve ser como o sonho, irromper na realidade como uma máquina estranha e tremendamente liberadora (AVELLAR, 1995, p.34).

Foi na transição entre os anos de 1960 e 1970 que aconteceu a consolidação do Cinema Novo Latino-Americano, articulando-se a partir de forças próprias, como seus filmes, e das reflexões geradas por eles. O Cinema Novo Latino-Americano passou, portanto, por um processo de consolidação, buscando a disseminação de seus preceitos e pressupostos, formando um processo diversificado e múltiplo. Este cinema, mantém uma relação direta com a realidade dos países latinos-americanos e busca construir uma ponte, uma ligação, com uma situação não real, muitas vezes, imaginária, em que as contradições sociais e políticas são eliminadas ou sublimadas. Assim, a partir de uma perspectiva sociológica, o significado do Cinema Novo Latino-Americano envolve considerar as inter-relações entre sua constituição como movimento, grupo e referência geracional. Estão em questão aspectos estéticos e culturais, embates do meio cinematográfico e elementos da conjuntura política e social (LEME, 2013).

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 2004, p.67).

Um dos principais formatos do Cinema Novo Latino-americano é o cinema documentário militante, que, no início dos anos de 1960, foi proveniente de diversos fatores, conforme salienta Rodrigues (2010). A começar pela Revolução Cubana: políticas de dominação dos Estados Unidos, com as consequentes ditaduras locais; facilidades de produção a partir do surgimento do “groupe synchrone cinématographique léger”¹⁷, e diversos manifestos de importantes cineastas latino-americanos: Fernando Birri (El manifesto de Santa Fe – Argentina, 1962), Jorge Sanjinés (Teoría y práctica de un cine junto al pueblo – Bolívia, 1972), Santiago Álvarez (Arte y compromiso – Cuba, 1968) e Fernando Solanas e Octavio Getino (Prioridad Del documental – Argentina, 1971). A partir desses manifestos inclusive, o cinema adquire uma imagem de arma, que deve ser utilizada para a liberdade da população latinoamericana.

Pode-se observar que essa transformação que resultou no Cinema Novo Latino-Americano é proveniente de uma demanda dos setores da sociedade por reformas e mudanças em seus respectivos países, que, insatisfeitos, buscavam uma nova forma de se pensar a política e, conseqüentemente, as relações estabelecidas entre os homens. Segundo Núñez (2009), a cultura, que passa a ser lida de forma ampla, não é abordada por critérios políticos, mas, pelo contrário, interpretada como um domínio político próprio. Assim, as chamadas “políticas culturais” deixam de ser encaradas nos limites estritamente estatais e/ou partidários.

Outra questão que merece destaque é a predominância do formato documentário na medida em que a ficção não conseguirá provar os fatos e as interligações do sistema. Isso porque o campo documentário tem como uma de suas preocupações fundamentais a busca pela verdade sobre a existência humana, suas relações interpessoais, seu tempo, seus conflitos e suas contradições. Nessa busca incessante, são diversas as concepções e os pressupostos do que efetivamente seja a verdade, seja a partir de uma construção ideológica, seja por meio da observação cotidiana, ou pela junção das duas. Nesse contexto, os cineastas do Cinema Novo tendem a utilizar a estratégia de não mostrar a miséria e o subdesenvolvimento à população, uma vez que os trabalhadores já vivenciam isso em seu cotidiano. O que deve ser mostrado são as relações que

¹⁷ Manifesto escrito por RUSPOLI (1963).

propiciam o estado de miséria e de exploração. Assim, é importante apresentar as causas, e não os efeitos. É, e foi desde o início, uma estratégia, um posicionamento político, desses cineastas.

Los objetivos no fueron tan precisos como lo son hoy, y fueron recortándose de la propia experiencia respecto de la realidad objetiva; resultaron necesariamente ligados al interés de las mayorías desposeídas y se establecieron como metas de lo que se entendió como la responsabilidad del artista, del intelectual, que debía, en buena parte, su propia condición de privilegiado al desgaste, al hambre, al exterminio de esas mayorías. El proceso y convulsión social que desencadenó la revolución de 1952 tuvo mucho que ver con la toma de conciencia de los cineastas comprometidos, como se vera mas adelante. De esa conciencia, que se convierte en compromiso con la causa del pueblo, nace una actitud militante en estos cineastas que se deciden a hacer un cine comprometido, político, urgente y combatiente (SANJINÉS, 1972, s/n.).

Foi a partir da segunda metade dos anos de 1960 que se deu o processo de consolidação ideológica do Novo Cinema Latino-Americano, por meio da criação de laços ideológicos e estéticos entre os seus cineastas. O Festival de Cine Latino-americano de Viña del Mar nasceu nesse contexto, como resultado da emergência do cinema militante no Brasil, Argentina e Chile, do grande número de documentários produzidos na Chile Films e na Universidad de Chile e do crescente intercâmbio entre realizadores de todo o continente, mas sobretudo do Cone Sul. Neste Festival, ocorreu o I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos, com uma proposta de discussão do que deveria ser o cinema novo latino-americano e seus rumos, debatida por realizadores, produtores e críticos de países do subcontinente. Com essa proposta, ficou estabelecido um espaço de ideias, de preceitos e, sobretudo de difusão e discussão da reflexão acerca do cinema, não apenas provenientes das Teorias de Liberação Nacional, mas também por um processo autônomo e próprio.

Foi também neste festival, com proposta bastante semelhante à do Felco, que foi apresentado o *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, em torno do qual se reuniram aqueles que transformariam radicalmente o Cinema chileno e trabalhariam em prol da conscientização popular e dos esforços de divulgação da revolução pacífica de Salvador Allende. O Cinema da Unidad Popular, que tinha um caráter explicitamente

socialista, acompanhou todo o processo, desde as eleições de Salvador Allende até muito depois do golpe militar de Augusto Pinochet.

Dentre as principais temáticas do Cinema da Unidad Popular, segundo Rodrigues (2010), destacam-se a conscientização política do processo revolucionário rumo ao socialismo; a questão do alcoolismo, problema de saúde pública muito grave na época; a religiosidade; os povos originários; filmes educacionais e de alfabetização; e história dos movimentos populares e reportagens sobre a situação latino-americana – situação de ditaduras militares em que se encontravam diversos países da América Latina na época (1967-1973). Nesse sentido, os anos de 1970 marcaram uma distensão (ou desagregação) do processo de consolidação do Cinema Novo Latino-Americano, diante das transformações políticas do subcontinente, por exemplo, a militarização do Cone Sul e o endurecimento do regime cubano, conforme destaca Núñez (2009, p. 36):

A sucessiva implantação (ou recrudescimento) de regimes militares, a *grosso modo*, de 1968 a 1985, frustram o desenrolar do NCL, tornando o movimento em uma “bandeira” de resistência a esse fenômeno. (...) a radicalização política no âmbito cinematográfico, diante da militarização sul-americana, se transfere geograficamente para a América Central (o principal pólo de tensão política no subcontinente, na virada dos anos 1970/80, graças à presença de um governo nacionalista no Panamá; as vitórias revolucionárias em Nicarágua e Granada e à crescente desestabilização política provocada pelas ações guerrilheiras em El Salvador e Guatemala). A “institucionalização” do NCL se dá nesse contexto, de combate aos regimes militares, crescentes no Cone Sul, e de apoio às ações reformistas ou revolucionárias (com maior força na América Central, na virada para a década de 1980). Em suma, podemos afirmar que o NCL, mais especificamente a sua vertente “clandestina” (o cinema de “intervenção política”) é um processo traumaticamente interrompido (principalmente, pelos regimes militares, que pululam no Cone Sul).

Diante de todas essas manifestações e do destaque das produções cinematográficas realizadas, o Cinema Novo Latino-Americano passou a ser reconhecido pelo seu importante papel político e artístico, em muito, fruto de seus próprios protagonistas. Isso porque ele se consolidou como um espaço de captação e divulgação das atividades cinematográficas realizadas na América Latina, em especial, retratando suas particularidades e realidades, sendo referência básica das discussões sobre o cinema

latino-americano. Essa realidade também se deu no Brasil, a partir dos esforços e práticas de consolidação do cinema novo brasileiro, conforme apresentado a seguir.

4.4 Cinema Novo no Brasil

A produção cinematográfica brasileira até meados da década de 1950 tinha como proposta de desenvolvimento o trajeto sugerido pela economia internacional do cinema, o que fez com que muitas companhias cinematográficas chegassem ao Brasil, principalmente devido ao protagonismo de Hollywood nas atividades de distribuição e exibição de cinema. Entre essas companhias cinematográficas, citam-se a Paramount, a Universal e a Warner, dentre outras. A forma como essas companhias construíam o cinema fez dele uma atividade cultural, mas em conformidade com as formas capitalistas.

Esse cinema dito “tradicional”, no Brasil, pode ser caracterizado, também, pela sua relação com o Estado, em que se desenvolveram relações no sentido de criar órgãos e legislações específicas voltados à atividade cinematográfica. Foi um período importante para o cinema nacional, uma vez que saiu de uma situação de quase abandono até o reconhecimento estatal, traduzido na legislação, refletindo e dialogando abertamente com as demandas sociais e políticas, influenciado pelas diversas formas que tomou a perspectiva nacionalista.

Mesmo com a influência hollywoodiana, existia uma produção cinematográfica brasileira, que, segundo Terne (2012), assim como em outros países, podia ser caracterizada por ciclos, com vistas a sua autossustentabilidade. Essa produção nacional, após a “Bela Época”, até os primeiros anos da década de 1920, foi muito fértil, destacando-se filmagens inspiradas em obras da literatura brasileira, não chegando, no entanto, a compreender um ciclo marcante. Foi a partir de 1920 que começaram a surgir e destacar os chamados “ciclos regionais”, além dos tradicionais polos produtores, embora ainda em desenvolvimento. Assim, além do Rio de Janeiro e de São Paulo, ocorreram os ciclos de Campinas (SP), Recife (PE), Belo Horizonte e Cataguases (MG) e Porto Alegre e Pelotas (RS), em que seus filmes produzidos, com algumas exceções, não alcançavam repercussão nacional, mas atraíam grande atenção do público local.

Esses ciclos contribuíram para redefinir o cinema brasileiro. Não se discutia mais se ele existia ou não (isso já estava ultrapassado). Passou a ocorrer uma discussão mais relacionada às raízes do cinema nacional, que trazia o problema da definição do que é autenticamente nacional.

Segundo Núñez (2009, p. 40), esse problema era manifestado de duas formas:

Uma de ordem, digamos, mais prática, referente ao tipo de filmes realizados, criticados, entre outros fatores, por carência de roteiros considerados “adequados”, não apenas em qualidade estética, mas principalmente (embora um aspecto esteja ligado ao outro), em termos de identidade nacional. A outra face é a consciência de um levantamento do “substrato nacional” no passado cinematográfico, i.e., a necessidade de se escrever uma história do cinema nacional, em busca de possíveis raízes (ou não) de exemplos estéticos (e ideológicos) em filmes de outrora e o esforço de compreensão de fenômenos cinematográfico em nossos países, ou seja, como se deu a invasão do filme estrangeiro em nossos mercados.

Nesse cenário, de busca de identificação nacional, um grupo de cineastas propôs o questionamento dessa estrutura internacional da economia do cinema. Foi então que o cinema pôde servir inclusive, segundo Carvalho (1999), de palco de embates ideológicos e de concepções sobre o Brasil, caminhando juntamente com o Estado entre meados da década de 1950 e meados da década de 1970, ora impondo seu modelo de sociedade pela via da cooptação pedagógica revolucionária do povo, ora convergindo, quando o Estado, interessado na sua legitimação, cooptou os cineastas por meio de seus mecanismos de financiamento, na perspectiva da criação de uma identidade cultural.

Neste contexto, surge o Cinema Novo, cujo desenvolvimento se deu em uma conjuntura política e econômica de otimismo, durante o período democrático e de intervencionismo estatal desenvolvimentista no governo de Juscelino Kubitschek, em sequência ao processo de industrialização iniciado no governo de Getúlio Vargas. Buscava-se renovar a atividade cinematográfica brasileira, por meio de propostas ou de intervenção prática, em relação às diferentes dimensões pertinentes à realização de filmes: elaboração de conteúdo cultural autoral; engajamento político pela via do cinema; e constituição de estrutura econômico-financeira para a viabilidade das produções (FERNANDES, 2008).

Esse período, em especial com o desenvolvimento do Cinema Novo, foi o mais rico do cinema brasileiro, uma vez que a arte estava à altura do momento político do país. De acordo com Carvalho (1999), foi um momento muito importante da história brasileira, em que as demandas da esfera social e política mobilizaram uma incrível síntese de elementos culturais tradicionais, que, relacionados e confrontados em imagem e som, demandaram o que houve de mais moderno nas artes brasileiras. Para este autor e para Pinto (2013), o Cinema Novo foi um movimento de vanguarda, que marcou, indiscutivelmente, a produção cultural brasileira. Isso porque, além de seus filmes produzidos, também fomentou muitos debates teóricos, tanto os de cunho estritamente cinematográfico quanto os referentes a áreas como política, sociologia, história e antropologia, sempre defendendo ideais não conservadoras e de esquerda.

Este Cinema Novo brasileiro postulava a necessidade de apoiar-se em raízes (estéticas e ideológicas) cinematográficas, buscando oferecer a um público estrangeiro, sem maiores informações até então sobre o cinema brasileiro, uma determinada interpretação da história dessa cinematografia. A partir disso, o Cinema Novo brasileiro teve grande destaque no meio cinematográfico, considerado o mais alto grau, estético e ideológico, alcançado pelo cinema latino-americano (NÚÑEZ, 2009).

O Novo Cinema brasileiro é audacioso, sim, porque olha para o homem e para a terra com um olhar sem filtros; revolvendo no problema social, denunciando quando pode, sublinhando quando lhe permitem, insinuando quando sabe que de outra maneira lhe taparão a boca. Um cinema que quer ser brasileiro, mas que, também, se sabe latino-americano. E que atravessa, através de seus problemas, os problemas de povos e países irmãos. Também há Vidas Secas na Venezuela, na Colômbia, no Equador. É justo e bom que os jovens cineastas brasileiros tenham tomado consciência disso e tenham falado pelos que ainda não podem falar. É bom e é justo que esse cinema, de profunda raiz social, tenha querido ser artisticamente maduro (MANET, 1966, p. 120-121).

(...) atualmente, desde que as opções são cada vez mais claras e o único cinema a fazer, um cinema político, de compromisso com a nossa realidade e de luta revolucionária, o exemplo do Cinema Novo brasileiro surge luminoso, marcando um caminho, desvelando incógnitas. Em sete anos de vida se situa apenas isso, é o único movimento válido e coerente para nós, futuros cineastas do Terceiro Mundo. (CÁRDENAS, 1969, p.17).

Nesse sentido, de justificada importância, muitas são as formas de se definir o Cinema Novo. Uma delas é a proposta por Vianny (1999), que o conceitua como “um movimento que pretende revolucionar inteiramente o cinema brasileiro”, cujas características principais seriam: baixo custo de produção; contato direto com a realidade; e procura de temas nacionais (VIANNY, 1999, p. 23). Para Neves (1966), existem no Cinema Novo uma ausência de dogmatismo e uma pluralidade de estilos, ressaltando que ele é, “antes de mais nada, um estado de espírito, um estado revolucionário de espírito, relativamente às coisas de nossa cinematografia.” (NEVES, 1966, p. 11). Johnson (1984, p. 11-12) ressalta a grande abrangência do significado do conceito:

Cinema Novo é um 'movimento' muito mais largo e mais diverso do que muitas vezes se pensa. [...] Estudos que se concentram somente naqueles elementos que tendem a unificar o Cinema Novo muitas vezes resultam em definições empobrecidas e limitadas do movimento. Cinema Novo é muito mais do que 'bandidos cangaceiros', 'místicos fanáticos' e 'o sofrimento camponês onipresente', como alguns o tomaram. É, antes, o espírito da moderna realização no Brasil, uma disposição para criar um forte cinema nacional, um processo de descoberta e criatividade cinematográfica. Assim, não há contradição em dizer que, embora o Cinema Novo possa não mais existir como um movimento unificado, o ciclo histórico do Cinema Novo ainda não terminou.

Corroborando com os autores, Rocha (2004, p. 52) afirma que no Brasil o Cinema Novo era uma questão de verdade, e não de fotografismo:

Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. [...] Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova, e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.

Por tudo isso é que os filmes produzidos nesse período pelo Cinema Novo tentaram traduzir o contexto político e ideológico brasileiro. “Traduziu em imagens e sons os acidentes políticos do momento, e como não poderia deixar de acontecer, manifestou sua volição pelo poder” (CARVALHO, 1999, p. 32).

Esses cineastas *cinemanovistas* tinham como proposta que seus filmes retratassem o povo para o povo, por meio de uma estética ancorada nas cores cruas da realidade social, demonstrando as contradições dos centros urbanos, do campo e do Nordeste brasileiros. Nelson Pereira dos Santos, com *Rio 40 graus*, marco anunciador do Cinema Novo já em 1955, e *Vidas Secas* (1963), Glauber Rocha com *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1963), e Ruy Guerra, com *Os Fuzis* (1964), principais expoentes deste grupo, denunciavam o Brasil que sonhavam modificar (TERNES, 2012).

Antecedendo o Golpe de 1964, os filmes do Cinema Novo foram um símbolo da perspectiva nacionalista, que tinha um significado especial naquele momento no país. Segundo Carvalho (1999), seu discurso ideológico esteve integrado ao discurso ideológico dos setores mais avançados, que compunham a frente populista, colocando-se na vanguarda estética desse movimento e, em vários momentos, fazendo a crítica do populismo e apontando para radicalizações. Entretanto, com o golpe surgiu a dificuldade de mobilização dos movimentos sociais. Alguns setores aderiram aos militares e o populismo¹⁸ acabou se dissolvendo. Ocorreu então, um processo de marginalização política e ideológica do meio cinematográfico cinemanovista, uma vez que era aliado do Estado Populista, conforme ressaltado anteriormente, com os apoios oferecidos pelo Estado ao Cinema Novo. Assim, nos primeiros anos da ditadura militar o Cinema Novo brasileiro não conseguiu se desenvolver, dada a repressão imposta pelo regime militar.

Já em 1968, sob a égide do Ato Institucional n. 5, quando o Brasil se encontrava nos anos mais repressivos da ditadura, sobretudo em termos de censura, foi constituída uma autarquia federal cujo objetivo fundador era promover o cinema brasileiro no exterior (TERNES, 2012). A partir daí a relação dos cineastas com a ditadura ultrapassou o plano dos embates simbólicos, uma vez que o governo passou a buscar a consolidação de uma política cultural mais propositiva. Isso se deu efetivamente com a implantação

¹⁸ Explica Marques e Mendes (2006, p. 701): “O populismo no Brasil nasceu com Getúlio Vargas e foi caracterizado, entre outros aspectos, pela capacidade de o Estado conter e manipular o movimento de massas organizado. Para isso foi fundamental a destruição da organização independente dos trabalhadores, atrelando-a ao Estado, mas também a concessão de uma série de avanços no tocante às relações do capital/trabalho e à cobertura de riscos sociais”. Mais sobre populismo, ver: LACLAU (2011), Jorge Ferreira (2001) e MERCEDES (1990).

da EMBRAFILME¹⁹, empresa estatal de cinema criada em 1969, como complemento ao Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em 1966. A empresa foi alcançando um aumento gradativo de importância e de poder, até meados da década de 1970, quando substituiu o INC (AMANCIO, 2000). Com isso, aumentou o controle das produções cinematográficas, aspecto atrelado ao aumento dos processos burocráticos. Segundo Pinto (2013), tal estratégia se apresentou como mais eficiente do que as exortações e a censura, características dos primeiros anos da ditadura. Nessa nova conformação, os cinemanovistas precisariam dialogar para continuar trabalhando, embora diversos meios de combate ainda fossem viáveis.

Com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), o regime ditatorial deu início à reestruturação institucional da área cultural do Estado, que desencadeou na *Política Nacional de Cultura* (PNC), em 1975, a qual visava à reorganização, pautada pela censura, buscando conter, especialmente, a efervescência cultural vivida no país no início da década de 1960. Isso porque o teatro, a música e o cinema estavam atrelados às reivindicações dos movimentos operários e estudantis pela emancipação nacional. Um fato que merece destaque foi o discurso de criação da Embrafilme, de que isso se deu como um esforço do regime ditatorial para a construção e consolidação de um arranjo institucional para a área cultural no país. Segundo Ternes (2012), esse discurso é, sem quase nenhuma variação, justificado pela tentativa de mostrar uma face branda de um regime autoritário que buscava legitimar-se pela integração nacional em torno de valores resgatados e forjados. A Embrafilme teve suas atividades encerradas pelo governo Collor, em 1990, mas caracterizou um dos mais importantes ciclos da história do cinema brasileiro, em especial em relação à presença estatal na regulação, fomento e distribuição da atividade cinematográfica.

Muitos foram os trabalhos que visaram analisar o Cinema Novo no Brasil, sobretudo em tempos de regime militar, destacando-se o texto de Glauber Rocha, de 1965, intitulado “Estética da Fome”. Este texto foi um marco do Cinema Novo Brasileiro, em que o cineasta, preocupado em analisar o histórico e a situação do Cinema Novo brasileiro no recém-instalado regime militar, fez uma análise reflexiva sobre o que se entende por

¹⁹ Sobre Embrafilme, ver AMÂNCIO (2000), GATTI (2007), JORGE (2002), MALVERDES (2007), MARSON (2006).

Cinema Novo, de forma ampla, rompendo uma concepção restrita da situação brasileira. Segundo Núñez (2009), o que possibilitou essa conceituação foi a utilização de conceitos do teórico antilhano Frantz Fanon (1925-1961), sobretudo em dois pontos fundamentais:

[...] a definição de colonialismo como violência e o processo de descolonização como uma transformação total no comportamento e na estrutura do colonizado, dando-lhe outro sentido e outra função para a sua existência sobre a terra, o que re-define o Homem e a sua realização como mundo. Em suma, a descolonização é um processo global, que se caracteriza como “criação de homens novos” (NÚÑEZ, 2009, p. 23).

Nesse sentido, não é suficiente que se criem somente outros modelos estéticos acerca do cinema, mas, principalmente, que esses filmes produzidos sejam difundidos a um público mais amplo, numa tentativa de romper com os canais tradicionais de distribuição e exibição, e que levem a reflexões importantes acerca da situação nacional.

São questões dessa natureza que o Regime Ditatorial buscava combater e marginalizar, como forma de manter a “ordem e o poder”. Embora com a ditadura ocorresse esse processo de marginalização, as características participacionistas no processo político se faziam presentes nos filmes do Cinema Novo, demonstrando seu caráter militante. Percebia-se nesses filmes o reflexo do nacionalismo da era pós Vargas e dos “Congressos de Cinema”. É aqui que se inserem, inclusive, segundo Bernardet (1970), os limites do Cinema Novo, preso “à herança de cooptação dos intelectuais pelo Estado varguista” e ao não vínculo de seus realizadores com agrupamentos políticos, como partidos ou agremiações de classe (no máximo, a relação com o movimento estudantil) (NÚÑEZ, 2009).

Há que se ressaltar, todavia, que os filmes do Cinema Novo brasileiro eram uma tentativa de conscientizar a população, procurando promover maior politização e demonstrar os mecanismos de exploração, a partir de uma perspectiva pedagógica que levasse à reflexão acerca das opções políticas e ideológicas adotadas por seus realizadores (NÚÑEZ, 2009).

Os filmes do Cinema Novo, de maneira ideológica e política, tinham uma proposta autoral que tinha suas próprias características no contexto brasileiro, em que era privilegiada a atuação dos diretores de forma quase artesanal. Conforme ressalta Carvalho (1999), os filmes do Cinema Novo trazem as marcas desse modo de produção, em que determinado tipo de encadeamento narrativo, de *decupagem*, de montagem, que era escolhido pelo diretor, em oposição a outras possibilidades, oferecia uma linguagem cinematográfica que imprimia suas concepções estéticas, políticas e ideológicas. Mas essa verdadeira ruptura de linguagem ocorrerá mais tarde, com a geração mais jovem do Cinema Novo, para quem o cinema popular deveria também ter uma linguagem revolucionária. Aqui, cabe ressaltar, mais uma vez, que o marco inaugural “oficial” do Cinema Novo é 1963 com a exibição de três filmes: Os Fuzis (Ruy Guerra), Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos) e, principalmente, Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha).

Esses filmes vão se diferenciar significativamente das produções realizadas pela Vera Cruz, que se apresentava como um projeto de cinema industrial, mas sem infraestrutura que sustentasse o empreendimento. Mas as principais diferenças estavam relacionadas às temáticas, conforme Carvalho (1999, p. 37): “Enquanto os filmes da Vera Cruz narram as aventuras de uma classe burguesa envolvida em seus melodramas amorosos, normalmente tendo o povo como figurante e pano de fundo, nos filmes de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos os personagens populares protagonizam as aventuras”. E essa foi a maior contribuição do Cinema Novo em termos de aproximação com o povo. Não basta que sejam produzidos filmes com uma temática nacional; é preciso que esses filmes tenham uma linguagem que seja capaz de representar a realidade em que vive a população.

Se o Cinema Novo se apresenta, como visto, com uma clara identificação com a realidade social em que está inserido, o cinema para a burguesia não surge com esse propósito. Para a classe dominante, o cinema é uma arte ancorada na máquina.²⁰ Portanto, a burguesia fundamenta a ideia de que a técnica e a arte têm a função de realizar o sonho de reproduzir a realidade. Assim, “era fundamental ser uma arte

²⁰ Máquina aqui se referindo ao cinematografo (*Cinématographe*), dos irmãos Lumière.

baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem” (BERNARDET, 1991, p. 20).

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade.

Para essa classe dominante²¹, o cinema, segundo Bernardet (1991, p. 16), buscaria “afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. A imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana. Nosso campo de visão é maior que o espaço da tela”. A tese aqui defendida é que, assim como o cinema, a Administração não é neutra nem distante de “ideologias”. Assim como a Administração, “o cinema é um artifício, quando obviamente os filmes são feitos por pessoas. Por que ter mascarado tudo o que pudesse desmentir essa pretensa naturalidade?” (BERNARDET, 1991, p. 19). O filme é “feito” sob o ponto de vista de quem falou, assim como quem pratica a gestão. Por isso, entendemos que discutir sobre cinema na Administração pode, de alguma forma, contribuir para o avanço da área – neste texto, especificamente, o Cinema Novo latino-americano e seu processo histórico. Para isso, nos propomos a entender o Festival Latino-Americano de la Clase Obrera (Felco), que será discutido mais adiante.

4.5 Breves considerações sobre a estética cinematográfica: A linguagem no específico fílmico

A estética, entre outras coisas, pode ser entendida como um ramo da filosofia. Não se emprega aqui estética no sentido do belo, porque seria uma conceituação histórica e ideológica. Nesta tese, pela sua contextualização no cinema, considera-se estética como linguagem, no específico fílmico, o que se decide, o que faz o cinema ser cinema. O

²¹ Concordamos com CHAUI (1980, p. 31) de que a “divisão social do trabalho, ao separar os homens em proprietários e não proprietários, dá aos primeiros poder sobre os segundos. Estes são explorados economicamente e dominados politicamente. Estamos diante de classes sociais e da dominação de uma classe por outra. Ora, a classe que explora economicamente só poderá manter seus privilégios se dominar politicamente e, portanto, se dispuser de instrumentos para essa dominação. Esses instrumentos são dois: o Estado e a ideologia. Através do Estado, a classe dominante monta um aparelho de coerção e de repressão social que lhe permite exercer o poder sobre toda a sociedade, fazendo-a submeter-se às regras políticas. (...) A ideologia é o processo pelo qual as ideias da classe dominante tornam-se ideias de todas as classes sociais, tornam-se ideias dominantes”.

cinema não é teatro filmado, não é romance filmado. Aliás, segundo Bresson, cineasta francês (que é um cineasta que temos uma afinidade estética, mas uma aversão temática), “o cinema não é a sétima arte, o cinema é nova arte”. Ele falava que não fazia cinema; fazia cinematógrafo.

Mais especificamente, o que se deseja dizer enquanto estética é o específico filmico. Desse modo, quando se diz estética do cinema, está-se falando da câmera, da distância da câmera ao objeto filmado. Se ela está fixa ou se está móvel, o ângulo, o enquadramento, a luz, a composição plástica da imagem e o som. O conjunto disso é que constitui o que se denomina de “estética cinematográfica” que é em verdade, a linguagem cinematográfica. Existem várias linguagens. Não existe uma linguagem única. O cinema é poliglota. Tem várias linguagens. Mas, seja como for, a grande questão e o diferencial é esse. Um dos entrevistados, quando abordado sobre a questão estética, explicou o que isso seria no contexto cinematográfico:

Porque você tem um roteiro dramático, por exemplo, eu conversando com você é a cena 1: unidade de tempo, espaço.... Aí aparece você lá na porta conversando com alguém ... cena 2. Mas não é isso o cinema, o cinema é a decupagem, que veio no francês decopagem. Tá bom, então nós dois conversando, vem uma pessoa aqui e fala “filma isso”. Aí a pessoa faz um roteiro ou não, pega o seu rosto vai pra mim sem corte e a câmera dele aqui. Vem outra pessoa e faz um close no pé, na mão. A ação é a mesma, mas **no cinema a maneira de narrar é mais importante do que o conteúdo narrado.** (E7)

Concordamos com a última passagem da fala do entrevistado (destacada em negrito), pois é na maneira de se narrar que se constrói uma linguagem, que descoloniza o olhar. É importante destacar que o cinema hollywoodiano, o cinema da indústria cultural, faz com que o espectador tenha sempre a ilusão da segurança. O sujeito que está assistindo entende tudo, o tempo todo, para, no final, terminar em uma catarse, onde tudo se resolve, e esse sujeito tende a alimentar a ilusão de que o mundo é certo e seguro, perfeitamente estável! Nesse sentido, enquanto (do ponto de vista da estética, da linguagem), o cinema, que tem uma pretensão, assumidamente, de politização, é uma obra aberta, cabe ao sujeito pensar. E o cinema, então, passa a criar hiatos, elipses, saltos, fazendo com que o espectador deixe de ser passivo e passe a refletir sobre aquela obra. Nem sempre isso acontece de forma simples e natural. O espectador pode passar

pelo desconforto de ter a desagradável sensação de não entender, sendo assim necessário um esforço para ele entender. À parte disso, reforça-se a crença de que o cinema pode ser um instrumento para a descolonização do olhar, que deve ser construída aos poucos, uma vez que não é uma construção apenas para o cinema, mas também para a vida. Isso porque será no dia a dia que o indivíduo-espectador passará a ter uma visão sobre o mundo como processo, porque o senso comum é obvio, é muito simples: bandido bom é bandido morto. Pronto e acabou! Entretanto, a partir desse momento de reflexão que pode ser proporcionado pelo cinema, o indivíduo precisa compreender o processo do banditismo social, a desigualdade social e o sistema prisional, o que exigirá muito mais esforço e tempo. Quando falamos desse processo, estamos falando, em certa medida, sobre conscientização, e, para nós, não há consciência 100 (cem) nem consciência 0 (zero). Esse é um processo de contradição permanente.

Esse processo permanente pode ser percebido no relato de E7, ao refletir sobre a questão da experiência estética:

Observe a escola, na escola não pode reforçar “Ah, vai passar filme” – “É para criança? Ah, então é só um lazer”. Não, não é só um lazer não. E aí vai passar Walt Disney? Não, esse já passa nos meios de comunicação de massa. Passa um desenho animado europeu, um desenho animado brasileiro, para a criança ter um outro tipo de experiência, inclusive pra ter a experiência de não gostar (...) É, a criança pequenininha, desde que nasce, seria diferentes percepções sensitivas e cognitivas, os choques dos contrários, experimentar. As crianças experimentam várias coisas. A criança não esconde, absorve. Então o que estão fazendo hoje é diminuir o campo das probabilidades matemáticas da criança ter experiências estéticas e cognitivas contraditórias, diferentes.

Corroboramos com o depoimento acima apresentado, uma vez que, se o discurso predominante que circunda o indivíduo – discurso da família, da vizinhança, da escola, da mídia, etc. – é predominantemente sobre “A”, é muito difícil para esse indivíduo conhecer e compreender o restante do alfabeto, misturar as letras, fazer frases. A isso denominamos de estética, essa experiência cognitiva.

É este sentido que se trata neste trabalho: uma ideia de estética como linguagem. A grande discussão, em certa medida, é sobre uma tradição do pensamento revolucionário sobre a questão da arte de maneira geral. No campo de cinema, um dos que mais avançaram foi o Eisenstein, do construtivismo russo, que é uma base importante para o pensamento do cinema revolucionário, da montagem, da dialética. No cinema, uma das discussões interessantes estabelecidas é sobre o chamado “realismo socialista”, que para nós, não é nem realismo e nem socialista, é hollywoodiano. Entretanto, o que parte do cinema transformador está se aproximando é o chamado “realismo crítico”. Talvez o melhor exemplo disso seja o cinema político italiano dos anos de 1970, como o cineasta Elio Petri.

É importante ressaltar que não se deve desprezar todo patrimônio cultural artístico produzido pela humanidade, inclusive pela burguesia, a exemplo de Marx, que seguia Balzac. Assim, a arte proletária não deve começar do zero, mas entende-se a sua existência, bem como a existência anterior de uma arte proletária. Isso porque, até para que se possa existir uma ruptura, há sempre que se apropriar daquilo que é tradicional. Assim, neste trabalho, parte-se da compreensão de que a estética é como um encontro com a linguagem cinematográfica, aqui chamado de “específico fílmico”, que é a câmera e o objeto filmado. E é aí que se constrói a narrativa audiovisual.

4.6 Uma “intepretação” do período entre o cinema novo e o FELCO

O que pretendemos com este tópico é suprir o vácuo entre o Cinema Novo e a realização do Felco. Longe de achar que poderemos abarcar toda a discussão cinematográfica do período, tampouco pretendemos discutir a exaustão esse período, até porque cada um desses períodos merece um estudo específico (e vários trabalhos já fazem isso), O que pretendemos é auxiliar o leitor nesse abismo temporal, ainda que almeje nesta tese, apresentar uma discussão da influência do cinema novo latinoamericano na realização do Felco. Em especial, a influência do Cinema Novo na realização no Felco Brasil. O exercício de definir datas e marcos históricos exatos é muito complicado. Por isso, o que tentamos aqui, é oferecer uma breve reflexão do cinema em determinado período histórico. Sabemos do risco de imprecisões que corremos, além da ausência de alguns movimentos cinematográficos que,

inconscientemente, podemos silenciar, mas optamos por fazer essa breve interpretação do período. Corroboramos com Sotomaior (2014 p. 12):

Ao observar a história do cinema de forma mais ampla, percebemos que ela foi construída por uma série de personagens e realidades invisíveis, desde seus primórdios, na sua invenção e nas primeiras exibições. Do início do século XX, até os dias de hoje, grupos sociais políticos e identitários se valeram do meio cinematográfico para registrar as suas lutas, exibir as suas pautas e visões de mundo, propor novas relações no processo de realização, além de se contrapor aos discursos dominantes.

O Cinema Novo, assim como boa parte do nuevo cine latino-americano, foi violentamente perseguido e teve que se adaptar, em especial, devido ao golpe militar. Mas essas “adaptações” não deixaram de demonstrar a realidade brasileira oprimida, como pode ser observado na obra do cineasta Jean-Claude Bernardet, “Brasil em tempo de cinema”, de 1967. O cineasta destaca que Luís Sérgio Person, em seu filme São Paulo S.A. (São Paulo, Sociedade Anônima) trazia a luta de classes para o centro do capital ao discutir a entrada das multinacionais em São Paulo. No filme um drama político existencial: o personagem principal, em determinado momento, se vê na situação de chefe de família, que trabalha muito, ganha bem, mas, vive infeliz. A evidência do contexto político e social brasileiro também era uma realidade no Cinema Novo, inaugurado no ano de 1963²², em especial nos filmes *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; que buscavam trazer o Nordeste para o centro, a estética da fome, os problemas do cotidiano. Arelado a isso, e em especial, com a dura repressão da ditadura militar, o Cinema Novo buscou um caminho, conforme destacado por PEREIRA (1985, p. 61):

Se a censura ameaçava, mutilava ou interditava, buscava-se confundi-la quando possível, ou corrompê-la quando a ocasião aparecia. O importante era o desafio de criar. Era olhar para a realidade brasileira com a generosidade de que tem sobre ela uma olhar transformador. Se não era possível falar diretamente, falava-se de qualquer maneira.

²² Alguns autores consideram que *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é o precursor do cinema novo. Outros autores apontam que *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, marca o início do Cinema Novo. Não é nosso objetivo estabelecer essa polêmica.

Mas os movimentos do cinema, visando ao enfrentamento das barreiras impostas pela ditadura, foram se fortalecendo, sendo, inclusive, denominados de “cinema marginal”. Foi daí que surgiram obras muito importantes, já destacadas, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Para exemplificar isso, podemos destacar a passagem do filme em que o Corisco²³, antecedendo o momento de sua morte grita: “Mais forte, são as forças do povo”. Esse cinema e, conseqüentemente, sua linguagem são típicas do projeto do Cinema Novo, engajado no desenvolvimentismo populista, nacionalista. Isso também pode ser observado no filme *Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, em que o ator Paulo Vilaça, que interpreta o bandido, em certo momento, olha para a câmera e fala “Quando a gente não pode fazer nada, a gente esculacha, esculhamba, e a gente se avacalha e se esculhamba”. Nesta obra, podemos observar a linguagem e o discurso de outra geração, pós-ditadura militar, caracterizada como uma geração da transição, para a qual esse movimento, denominado “Cinema marginal”, pode ser assim compreendido: “O movimento (...) formado por produções de baixo-orçamento, em sua maioria produzidas na região da Boca do Lixo”²⁴.

Para Abreu (2006, p. 11), o

[...] ciclo da Boca do Lixo, um processo de produção cinematográfica que teve lugar num certo período de tempo (anos 1970) e num espaço determinado (a Boca do Lixo) e que, a despeito de suas precariedades e contradições, conseguiu efetivar uma aliança entre os seus três vértices - produção, exibição e distribuição - e produzir um cinema popular com excelente resposta de público. Um processo inserido no contexto mais amplo de expansão da produção cinematográfica (e da indústria cultural de uma maneira geral) paulista e brasileira, marcado pela organização da elite do audiovisual brasileira em torno da Embrafilme - empresa estatal de fomento a produção -, de certa forma com o mesmo propósito, período em que as questões do nacional e do popular apresentavam-se como o epicentro das motivações ideológicas.

Situando-se aqui, portanto, no final dos anos de 1960 e início dos anos 1970, o Cinema marginal também foi cerceado pela ditadura militar, tendo como seus principais

²³ “A vitalidade, energia e violência de Corisco fascinou Glauber Rocha e inspirou o seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Corisco foi interpretado por Othon Bastos”. Fragmento retirado da página na internet: <http://www.resgatecultural.com.br/10-musica/116-se-entrega-corisco-cangaco.html>

²⁴ Retirado da página na internet: <http://newronio.espm.br/ozualdo-candeias-o-cinema-marginal-e-a-boca-do-lixo/>

cinastas Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, João Silvério Trevisan, Neville d'Almeida e José Agrippino, dentre outros, caracterizado também, como um quase retrato daquele momento histórico.

Outro período importante a ser destacado entre o Cinema Novo e o Felco compreende os anos de 1970 e 1980, em que foram percorridos dois caminhos de desenvolvimento do cinema brasileiro: a) um cinema popular, rotulado por uma crítica colonizada, submissa aos interesses do cinema industrial, que faz um rótulo pejorativo e desacreditado (muitas vezes, provenientes da certa intelectualidade), que foi o cinema chamado de “pornoanchada”; e b) o outro caminho, em certa medida, remanescente do próprio Cinema Novo,²⁵ que se refere à própria construção da Embrafilme.

No que tange à pornoanchada, foi criado um estigma da crítica colonizada, derivado da associação com a chanchada da Atlântida²⁶, caracterizando ambos como algo desprezível.²⁷ Atrelado a isso, tem-se o fato de que muita coisa chamada de pornoanchada parecia uma comédia erótica, tendo muitas delas, inclusive, conotações bastante críticas, por exemplo, o filme “Amante muito louca”, de 1973, do cineasta Denoy de Oliveira. No filme, o personagem tem a mulher, os filhos e uma amante (bem os clichês da pornoanchada, com aquelas cenas de nudez muito pudicas, não existindo nada explícito). Aí, o personagem resolve passar as férias no litoral com a família. A amante fica brava e vai também. Entretanto, aquilo que foi vendido apenas como pornoanchada demonstra também elementos que questionam os valores da moral burguesa, das famílias de classe média, etc. Mas qualquer filme que tivesse alguma cena de natureza “mais erótica” era chamado de pornoanchada. Essa discussão fica evidenciada com a reflexão de E12, como podemos ver a seguir:

²⁵ Como pode ser observado no artigo de Gustavo Dahl, em que afirma que o “Mercado é cultura”.

²⁶ “Carlos Manga delimita a estrutura narrativa chanchadesca em quatro estágios: 1º) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2º) cômico tenta proteger os dois; 3º) vilão leva vantagem; 4º) vilão perde vantagem e é vencido – o esquema só era alterado quando o mocinho, por força das circunstâncias, revelava-se um espertalhão. Esses estágios constituíam a fórmula geral das chanchadas” (AUGUSTO, 1989, p. 2).

²⁷ “Em seu ensaio historiográfico Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Glauber Rocha assume uma postura extremamente agressiva em relação às chanchadas, não ressaltando nelas qualquer aspecto positivo (...) a chanchada é então vista como principal entrave no processo de afirmação de um cinema “independente”. Para que o cinema novo pudesse vingar, seria necessário “intensificar” a união dos produtores “independentes” em função de duas batalhas: a primeira, “interna”, seria contra as chanchadas. A segunda, vista como uma batalha “maior”, procuraria atingir o “truste americano” (ROCHA, p. 146)” (MELO, 2005, p. 3)

Então, eu estou dando um exemplo do que foi rotulado de “pornoanchada”. Eu estou falando de causa própria, porque eu fui assistir esses filmes na época, né, sem nenhum conhecimento teórico de cinema ou político, e foi pensando que era pornoanchada. E senti... Estou falando como um espectador comum, senti... Mas foi esquisito isso aqui, né. Então é esse cinema é no cinema popular né, exclusivamente pra homens né. E era um cinema conservador, porque era ridicularizado para dar risada do homossexual, a mulher é objeto, e até feito com precariedade. Às vezes escolhia o título pra depois escolher o filme. Mas nesse bojo tudo era chamado de pornoanchada, mesmo na boca do Lixo que era o grande centro do produtor, porque vai ter uma comédia erótica no Rio também. Mesmo nesse centro do produtor, você vai ter algumas tensões e um grande exemplo é o Carlão né? O Carlos Reichenbach e aí é uma coisa que eu conheço mais porque eu participava muito do cine clubismo e estava lá na boca do Lixo, tinha contato com o Carlos Reichenbach, Osvaldo Candeias que é outra coisa né, mas estava ali naquele lugar. E testemunhei na sala de exibição os filmes do Carlos Reichenbach como “A Ilha dos Prazeres Proibidos” e “Amor, Palavra Prostituta”, que foi até censurado pela ditadura, que parecia ser uma pornoanchada, mas era na verdade uma forma de fazer um cinema popular para chegar a grandes pessoas e colocar alguns ruídos que questionavam alguns valores.

O filme do Xavier de Oliveira, irmão do Denoy, o “Vampiro de Copacabana”, também demonstra esse “espírito” da época. Nesse filme, estabelece-se um questionamento na hora em que o vampiro dialoga com outro personagem, em que este fala: “Ou você vai sair no Carnaval de vampiro? Vai chupar o sangue das meninas”. Então, o vampiro responde: “Não. Eu sou um vampiro ao contrário. O patrão chupa o meu sangue, o agiota chupa o meu sangue”. Frases dessa natureza podem ter diferentes conotações, dependendo do público. Todavia, são tentativas de ruptura e de reflexões acerca do capitalismo e da realidade brasileira. Nesse sentido, podemos afirmar que a pornoanchada é um tipo de cinema popular, também corroborado por E12:

É, todo o cinema é lotado e até falo assim empiricamente né, eu fui... Na época ia passar o filme “Exorcista” no cinema central de Campinas, uma fila enorme e eu também não estava muito a fim de assistir o filme “Exorcista” aí eu fui no outro cine popular, o Cine Carlos Gomes, que tinha uma fila três vezes maior, mas eu fui e entrei. Era o Zé do Caixão né, passando o “Exorcismo Negro”. Tá passando “Exorcismo” mas ao mesmo tempo tá passando o “Exorcismo Negro” e tinha mais gente lá assistindo. (E12)

É preciso destacar o Zé do Caixão como um personagem bastante emblemático desse período. Existia, também, esse cinema popular, a pornochanchada, que era feita na Boca do Lixo, em grande parte, realizada com baixo orçamento e sem muitas sofisticções, que possuía bons diretores, como Ody Fraga e John Doo. Entretanto, a pornochanchada sempre foi muito vinculada à questão da nudez feminina, demonstrando também um conservadorismo, que podia reforçar o machismo e ridicularizar o homossexualismo. Isso porque este cinema mais popular era predominantemente assistido pelos homens. Outro elemento importante é que a produção não era financiada pelo Estado, sendo a própria bilheteria que financiava a produção. Como essa bilheteria era bastante grande, esses filmes foram muito produzidos.

O segundo movimento contempla os filmes produzidos com financiamento da Embrafilme, isto é, pelo Estado. A Embrafilme era uma empresa estatal, que realizava não apenas produção, mas também a distribuição, como pode ser observado na fala de um dos entrevistados “Tanto que o movimento cineclubista buscava as películas em 16 milímetros no escritório da Embrafilme em São Paulo, na travessa da Rua do Triunfo, da Boca do Lixo” (E10). Esses filmes tiveram grandes bilheterias, alguns com mais bilheteria que filmes estrangeiros.²⁸ Cineastas remanescentes do Cinema Novo viam na Embrafilme o canal para a produção dos filmes, isso porque, para eles, não se enfrenta o imperialismo com o mercado. Além disso, ressaltavam que a burguesia brasileira não era nacionalista, mas sim uma burguesia associada. Desse modo, só quem poderia enfrentar essa problemática era o Estado. Um dos entrevistados (E9) relembra um momento importante em que isso ocorre, dizendo que

Inclusive é uma experiência interessante nesse período né, que o Estado fascista brasileiro no espírito ufanista, percebe que tem muito filme estadunidense de história né? Aí eles falam: -“Ah, preciso filmar a história do Brasil”, e abre um concurso de roteiro muito interessante. O único que saiu do figurino que eles queriam foi o Carlos Coimbra com o filme “Independência ou Morte” (1972). Mas o pessoal do cinema novo fez, o Paulo César Saraceni fez “Anchieta, José do Brasil”, e a censura falou “Oh, o Padre Anchieta”. O Joaquim Pedro Andrade, do cinema

²⁸ Não se deseja nesta tese afirmar que bilheteria é sinônimo de qualidade ou qualquer coisa do tipo. O que se pretende demonstrar aqui é a aceitação por parte do público, o que, de alguma forma, está relacionado com a própria distribuição dos filmes.

novo, ele fez “Os Inconfidentes” (1972), aí os censuradores leram e disseram: -“Oh, Tiradentes”, e liberaram a verba. Os filmes, hoje são clássicos do cinema brasileiro e profundamente revolucionários. Na hora que ele [a censura] viu o filme, eles pensaram que não podiam censurar o que eles financiaram. E não era o que estava no roteiro né, era uma outra coisa. Agora na hora que ele filmou, em plena ditadura militar onde revolucionários estavam sendo torturados, o Filme do Joaquim Pedro Andrade tem cenas explícitas de tortura contra os Inconfidentes e que estavam lutando pela liberdade e então no momento da ditadura, né. Então, a Embrafilme parou de fazer filme, financiar filmes históricos do Brasil, né (E9).

Assim, tem-se esse momento da Embrafilme, em que muitos filmes foram financiados. Depois disso, a pornochanchada esgotou-se, ao que parece, por uma certa liberalização da televisão, de humor mais “chulo”. E a Embrafilme encerrou as suas atividades no governo Collor, com a implementação do projeto neoliberal. Depois desse período, tem-se um vácuo, porque, em alguma medida, o setor ficou órfão. Não tem mais bilheteria para manter o filme (do ponto de vista do financiamento) e não tem mais a Embrafilme, que financiava parte do cinema brasileiro. Como o cinema brasileiro não era uma indústria estabelecida, ele aparentava ser um produto estrangeiro no país. Isto é, não existia naquele momento um mercado interno de cinema, não havia um mercado próprio. Estamos nos referindo aqui ao cinema enquanto mercadoria, inserido em um contexto capitalista.

Foi nesse contexto que surgiu o denominado “Cinema de Retomada”. Uma obra que o exemplifica foi o filme da Carla Camurati, “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, de 1995, em que a própria cineasta colocou o filme “debaixo do braço” e foi realizar exhibições pelo Brasil. É assim que se iniciam as novas produções de retomada. Tais produções ainda se encontram presentes na atualidade, uma vez que este tipo se baseia, entre outras coisas, na renúncia fiscal, que é outro assunto polêmico, pois, muitas vezes, transfere para o departamento de marketing das grandes empresas a política cultural.

Em síntese, o Cinema Novo e o Felco têm-se o momento da pornochanchada e o momento da Embrafilme. Com o fim da Embrafilme e o esgotamento da pornochanchada, tem-se um hiato, em que aparece o “Cinema de Retomada”, com a

renúncia fiscal e, agora, com o cinema digital. Como forma de melhor elucidar essa “evolução histórica” do cinema novo e o Felco, apresenta-se a Figura 3.

Figura 3 – Trajetória do Cinema Brasileiro dos anos 1960 até os dias atuais

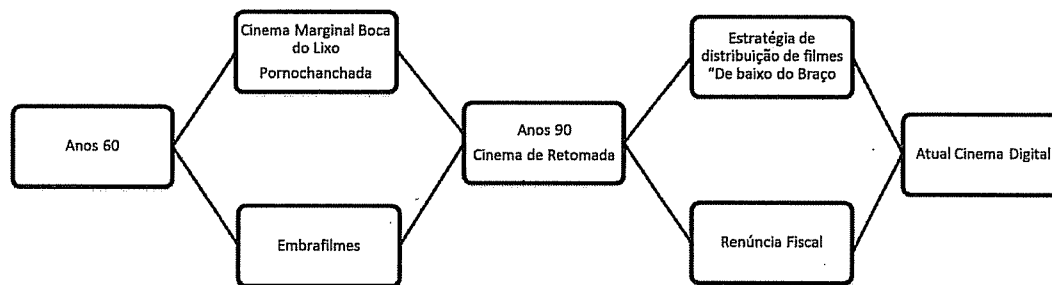


Figura 3 – Elaborada pelo autor

Outro elemento que merece ser destacado é o desaparecimento (intencional?!) dos cinemas de bairro, dos cinemas de rua, com a transferência deles para os shoppings. A sala de cinema dos shoppings é uma extensão da praça de alimentação. Ali o cinema segmentou para camadas médias, pois esse espaço tem um custo, e um custo alto. Um dos entrevistados (E9) lembra:

Quando eu era moleque assistir filme era barato. Meus pais me davam uns trocados lá e dava para comer um amendoim, uma pipoca na entrada, com o pipoqueiro fazendo na hora na panela e um saquinho de amendoim salgado e assistir um filme, assistido no bairro. Os bairros da periferia tinham salas de cinemas. Então, eu acho que pensar no cinema aí, tem que pensar um avanço assim escandaloso do monopólio do mercado. Porque sempre passou mais filmes estadunidenses, mas era sessenta, setenta, agora é 99%, né. Então diminuíram as possibilidades de uma pessoa ter uma experiência estética diversificada. Porque você tem que ter uma oferta diversificada, aí nisso tudo surge um desvio aqui desvinculado e tal (E9).

A partir dessa problemática da distribuição e circulação dos filmes, pode-se destacar o importante papel do Felco enquanto um festival que se preocupa com a distribuição (os

pacotes de DVDs, como veremos posteriormente). Assim, podemos afirmar que o Felco possui uma atuação de “ciclo completo”. Ou seja, do ponto de vista da indústria que controla a produção, a distribuição e a exibição, as salas de cinemas são deles, pois são eles que controlam todo o processo. Então, quando se fala em cinema militante, em especial na experiência do Felco há que se considerar esses três elementos: produção, distribuição e exibição. Isso porque, inicialmente, há que se organizar todos os processos relacionados a esses três elementos, o que inclui estudar e experimentar a recepção dos filmes. E11 relata como foi a exibição do Felco de que ele participou.

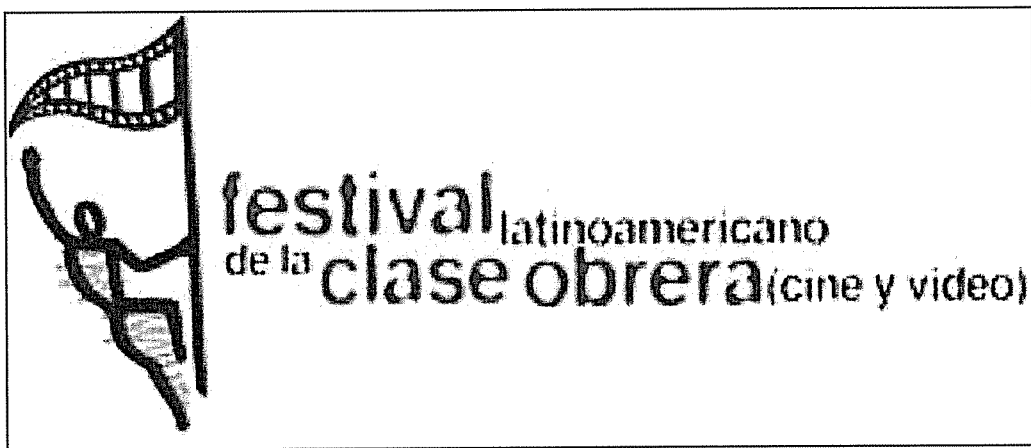
O Felco aqui foi exibido da forma aberta né, tinha o pessoal militante que veio mesmo e que sabia que não era cinéfilo, veio pra ver um filme diferente, não tem ligação política com o filme. Mas teve um contato com a informação. Eu tive uma experiência com os estudantes, trouxemos eles aqui pra assistirem um filme que eu acho interessante que está no espírito do Felco né, que é Dandara: quando lutar, quando morar é um direito. É fantástico! Aí vieram os alunos aqui e nem eram militantes e nem do grêmio. Era até uma reposição de aula da greve, vieram obrigados, né. Pois aí a gente viu o filme, aí acabou o filme eu comecei a perguntar para eles o que eles viram sobre isso. Aí vários falaram assim: -“eu tinha uma visão diferente, eu achava que esse negócio de Sem Terra é o que parece na televisão, só polícia e tal”. Então eu vi o resultado daquilo, quer dizer, é uma coisa empírica, não tenho um conhecimento teórico, capacidade intelectual pra fazer um estudo daquilo. Mas você percebe que é fundamental a recepção né, e tem que estudar a recepção (...). Então eu acho que o Felco é importante (E11).

Dando continuidade aos objetivos propostos neste estudo, apresentaremos, na sequência a história e a origem do Felco. Em seguida iremos discutir a história do festival no Brasil, com foco principal nas três cidades pesquisadas: São Paulo/SP, Campinas/SP e Belo Horizonte/MG. Após a narrativa da história do Felco no Brasil, debate-se sobre sua organização, para, na sequência, discutir sobre sua práxis política e ideologia. Por fim, discutiremos como o Felco se estabelece, em certa medida, como referência para outras experiências.

5. O Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO)

A utopia está lá no horizonte.
Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos.
Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos.
Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei.
Para que serve a utopia?
Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.
(Eduardo Galeano)

FIGURA 4 – Festival Latino Americano de la Clase Obrera – FELCO.



Neste capítulo discutiremos sobre o Festival Latino Americano de la Clase Obrera (FELCO). Em primeiro lugar, registra-se a escassez de trabalhos científicos sobre ele. Mesmo textos de outra natureza, como revistas, jornais e blogs, são raros. Entendemos que isso pode ter acontecido até por suas características e de seus organizadores, e por se tratar de uma organização não fixa, construída a partir dos sujeitos nela envolvidos; portanto, fluída. Le Goff (1996) destaca que uma fonte alternativa de informações ainda pouco utilizada é a chamada “história oral”, que dá oportunidade a vozes que seriam completamente ignoradas em fontes oficiais, que privilegiam as elites, à classe dominante.

O Felco é um espaço de exibição e debate de filmes, geralmente, produzidos pela classe trabalhadora. Portanto, mais do que um festival que tem periodicidade, data, local e organizadores específicos, fixos e predefinidos, acontece em várias cidades e países

diferentes, organizados por sujeitos diferentes e com certas características diferentes, (por exemplo, a apresentação de teatro). Caracteriza-se assim, como um espaço coletivo de exibição de filmes e de discussão política, em que possa ocorrer uma exibição, não necessariamente uma sala escura, como na perspectiva industrial de projeção cinematográfica. Essa compreensão acerca do festival é importante porque auxilia na compreensão das opções do método e da metodologia utilizada nesta tese, em especial relacionados à história oral, que valoriza as narrativas dos sujeitos envolvidos, tendo estes papel central, bem como as suas narrativas das situações vividas, das experiências e da história (MEIHY, 1996). Assim, pode-se afirmar que o Felco (2006)²⁹

[...] es una instancia para colectivizar e incentivar las experiencias de lucha de la clase obrera latinoamericana y mundial, a través de la acción y debate común entre los grupos y realizadores de cine militante. Partimos de una caracterización política general: el agotamiento histórico de un régimen social, el capitalismo, que en la profundidad de su crisis arrastra al conjunto del planeta y la humanidad a la barbarie. La rebelión es la respuesta a esta decadencia. El cine militante así como otras expresiones artísticas son producto de este estado de rebelión y también parte, ya que son una forma de difundirla y expresarla.

O Felco teve sua primeira edição em 2004, e caracteriza-se como um festival de cinema e vídeo que visa demonstrar as lutas, a realidade e a cultura da classe trabalhadora no continente latino-americano. Essa proposição demonstra que cultura e política precisam ser tratadas como questões inseparáveis. Para Gramsci, a cultura é um dos mecanismos essenciais para a práxis política, sendo, inclusive, a possível propiciadora de uma consciência que criará a história, as instituições e novos Estados (SIMIONATTO, 1998). O festival nasceu para ser o porta-voz de uma reivindicação da corrente do cinema militante e para promover um rearranjo deste movimento crescente no calor das rebeliões populares.

O Felco surgiu em 2004, na Argentina, por iniciativa do Ojo Obrero, entidade de cineastas e fotógrafos ligada ao Partido Obrero daquele país. Desde então ele vem construindo sua própria trajetória independente e hoje se constitui em uma rede de indivíduos e coletivos autônomos que organizam festivais em diversas cidades da América Latina. Sua expansão é cada vez maior, atingindo as principais capitais dos países (Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Venezuela e Brasil). Sua principal

²⁹ Declaración Política Asamblea de realizadores FELCO BR 06, cedida por um dos entrevistados.

função é promover a produção audiovisual independente dos movimentos sociais e dos grupos de cineastas militantes em prol de causas libertárias e democráticas. Os filmes exibidos vão de longas a curtas-metragens de gêneros variados como documentário, ficção, experimental e animação. A finalidade é exibir filmes e mapear a produção independente. Atualmente a Rede Felco (...) conta com cerca de 250 filmes de vários lugares do continente, todos autorizados para a distribuição em circuitos alternativos possibilitando o intercâmbio da produção entre os países vizinhos, o acesso e a circulação da informação normalmente deixada de lado pelos veículos de comunicação de massa. Além disso, o Felco contribui para a formação de público uma vez que este tem aumentado a cada ano. (Souza, 2010, s/n)

No âmbito do projeto de captação de recursos para a realização do Felco “A Ilusão Paga Passagem”³⁰, seus proponentes, tanto da primeira quanto da segunda geração³¹ apresentam o festival da seguinte maneira:

O Felco, Festival Latinoamericano de la Clase Obrera, surgiu em 2004 na Argentina como um festival de cinema e vídeo dedicado a difundir e discutir a produção de grupos engajados que haviam ressurgido no país a partir da movimentação política de 2001. Hoje o festival é organizado permanentemente no Brasil, Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai por meio das atividades que cada grupo realiza em sua cidade. A cada ano há pelo menos uma edição internacional, quando se reúnem pessoas dos distintos países. Organizado no Brasil desde 2006, ano de realização do encontro internacional na cidade de São Paulo, o Felco vem dando vazão à produção audiovisual dos mais diversos setores oprimidos da sociedade através da distribuição de filmes e da realização de mostras (Projeto “A Ilusão Paga Passagem”, 2010, p. 2).

No período de realização da primeira edição do Felco, a Argentina contava com uma rede organizada de cinema militante, a qual continha diversos grupos, - dentre eles, Ojo Obrero, Contraimagen, Indymedia, Cine Insurgente e Argentina Arde – que eram (e são) extremamente heterogêneos. Em particular, o Ojo Obrero, fundado em maio de 2001, foi o principal idealizador da primeira edição do Felco, em 2004. Esclarece Silva (2006, p. 7):

³⁰ Projeto cedido por um dos entrevistados.

³¹ Veremos sobre isso mais a frente, onde trataremos da história do Felco.

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 (...) Nesse sentido, segue a tradição do cinema militante da década de 60.

O Ojo Obrero é uma espécie de braço cultural do Partido Obrero. Como tal, também é Marxista-Leninista-Trotskista. Portanto, parte de uma concepção de articulação internacional dos trabalhadores. Nesse caso, também se estende aos artistas. Dada essa concepção internacionalista, o Ojo Obrero organizou, em novembro de 2004, na cidade de Buenos Aires, o Festival Latino Americano da Clase Obrera. De acordo com Silva (2006, p. 8):

O festival teve exibições (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 Coréia 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 exibição sempre aconteciam debates sobre os filmes e os temas neles levantados. Houve uma grande participação das populações locais nas exibições feitas pelo país, além do que as exibições centrais, em Buenos Aires, contaram com a presença de cerca de quatro mil pessoas.

Ainda no que tange a realização do primeiro Felco, Silva (2006) aponta a importância da construção coletiva nesse processo, bem como a autonomia (também financeira) em relação às instituições governamentais, do grupo para a realização, como podemos observar a seguir.

O festival foi idealizado pelo Ojo Obrero, mas na sua construção contou com a participação de diversas organizações e cineastas, 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. 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” (SILVA, 2006, p. 9).

No final das edições centrais do Felco aprova-se uma declaração que aponta perspectivas e faz uma análise da conjuntura política latino-americana. Em plenária realizada em 2004 (disponível na internet em 2005), extraíram-se “encaminhamentos na perspectiva de construir uma rede internacional com os representantes dos países presentes, além de Itália e Inglaterra” (SILVA, 2006, p. 9). Destaca-se nesse documento a definição da função do festival: “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, s/n). Seus objetivos, apresentados no Prensa Obrera (2007), eram:

- Contribuir para a luta comum e a organização dos movimentos sociais.
- Difundir as lutas dos trabalhadores empregados e desempregados da cidade e do campo, indígenas, negros, mulheres, estudantes e todas as formas de opressão que abrangem o sistema capitalista.
- Criar um espaço de intercâmbio e de coletivização de experiências entre os realizadores e grupos de cineastas, tanto documental e ficcional, que dedicam seu trabalho para gravar a resistência do nosso povo.
- Discutir as dificuldades de produção, distribuição e exibição do cinema militante neste sistema, com vista à criação de uma frente de luta e de solidariedade entre os realizadores e expositores comprometidos com os povos do continente, e da consolidação de uma rede de distribuição e exibição de cinema militante.
- Integrar outras expressões artísticas em termos de contribuição para a ligação necessária entre os artistas e as lutas populares e sua própria organização de defesa.

O Felco, enquanto festival propriamente dito, promovia a edição central/internacional por ano, compreendendo a distribuição dos filmes, as exibições e as mostras. Como veremos a seguir, o Felco, como festival central/internacional, aconteceu no Brasil em 2006. Paralelamente à edição central/internacional do festival, ocorriam exibições ao longo do ano, organizadas por seus coletivos. Na Argentina e na Bolívia, por exemplo, foi realizada uma série de exibições prévias para selecionar os filmes que participariam da edição central/internacional. No Brasil, em 2006, o coletivo de São Paulo realizou

uma mostra retrospectiva do cinema político latino-americano antes da edição central/internacional do Felco, além de duas mostras. Em Belo Horizonte (MG) e em Campinas (SP), dentre outras cidades, que também realizaram mostras com o nome de Felco. Veremos que no caso brasileiro, o coletivo de São Paulo (que é quem organiza o festival central/internacional) criou uma rede de distribuição dos filmes, o que fez com que eles fossem exibidos em vários locais espalhados pelo Brasil.



Segundo um dos documentos de divulgação do Felco no Brasil, consta:

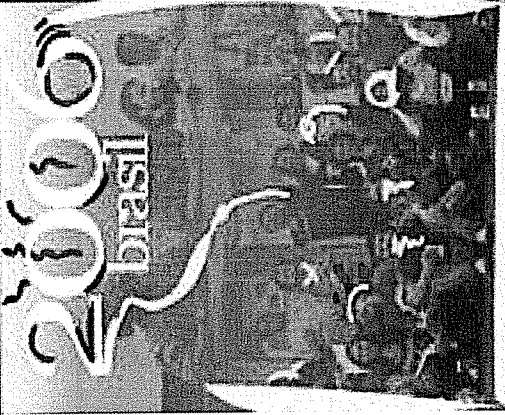
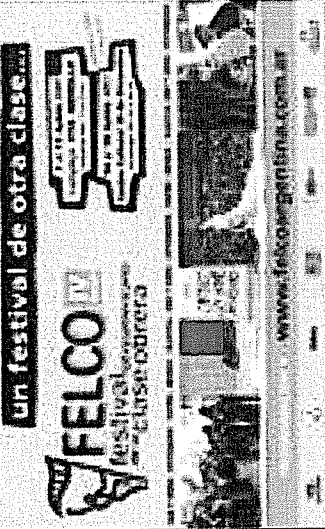
O festival tem uma fase itinerante com exibições em comunidades, cineclubes, ocupações de sem-teto, acampamentos de sem-terra, fábricas ocupadas, sindicatos e universidades (...) o objetivo desta itinerância é democratizar o acesso aos filmes e realizar debates sobre o conteúdo e a linguagem dos mesmos.

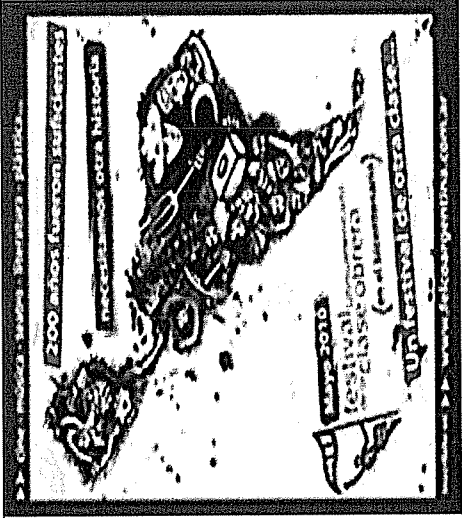
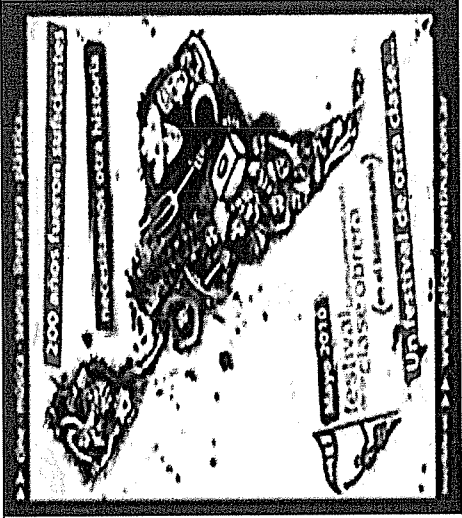

A segunda edição central/internacional do festival foi realizada na Bolívia, no final de outubro de 2005. A edição de 2006 ocorreu na Argentina, no Brasil e na Bolívia. Em dezembro de 2006, a mostra central/internacional do festival aconteceu na cidade de São Paulo (SP). A Tabela 1 apresenta as edições do Felco, discriminando os países em que foram realizadas, as datas e os cartazes de divulgação. Salienta-se destaque a ausência de Cuba nas edições centrais do festival, apesar de alguns filmes serem produzidos por trabalhadores cubanos, que fica mais sentida em razão das contribuições dos cineastas cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa para o Nuevo Cine Latinoamericano. Argentina e Bolívia foram os países que mais sediaram o festival, com três edições cada um, seguidos de Brasil, Chile e Uruguai com uma edição cada.

Tabela 1 – Edições Centrais/Internacionais do FELCO

(continua)

Edição do Festival	Local de Realização	Data	Cartaz
Primeira 1º FELCO	Argentina	25/11/04 a 11/27/04	
Segunda 2º FELCO	Bolívia	14/10/05 a 21/10/05	

<p>Terceira 3° FELCO</p>	<p>Brasil</p>	<p>02/12/06 a 10/12/06</p>	
<p>Quarta 4° FELCO</p>	<p>Argentina</p>	<p>07/06/07 a 16/06/07</p>	
<p>Quinta 5° FELCO</p>	<p>Bolivia</p>	<p>27/05/07 a 02/06/07</p>	
<p>Sexta 6° FELCO</p>	<p>Chile</p>	<p>02/12/08 a 07/12/08</p>	

Sétima 7º FELCO	Uruguai	01/12/09 a 05/12/09	
Oitava 8º FELCO	Argentina	25/05/10 a 29/05/10	
Nona 9º FELCO	Bolívia	18/11/11 a 25/11/11	

Fonte: Elaborado pelo autor, com base em informações retiradas da página na internet do Partido Obrero argentino: <http://www.po.org.ar>.

Como pode ser observado na Tabela 1, acima, o fato de a Argentina ser um dos dois países que mais promoveram as edições centrais do Felco pode ser explicado pela existência de um movimento organizado de cinema militante e, também porque o festival surgiu no país. Não deixa de ser uma surpresa o fato de a Bolívia ter realizado três edições centrais, talvez pela disputa dos grupos organizadores do Felco no país, como se verá mais adiante.

O crescimento do Felco esteve relacionado às representações cinematográficas de levantes populares que aconteceram, e acontecem, no continente latino-americano: desde o Argentinazo, em 2001³²; as Insurreições de Massa, na Bolívia³³; a formação da Comuna de Oaxaca³⁴; o Levante contra a Fraude, no México; as Rebeliões, no Equador e no Peru; a Intervenção Histórica do povo venezuelano contra o golpe pró-imperialista, em abril de 2002, e contra o bloqueio, em fevereiro de 2003; a Luta dos Trabalhadores Sem-Terra³⁵, os Sem-Teto e o ressurgimento militante dos sindicatos no Brasil; e os Mineiros do cobre e a Revolta Estudantil de 2006, no Chile. A associação do Felco a diferentes formas de organização popular reafirma a proposta de ruptura de Marx com o modo de fazer ciência e filosofia até então existente. Essa ruptura, assume um caráter ontológico, uma vez que é na realidade que se deve buscar o fundamento da existência, e não no pensamento, na ideia (TONET, 1995).

Ainda sobre o Felco e suas origens, percebe-se seu caráter militante e de resistência política, além de sua relação com o cinema novo latino-americano na página do Felco Bolívia:

³² Piquetes e manifestações que derrubaram o presidente Fernando de la Rúa com a recessão econômica de 2001 e o início de uma fase de grandes manifestações, principalmente de desempregados. Ver mais sobre o Argentinazo em *Génesis y desarrollo de la Insurrección Espontánea de Diciembre de 2001 en Argentina*, Carrera e Cotarelo (2006).

³³ A insurreição popular que levou à queda do governo de Gonzalo Sánchez de Losada, o "Gringo", em 2003.

³⁴ Narra Terribas (2009, p. 1): "O levante conhecido como "Comuna de Oaxaca" ocorreu no México de junho a novembro de 2006. A explosão da insatisfação popular foi provocada por uma decisão repressiva encolerizada do governador Ulises Ruiz Ortiz (PRI) contra protestos de professores da rede estadual e membros de organizações sociais que ocupavam há mais de três semanas o zócalo da capital, em prejuízo da imagem turística e da reputação política do "cacique" local, o governador priísta". Ver mais sobre a Comuna Oaxaca em Oliveira (2011).

³⁵ Explica Caldart (2001, p. 207) "O movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, também conhecido como Movimento dos Sem Terra ou MST, é fruto de uma questão agrária que é estrutural e histórica no Brasil. Nasceu da articulação das lutas pela terra, que foram retomadas a partir do final da década de 70, especialmente na região Centro-Sul do país e, aos poucos, expandiu-se pelo Brasil inteiro".

El Festival Latinoamericano de la Impulsar Clase Obrera, Felco, es un medio, una herramienta para y aportar con nuestras prácticas específicas, a la lucha de la clase obrera por su emancipación social y política de cualquier tipo de explotación u opresión. Las proyecciones de películas, las exhibiciones artísticas, los debates, los recitales y movilizaciones que realizamos pretenden ser un aporte a la colectivización de experiencias históricas, políticas y organizativas tendientes a madurar las conclusiones que permitan a la clase obrera emanciparse de cualquier tutela y actuar como clase para sí. Retomamos de esta forma la tradición de los cineastas y artistas militantes de los 70's en este nuevo contexto histórico, que vuelve a poner a la orden del día la necesidad de luchar por una salida obrera y socialista a la crisis del capitalismo que arrastra a la raza humana y al planeta tierra a la barbarie. (FELCO Bolivia, 2011, s/n)

É importante ressaltar essa relação com o cinema novo latino-americano, uma vez que a proposta do Felco tem relação direta com a própria compreensão do cinema novo, em uma perspectiva sociológica, que significa levar em consideração aspectos estéticos e culturais, disputas no meio cinematográfico e, em especial, elementos da conjuntura política (LEME, 2013). Para além de mostrar a discussão sobre filmes e obras de arte, feitas com base na perspectiva política da classe trabalhadora, o Felco se tornou um espaço para os artistas refletirem sobre a arte, e, sobretudo, as limitações impostas pelo sistema capitalista. Isso porque o capitalismo, além de impossibilitar o desenvolvimento igualitário da população, atinge os artistas em outro aspecto: a impossibilidade de desenvolver uma cultura totalmente livre e independente, porque esta é limitada aos requisitos de capital. São colocados limites à liberdade criativa e o "mercado de arte" se desenvolve de acordo com a necessidade de se fazer negócios, de se gerar lucro. Isso acontece porque a transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura, como defende Marx (1978). Para os participantes do Felco, negócio e arte são essencialmente incompatíveis. É nesse contexto que se insere o maior desafio para os artistas: a luta pela sua independência. Assim, buscam-se novos espaços para a arte e a cultura popular e militante, assim como o fortalecimento de uma rede de exibições das obras produzidas de forma independente. Insere-se aqui a promoção da luta por recursos do Estado que possibilitem a manutenção da

independência artística e política e a formação de uma frente cultural com movimentos de luta.³⁶

Os artistas mais comprometidos com a representação das lutas populares não estão isentos das pressões da cooptação do Estado, nem com as do mercado governado pelos caprichos da sensibilidade burguesa. A defesa da nossa independência e autonomia na expressão artística será dada na nossa capacidade de vinculá-lo à organização independente da classe trabalhadora. As pesquisas formais que estamos comprometidos a desenvolver na intenção de fazer da arte uma ferramenta para tornar-se um sujeito da classe trabalhadora deve ser independente de qualquer arregimentação de um Estado, um mercado ou um partido (Declaração Política de FELCO, 2005, p. s\p).

Essa luta precisa fundir-se com a luta da classe operária por sua emancipação. Isso porque o Felco, de acordo com a sua proposta, mais do que um evento cultural, se propõe a ser uma reunião em que os cineastas mostrem seu trabalho a seus pares (e espectadores, movimentos sociais, trabalhadores) e discutam a situação política em seus países e no mundo; enfim, o lugar da arte como uma ferramenta para auxiliar nas lutas políticas e da organização de artistas. Essa concepção está presente nos pressupostos de que o conhecimento da realidade só pode acontecer quando se olha o real, ou o concreto, pois é a existência que determina a consciência (LIMA, 2006).

Partindo-se, então, da compreensão de que o artista opera como tal no contexto da luta de classes, aqueles que aderiram ao festival aderiram também às lutas dos povos latino-americanos e da classe trabalhadora, colocando seus filmes, obras artísticas e eles mesmos ao lado dos explorados. Isso pode ser observado na declaração política dos artistas vinculados ao Festival, apresentada no *Prensa Obrera* (2007, s\p):

O Felco é um exemplo para coletivizar e incentivar as experiências de luta da classe trabalhadora latino-americana e mundial através de uma ação e debate comum entre os grupos de cinema militante. Partimos de uma caracterização política geral: o esgotamento histórico de um sistema social, o capitalismo, que, na profundidade da crise arrasta todo o planeta e a

³⁶ As discussões acerca do FELCO e do capitalismo podem ser visualizadas em <http://www.po.org.ar/prensaObrera/139/partido/edicion-del-Felco-en-cochabamba-explosion-cultural-en-una-bolivia-convulsionada?h=FELCO>.

humanidade para a barbárie. A rebelião é a resposta para esse declínio. O cinema militante e outras expressões artísticas são o produto deste estado de rebelião e em parte porque eles são uma forma de exprimir e divulgar isso.

Portanto, pode-se dizer que o Felco parece ser um ensaio geral para a prática. Sua principal tarefa é multiplicar, incorporando a maioria dos artistas atuais que lutam pela revolução, a única garantia de liberdade para a arte. "Assim como defendemos a independência da classe operária concebemos imprescindível lutar pela independência da arte" (Prensa Obrera, 2010, s/p).

De acordo com informações apresentadas no *Prensa Obrera*³⁷, as condições em que são produzidos os filmes, na grande maioria das vezes, eram extremamente precárias, fazendo com que seu desenvolvimento fosse pautado em uma convicção militante. Mas nos últimos anos as produções de documentários políticos e sociais tem aumentado exponencialmente, apresentando-se como uma significativa expressão audiovisual.

Os documentários são uma das principais expressões artísticas apresentadas no Felco, mas não a única. Desde sua primeira edição, em 2004, em Buenos Aires, Argentina, vem sendo realizado em diferentes cidades da Bolívia, Brasil, Chile e Uruguai. Destaca-se na organização de artistas de diferentes ramos na construção de uma alternativa independente ao lado das lutas dos trabalhadores para suas reivindicações. Inicialmente concebido para o cinema, posteriormente foram-se agregando o teatro e as artes plásticas, também buscando a difusão e discussão da realidade social e pessoal da arte, segundo informações publicadas no jornal *Prensa Obrera*.³⁸

Um ponto importante a ser destacado, com base em todas as notícias publicadas e nos relatos nas entrevistas realizadas, sobre o Felco, refere-se a sua organização, sempre construída de forma coletiva. Nas reuniões de organização, todos os artistas participantes debatem uma alternativa própria em relação às políticas de esvaziamento da educação artística por parte do Estado, de fechamento de centros culturais e do controle das expressões culturais. Esta se apresenta como outra perspectiva de atuação

³⁷ Essas informações podem ser visualizadas em <http://www.po.org.ar/prensaObrera/93/partido/8-de-noviembre-nos-movilizamos-al-instituto-del-cine?h=FELCO>

³⁸ Disponível em: [http://www.po.org.ar/prensaObrera/233/cultura/los-artistas-se-organizan?h=Los artistas se organizan.](http://www.po.org.ar/prensaObrera/233/cultura/los-artistas-se-organizan?h=Los%20artistas%20se%20organizan)

do Felco, uma vez que ele se pode ser considerado também como um instrumento de organização e de luta por uma política cultural dos trabalhadores. Roda essa perspectiva precisa ser levada em consideração no momento da realização de um festival, diferente, de outra classe, em que as negociações de discussão, a montagem e a exibição precisam dar conta dessa realidade contextual. É por essa razão que todas as edições do Felco têm sido um fenômeno político e cultural.

A qualidade dos filmes projetados e discussões geradas, o alcance geográfico e a pluralidade de grupos e individuais participantes, bem como os desafios e planos de trabalho foram na pendência de demonstrar o importante papel desempenhado pelo Felco na distribuição, promoção e discussão das experiências de luta dos povos latino-americanos (Prensa Obrera, 2009).

Geralmente, no encerramento dessas edições centrais (e, vez ou outra, anuais) do festival acontece uma assembleia, em que são votadas as decisões políticas e organizacionais, sobretudo acerca da próxima edição. Na edição central, realizada no Brasil, em 2006, produziu-se a *Declaración Política Asamblea de realizadores FELCO*.³⁹ Além disso, especialmente no que se refere às decisões políticas, é produzido, ainda, um documento que reafirma a posição contrária ao sistema capitalista, destacando seu colapso e sua incapacidade de resolver os problemas que confrontam a humanidade. É importante ressaltar, mais uma vez, que a assembleia do Felco é uma instância de discussão coletiva.⁴⁰ Na edição central realizada em São Paulo em 2006, uma declaração foi assinada por diversos coletivos e pessoas (organizadores do festival, cineastas, público ...) de vários países.⁴¹

³⁹ Declaração não disponível na internet, cedida por um dos entrevistados (FELCO, 2006).

⁴⁰ Esses documentos, apesar de notícias que evidenciam a sua existência ([http://www.po.org.ar/prensaObrera/194/politicas/exclusivo-de-internet-el-Felco-en-chile?h=De vuelta en Santiago, la Asamblea](http://www.po.org.ar/prensaObrera/194/politicas/exclusivo-de-internet-el-Felco-en-chile?h=De%20vuelta%20en%20Santiago,%20la%20Asamblea)), ainda não foram possíveis de serem acessados, esperando-se o acesso a eles, assim como a outros documentos na ocasião da pesquisa de campo.

⁴¹ Coletivo FELCO Brasil; Realizadores independentes de argentina; Grupo Ojo Obrero (Buenos Aires, Córdoba, Salta - Argentina); Grupo Embate (Argentina); Grupo Alavío (Argentina); Grupo Videourgente (Santa Cruz, Bolívia); Grupo Tercermundo (La Paz, Bolívia); El irreverente (La Paz, Bolívia); Maria Gutierrez (San Pablo, Brasil), Louise Otero (San Pablo, Brasil), Sebastián Hacher (Buenos Aires, Argentina), Edwin Villca (La Paz, Bolívia), Ricardo Saito (San Pablo, Brasil), Nina Tedesco (Rio de Janeiro, Brasil), Nicolau Bruno (San Pablo, Brasil), Fernando Olub (Buenos Aires, Argentina), Cardes Monção Amâncio (Belo Horizonte, Brasil), Caio Polesi (San Pablo, Brasil), Julián Morcillo (Buenos Aires, Argentina), Hernán Vasco (Buenos Aires, Argentina), Flavia Mazoletti (Buenos Aires, Argentina), Alejandra Wulff (Buenos Aires, Argentina), Luciana Morcillo (Buenos Aires, Argentina), Tiago Marconi (San Pablo, Brasil), Cristóbal Montesinos (Huayco, Chile), Rogério Vincet Perito (San Pablo, Brasil), Ana Cutuli (Buenos Aires, Argentina), Luján Montes (Buenos Aires, Argentina), Fernando Torres

É necessário destacar aqui a importância do debate que ocorre depois das exibições dos filmes, que, com isso, os filmes deixam de ser um produto consumido por um espectador passivo e se tornam um fato cultural capaz de provocar uma reflexão coletiva sobre a própria realidade vivenciada. O debate contribui para a ampliação da visão. Desse modo, provoca sempre uma interação entre o filme, referência de quem assiste, e a realidade vivenciada no momento. Essa proposta e a própria compreensão da importância dos debates têm relação direta com a produção do conhecimento científico em Marx, para quem essa produção precisa seguir um percurso de ida e volta, de forma dialética, por meio da produção da consciência, mas que precisa ser respaldada por uma articulação ontológica entre subjetividade e objetividade (LIMA, 2006).

Nesse contexto, é preciso destacar a proposta de arte independente, sobretudo da indústria cultural capitalista, que o Felco e seus participantes defendem. O debate estabelecido nesse sentido é sobre as formas, a liberdade e a independência da arte. Essa defesa é importante, porque muitos dos artistas que se encontram ali reunidos vivenciaram e/ou vivenciam experiências de perseguição do Estado às expressões artísticas e a necessidade de restaurar espaços públicos. Foi o que aconteceu na Bolívia, onde “bandas de rock e grupos de teatro são expulsas das praças. Murais do grupo militante Willca, em Cochabamba, foram censurados e reprimidos pela Igreja, que foram tapados com insultuosos murais de grafite e outros murais reacionários” (Prensa Obrera, 2007). Isso demonstra que os opressores se encontram organizados e que só poderão ser superados se os artistas também se organizarem. Isso só acontecerá, de fato, com a participação dos trabalhadores: “A defesa da nossa independência e autonomia na expressão artística será dada na nossa capacidade de envolver o movimento geral da classe trabalhadora” (Prensa Obrera, 2008).

Um elemento importante da constituição do Felco é seu caráter latino-americano. Isso porque as experiências em torno do festival podem ser compartilhadas. Mais do que isso, os trabalhadores podem, por intermédio do cinema, trocar experiências de

(Chubut, argentina), Alejandro Cohen Arazi (Buenos Aires, Argentina), Hugo Santillán (Salta, Argentina), Patricio Escobar (Buenos Aires, Argentina), Cíntia Frecia (Córdoba, Argentina), Alejandra Rodríguez (Córdoba, Argentina), Justo Salim (Córdoba, Argentina), Baltazar Sena (San Pablo, Brasil), Dario Villa (Salta, Argentina), Raquel (Santa Cruz, Bolívia), Milton (Santa Cruz, Bolívia), Santiago Scrinzi (Buenos Aires, Argentina), Franz Villca (La Paz, Bolívia), Iracema Corso (San Pablo, Brasil).

organizações e resistências políticas. O Felco se tornou um espaço interessante entre os movimentos sociais (as organizações dos trabalhadores) e os cineastas. Neste sentido, tornou-se uma ação política de integração latino-americana de seus trabalhadores, por meio do audiovisual, para que um país conheça a luta do outro, para que um trabalhador conheça a luta do outro país. Então, o festival tem uma tarefa, uma responsabilidade política importante do ponto de vista de buscar essa integração da luta dos trabalhadores latino-americanos. Por isso, criou-se um pacote de filmes para serem exibidos em vários locais. Enfim, é, em certa medida, estratégico, principalmente na questão de fazer a classe trabalhadora latina-americana se conhecer. Daí o nome: “Festival Latinoamericano de la Clase Obrera. Deste modo, a classe trabalhadora vai forjando uma solidariedade de classe latino-americana.

5.1 A História do FELCO no Brasil

A ideia de trazer o Felco para o Brasil nasceu a partir da iniciativa individual de uma das organizadoras do coletivo de São Paulo. Ela havia produzido o filme “Construção”, como um trabalho final para a conclusão do curso de graduação em cinema. Então, resolveu submetê-lo a festivais que tivessem uma proposta diferente, ao invés de acompanhar os circuitos mais “tradicionais” de cinema. Foi nesse contexto que ela optou por ir à Bolívia para participar do Felco, com esse filme, em 2005. O festival, que já havia acontecido na Argentina em 2004, era organizado, predominantemente, pelo Partido Obrero, que possuía forte atuação na área cultural, em especial em articulação com documentaristas argentinos de cinema militante e de produção, e não apenas de exibição. O “braço” cultural do Partido Obrero era o Ojo Obrero. Esse cinema militante era formado por grupos coletivos de produção que tinham como foco as lutas populares, em especial da classe trabalhadora. Essa proposta do festival merece ser destacada pela aproximação com as mesmas preocupações da história oral, que, de acordo com Thompson (1992), possibilita que a história seja contada com maior imparcialidade do que a história oficial e/ou tradicional, uma vez que os narradores podem ser encontrados nas classes menos privilegiadas: pobres, mendigos, derrotados, desempregados, marginais, imigrantes etc.

Para a realização do festival na Bolívia, esperava-se que outros cineastas da América Latina também se dispusessem a levar o festival a seus países. Foi nesse contexto que essa cineasta assumiu o compromisso de trazer o Felco para o Brasil, numa atitude, segundo ela mesma, meio voluntarista, mas também com características militantes, mas que tinham raízes em experiências anteriores no Brasil.

Quando cheguei lá, era um grupo na Bolívia que organizou naquele ano. Foi um grupo que era uma produtora de cinema. Mais ou menos de dois irmãos, que faziam também um cinema engajado. Então quando eu cheguei lá, era esse grupo boliviano que estava organizando, e eles queriam muito levar para outro país da América Latina. Estava lá o pessoal da Argentina, do Ojo Obrero e também de outro grupo que eu não me lembro mais o nome. E aí, bom... Só tinha argentinos e eu, fora os bolivianos né. Então falamos: “Vamos levar pro Brasil”. Mas foi um gesto meio voluntarista da minha parte porque eu estava ali sozinha, e falei: “Vamos fazer no Brasil”. Mas aqui em São Paulo eu tinha um grupo de colegas com quem a gente estava, fazia um tempo, fazendo um trabalho com cinema no MTST, que é o movimento de moradia (E1).

Eu acho que em 2004 ou em 2005 a Maria vai para o Felco na Bolívia. E traz então é, a partir da assembleia que houve lá, como já, trazendo o que tinha decidido e votado que o próximo Felco seria no Brasil (E3).

E em 2006 estavam levando o festival para a Bolívia. E a Maria foi lá, super animada e se encantou com o negócio né, na militância assim, coisas envolvidas internacionalmente e tudo. E aí ela praticamente aceitou trazer para o Brasil a coisa. E ela voltou para o Brasil, contou pra nós desse festival e se entusiasmou e começamos a fazer a edição brasileira em 2007, se não me engano (E6).

Esse contato inicial com o Felco na Bolívia, que pode ter sido “individual”, mas acabou aglutinando um grupo de pessoas que desenvolviam diversas atividades ligadas ao cinema, nessa perspectiva de cinema militante. Uma dessas iniciativas foi promover um curso popular de cinema, curso de extensão, que foi uma proposta de uma professora da USP, com a participação de diversos dos entrevistados neste trabalho, que foram os “idealizadores/realizadores” do Felco no Brasil e que defendiam que esse curso deveria ser para militantes de movimentos sociais. Parte desse grupo já desenvolvia também um trabalho de cinema com os movimentos sociais, em especial com o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), em São Paulo.

Foi a partir dessas iniciativas e do compromisso assumido na Bolívia que começaram as primeiras reuniões voltadas para a realização do festival.

Em 2006, estudantes de audiovisual em conjunto com movimentos sociais decidiram realizar a edição brasileira do Festival. Foi uma tríplice tarefa: montamos a Mostra Central – dedicada a mais nova produção de filmes latinos – que foi exibida em um sindicato e uma ocupação sem-teto em São Paulo; a Mostra Retrospectiva do Cinema Militante Latino-americano, exibida no Cine Olido; e a Retrospectiva do Cinema Militante Brasileiro, com vários filmes em película que foram exibidos no Cineusp Paulo Emílio e na Cinemateca Brasileira (FELCO BRASIL, 2012, s/n).

No documento de avaliação⁴², elaborado pelos organizadores do Felco edição central/internacional realizada em São Paulo, cita-se que o grupo começou a se reunir ainda em 2005, ficando como objetivo ir além da exibição de filmes produzidos na América Latina pelos movimentos sociais.

A proposta das pessoas que, em novembro de 2005, começaram a se reunir em torno do Felco, sempre foi de que o festival fosse uma ação comum que reunisse pessoas para além do próprio festival, em torno de produção, exibição, distribuição, crítica, formação e uma frente de lutas em torno da cultura e da arte militantes (FELCO, 2007, p. s/p).

Essas reuniões iniciais aconteciam, muitas vezes, nas próprias casas dos militantes, mas sempre na tentativa de que novos grupos e movimentos sociais participassem da construção do festival. Isso, obviamente, levou a uma grande “flutuação” de pessoas. Muitas participavam de uma reunião e nunca mais voltavam. De outro lado, havia pessoas e/ou organizações que não se envolviam na organização do festival propriamente dito, mas que se comprometeram a levar os filmes do festival para as suas organizações.

Toda reunião a gente tentava convidar diferentes pessoas, diferentes movimentos. Então, apareceu um cara, um pessoal de um cineclube em Carapicuíba, que era um cineclube super

⁴² Documento cedido por um dos entrevistados, não disponível na internet (FELCO, 2007).

engajado que começou a participar. Mesmo o pessoal do Pablo, que ele fazia um cineclube ali no centro, ali na biblioteca Mário de Andrade. E assim foi surgindo muita gente, participando, ou como exibidor, ou tentando vir fazer parte da organização mesmo (E1).

Nossa ideia era um pouco tentar interagir, digamos assim, com a cena artística que estava havendo no período. Por exemplo, o pessoal do sarau da Cooperifa, vai no Chico Mendes. A gente passa a também ir do sarau da Cooperifa. Têm outros coletivos, cineclubes que atuava ali na região na zona sul, que a gente começou a interagir. Então também tem o CINEB, inclusive que também participavam do coletivo de vídeo popular, que também participaram do -. Então, a nossa ideia era um pouco ajudar a fomentar essa coisa toda (E3).

Segundo os entrevistados, pode-se dizer que a construção do festival no Brasil foi um processo de militância, mas no sentido diferente da forma como aconteceu na Argentina. Lá já existiam desde 2001, grupos que produziam filmes militantes sobre os movimentos sociais e a classe trabalhadora e que também se preocupavam com a exibição desse material, realidade diferente no Brasil. Não havia aqui tantas pessoas desenvolvendo esse tipo de trabalho. Então, foi necessária a busca pelos movimentos sociais, tais como, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e o Movimento de Moradia, que não tinham uma tradição de produzir e de exibir filmes. Assim, a outra opção foi pelos movimentos que vinham sendo desenvolvidos na periferia, em especial por ONGs, que tinham por objetivo realizar oficinas de produção de cinema nas periferias, além de festivais de curtas. A busca por essas organizações aconteceu principalmente por intermédio do Fórum Centro Vivo, na cidade de São Paulo, que é uma espécie de organização de movimentos sociais, e que a grande maioria se encontra envolvida com questões do centro da cidade, de revitalização do centro, dos trabalhadores, etc. Essa busca por diferentes organizações populares foi muito importante, porque as fontes orais – isto é, os próprios trabalhadores – são fundamentais para a construção da história das classes não hegemônicas, em especial porque, ao apresentarem as práticas cotidianas dos indivíduos, acabam demonstrando as vozes de pessoas comuns, que vão se contrapor ao discurso das classes dominantes, que não apenas monopolizam o acesso e a produção da escrita, como também dispõem de muitos materiais para perpetuar suas ideologias (PORTELLI, 1997).

Foi nas reuniões do Fórum Centro Vivo que o coletivo de São Paulo começou a participar e divulgar a proposta de realização do Felco. Foram aparecendo mais pessoas para participar da organização. Foi desse grupo também que surgiam as indicações de outros grupos e cineclubes para que participassem também do festival.

Mas essas duas opções de “frente de trabalho” – movimentos sociais e ONGs ligadas à produção de cinema – acabaram se colocando como um grande dilema dentro do grupo, gerando divergências entre se envolver mais com os trabalhos desenvolvidos na periferia, por aqueles que já estavam fazendo filmes, ou se envolver mais com os movimentos sociais. Alguns que defendiam que as duas opções deveriam ser tentadas conjuntamente, uma vez que os filmes que estavam sendo produzidos na periferia eram muito interessantes. Durante algum tempo isso foi feito, mas, ao que parece, a opção pelos movimentos sociais acabou prevalecendo, segundo os depoimentos.

A ideia é cinematizar o político, e não politizar o que já está cinemático. (E1)

Esta opção pelos movimentos sociais vai ao encontro das concepções de Gramsci acerca da importância que outros atores, não aqueles ditos tradicionais, como o Estado e os grupos políticos e economicamente hegemônicos, têm de suas concepções, de sua história, demonstradas a partir da ênfase na política e na ação desses sujeitos (OLIVEIRA e VIEIRA, 2010). Além disso, ainda segundo os relatos, a opção pelos movimentos sociais possui relação com a própria proposta do festival, que busca uma ideia de unificação da classe trabalhadora da América Latina, tendo o cinema militante como um instrumento de difusão das lutas, dos ideais e de intercâmbio entre os movimentos sociais. Outro fator que merece ser destacado é a opção por uma nova construção estética de cinema.

Na verdade pra nós, o Felco era muito mais, ele era um encontro de uma pluralidade enorme da extrema esquerda, que estava tentando se reunir pra fazer uma troca de experiências de vários planos, não só político, inclusive também estético. Pra nós era muito importante, justamente pra nós, já que no Brasil tinha muita gente estudando cinema militante etc e tal (E3).

Essa aproximação com os movimentos sociais, das mais diferentes áreas, trouxe experiências muito importantes e marcantes, em especial no período de mobilização e organização, antecedendo o próprio festival. Foi o caso, por exemplo, do desfile de carrinhos dos catadores de materiais recicláveis realizado no vão do MASP, na Avenida Paulista, em São Paulo. A ideia surgiu em uma reunião de estruturação do festival, quando os catadores testemunharam que a polícia não os deixava mais passar com seus carrinhos pela Avenida Paulista, sendo necessário que fizessem outro caminho, mais distante. Assim, nessa reunião se decidiu pela organização de um desfile dos catadores de diferentes comunidades, com seus carrinhos enfeitados, vindos do centro até a Avenida Paulista, como se fosse um desfile de carnaval. A proposta tinha um viés também estético, caracterizado ali por um dos principais instrumentos de trabalho dos catadores: os carrinhos.

E todo esse processo na verdade, foi muito legal. Apesar de ser muito trabalhoso. Então, por exemplo, a gente fez um desfile de carroças no vão do MASP, que surgiram desse pessoal, do Centro Vivo, do movimento dos catadores. Comentaram que a polícia estava proibindo eles de passarem pela Avenida Paulista. Que eles tinha que fazer um outro caminho, sei lá porque né? Para tirar essa feiura da Avenida Paulista. E aí como estava tendo isso, a gente falou assim: “Não, vamos organizar um desfile de carroças”. E, aí, foi genial, porque vieram um monte de carroceiros da favela do Moinho, pena que a gente não filmou isso. Eles subiram do centro até a Paulista um monte de carroceiro. E aí a gente tentou enfeitar as carroças, fazer como se fosse um desfile de carnaval (E1).

Essa experiência demonstra a diversidade dos movimentos sociais que fizeram parte das articulações para a realização do Felco no Brasil. Além de movimentos dos trabalhadores em geral, cineclubes, grupos de estudo sobre o cinema, núcleos de cultura audiovisuais, que também contribuíram, além de outros movimentos sociais, que foram participando, ou como exibidores ou mais diretamente na organização do festival. Isso porque a proposta era buscar a integração de diferentes movimentos sociais e também, a integração de uma “cena artística” que estava se desenvolvendo, no intuito de fomentar as diferentes experiências militantes cinematográficas no país.⁴³

⁴³ Em termos de organização do festival em si, houve diferenças entre as experiências argentina, boliviana e a brasileira. Na Argentina, os filmes que foram exibidos no Felco eram escolhidos num processo de exhibições prévias em vários lugares da Argentina, por meio do voto dos expectadores. Só que para viabilizar isso já existia uma rede de exibidores, ligadas ao próprio Partido Obrero, em várias cidades da

No Brasil, o processo de escolha dos filmes não ocorreu como na Argentina e na Bolívia. Isso porque não se tinha uma estrutura consolidada que possibilitasse exibições prévias para a escolha dos filmes. Assim, a ideia inicial era de que qualquer filme pudesse ser exibido, uma vez que não se aceitava a opção pela curadoria, o que acabou se mostrando como um problema. Isso porque chegavam alguns vídeos sem edição nenhuma. Sem contar a grande quantidade de vídeos. Essa grande quantidade de vídeos se justifica pela própria proposta de organização do festival no Brasil, em que as pessoas poderiam participar como produtores para a exibição de seus filmes.

Só que a gente não tinha uma organização dos movimentos no Felco no Brasil, né, o que que a gente tinha? A gente tinha organizações isoladas. Uma organização que era importante, e que se desenvolveu mais depois ainda foi o Coletivo de vídeo popular. Que era um agrupamento, uma espécie de federação entre aspás, mas que era uma reunião de coletivos que atuavam nas periferias que estavam querendo se aproximar e fazer uma discussão comum. Então o Felco, um pouco que entrou nessa rede que estava se firmando e que queria não só fortalecer essa rede como promover a do Felco para o Brasil. Aí nós também começamos a fazer chamados e tentar reunir todos os grupos de esquerda, de extrema esquerda, que tinha alguma atuação com a atividade cinematográfica, de vídeo, de militância com comunicação e tal (E3).

Houve outro problema também. Era a ideia de que qualquer filme podia ser exibido. Que eu acho que foi um erro também. Porque a gente: “Ah não, não tem que ter curadoria, tem que ser democrático, tem que passar qualquer filme...”. Mas de repente chegava umas bombas entendeu? Chegavam uns vídeos que o cara fez uma entrevista com um militante de movimento social e não editou. Era um material bruto, praticamente. Daí eu falava:

Argentina. Essa rede era formada ou por representantes de universidades, ou grupos piqueteiros, etc. O mesmo processo aconteceu na Bolívia, onde os filmes eram escolhidos a partir de exibições prévias, só que a produtora Terceiro Mundo era quem produzia essas exibições em diferentes lugares e organizava o processo de votação. Esse processo foi facilitado, em especial, na Argentina, devido à tradição mobilizadora e de cinema militante existente no país. Isso porque existem muitas produções importantes e bastante interessantes em termos estéticos, como é o caso do Grupo Alavio, um grupo anarquista com uma produção cinematográfica militante bastante consolidada em termos estéticos. Além disso, o Ojo Obrero desempenhou um papel importante ao agregar grupos que não tinham muito potencial para escoamento das suas produções cinematográficas, contribuindo para a circulação desse material e, principalmente, por conseguirem levar essas produções e, conseqüentemente, o Felco para outros países. O mais impressionante da realização do festival em outros países consiste no fato de o Felco acontecer, com raríssimas exceções, sem auxílio financeiro nenhum, pautado principalmente no trabalho dos movimentos populares e de grupos de pessoas militantes envolvidas política e ideologicamente com os pressupostos do festival.

“Gente, a gente tá tendo um puta trampo de fazer esses DVDs, ficar legendando, ficar organizando os DVDs pra passar um filme que é uma bomba. Não tem sentido. Porque que a gente vai se dar o trabalho, a gente tem que ter uma mínima seleção. Até porque tinham tantos filmes que não dava pra fazer todos se transformarem nos pacotes do Felco. (E1)

Essa grande quantidade de vídeos se aliava a outra dificuldade enfrentada pelos organizadores nesses momentos iniciais, que tinha a ver com a dificuldade para legendar os filmes. Isso porque muitos deles estavam em espanhol, enviados pela organização do festival na Argentina, e precisavam da tradução. Para isso, foram lançadas chamadas para tradutores voluntários. E, como contrapartida, ensinava-se a utilização de um software próprio de legendagem, ministrado por alguns dos organizadores. Mas, além da tradução propriamente dita, ainda há a transcrição de todas as falas dos filmes, a reprodução dos DVDs, etc. Os filmes estrangeiros que foram prioritariamente legendados foram aqueles que já tinham, ao menos, legendas em inglês ou a transcrição em espanhol, o que facilitava a tradução e, por conseguinte, a legendagem. Assim, muitos filmes exibidos referiam-se a temáticas específicas brasileiras, tais como: o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, terceirização dos trabalhadores, desemprego e moradia, entre outros. Isso acabou possibilitando a realização de debates sobre temas específicos, ligados às temáticas tratadas nos filmes.

E, no fim, a gente conseguiu mais exibir os nacionais mesmo. Por quê? Os argentinos, bolivianos e latinos americanos, muito pouco a gente conseguiu no fim legendar. A gente conseguiu principalmente os que já tinham, pelo menos, legenda em inglês ou pelo menos a transcrição em espanhol. Então, no fim a gente conseguiu dar vazão a poucos filmes latino-americanos e mais aos brasileiros que surgiram, que eram sobre o MST, sobre terceirização do trabalho e até filmes de ficção. Aí quando foi o festival, no final, foi bem legal, porque a gente também organizou debates sobre temas específicos. A gente até organizou um dia na escola do MST, lá na Florestan Fernandes. Então assim, uma coisa que os argentinos e bolivianos acharam bacana foi essa organização de debate também. Então não foi só exibir filmes né. Teve toda essas discussões em torno dos temas dos filmes, e tal (E1).

Nos debates vieram gente de todos os movimentos. A nossa ideia foi chamar representantes de todos os movimentos mais próximos. Então, veio gente do MTST, veio gente do MPL... (E3).

Devido a esse processo de organização do festival, a partir das três modalidades de participação (produtor, exibidor, e produtor e exibidor) havia um trabalho muito grande em termos de produção e de distribuição do material, o que acabou demandando uma seleção mínima dos filmes a serem exibidos, de forma que se pudesse viabilizar a construção dos “pacotes” do Felco. Sobre o acervo do Felco, podemos dizer que:

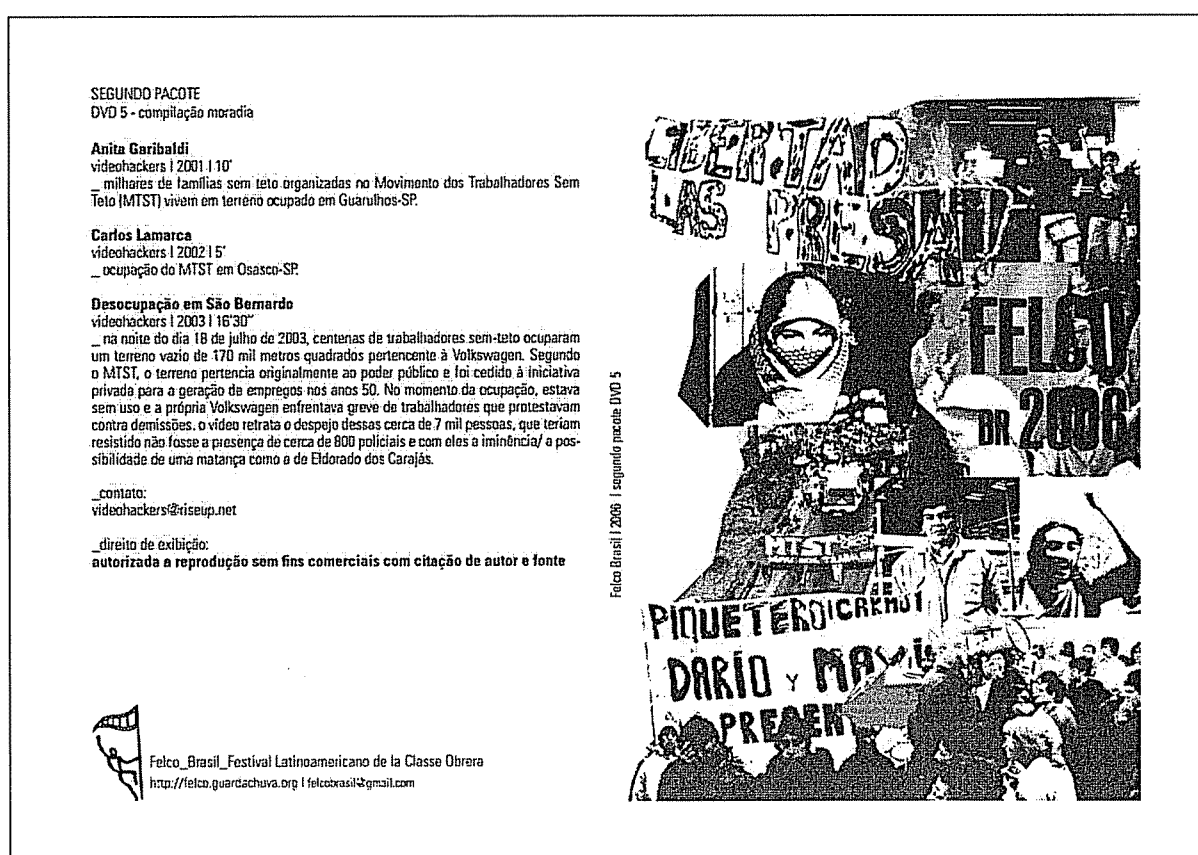
Seu acervo é rico em produções latinoamericanas graças ao intercâmbio constante entre grupos que o promovem em diversos países e tem crescido significativamente no Brasil graças à articulação com movimentos urbanos e rurais dos dois grupos atualmente em atividade, em São Paulo e em Belo Horizonte (Projeto “A Ilusão Paga Passagem”, 2010, p. 2).

Esse formato de realização aqui no Brasil possibilitou que o festival pudesse acontecer em diferentes regiões, para que as exibições fossem sendo organizadas pelos próprios movimentos sociais. Ao final das exibições, era desejável que se estabelecessem também debates acerca das temáticas tratadas. Isso possibilitou um alcance e circulação muito maior dos filmes e, conseqüentemente, das discussões que eles traziam. Além disso, a ideia era que esses movimentos sociais ou grupos exibidores pudessem posteriormente se constituir em uma rede de núcleos de difusão do Felco em todo o Brasil. Esse processo de distribuição dos DVDs foi um dos principais legados que o coletivo de São Paulo deixou, possibilitando que todas as regiões do país tivessem acesso a diversos filmes produzidos por movimentos sociais da América Latina. Explica Lemos e Martins (2012, s/p): “Entre os anos de 2006 e 2009, o Felco [coletivo São Paulo] se caracterizou por um sistema de distribuição de filmes. Durante o encontro internacional realizado em São Paulo, foram organizados dois pacotes de 10 DVDs com cerca de 20 filmes cada, que foram distribuídos, a preço de custo, para exibidores alternativos em mais de 30 cidades do país, de Blumenau (SC) a Tefé (AM)”. Uma demonstração da forma e do conteúdo desses DVDs pode ser observado na Figura 5, apresentada abaixo, que reproduz o encarte do DVD do segundo pacote distribuído. Além disso, há uma percepção de que o próprio grupo tinha compreendido a importância dos pacotes de DVDs, o que também se pode observar abaixo:

Talvez a maior tarefa palpável e imediata do Felco, a distribuição de filmes ao longo da fase itinerante foi intensa. Diferentemente das experiências anteriores (na Argentina os

filmes eram distribuídos de maneira avulsa para exibidores com os quais já havia uma relação; na Bolívia, os próprios organizadores promoveram exibições), vários filmes foram reunidos em um pacote de DVDs e enviados para os exibidores cadastrados a partir de uma convocatória. Tal estratégia permitiu que os filmes alcançassem um público bastante grande (a demanda foi, inclusive, maior do que a capacidade de atendê-la) e espalhado por todas as regiões do país (E10).

Figura 5 – Capa do DVD (para distribuição) do FELCO – Mostra Central 2006, em São Paulo-SP.



Mas, além dessa distribuição para diferentes regiões, houve a Mostra Central do Felco, que aconteceu em São Paulo, e outras mostras em Campinas e Belo Horizonte, que serão mais bem detalhadas posteriormente. Segundo os próprios organizadores do Felco São Paulo, a elaboração de projetos para a captação de recursos apresentou características diferentes, que o Felco assumiu em cada região, como se pode observar a seguir.

Realizando anualmente mostras do Felco, a Rede Felco Minas ocupa a mais importante sala da capital mineira, a Humberto Mauro, que tem se transformado num tradicional espaço de articulação e debate sobre a realidade social por independentes e movimentos sociais organizados. Já o coletivo de São Paulo se especializou na distribuição de vídeos para exibidores cadastrados e atualmente se empenha na realização do sítio-web Portal do Cinema Militante onde será disponibilizada a maior parte do acervo brasileiro. No seu currículo, um sistema de distribuição que vai de Tefé à Florianópolis e mostras realizadas na Cinemateca Brasileira, Ocupação Cadopô, Sindicato dos Previdenciários e Galeria Olido (Projeto “A Ilusão Paga Passagem”, 2010, p. 2\3).

Foi em São Paulo que o festival se desenvolveu mais efetivamente como o proposto (como ilustrado na Figura 6), muito devido ao fato de o município ser o palco central das principais articulações para que o Felco se realizasse no Brasil. Foi em São Paulo que aconteceram as primeiras reuniões de organização e planejamento e era lá que estavam também as principais “lideranças” da organização do festival.

Figura 6 - Cartaz FELCO da Edição Central em 2006 - São Paulo - SP.

Em debate, o potencial do cinema militante produzido no seio de conflitos por movimentos sociais e coletivos ativistas desvinculados dos aparatos econômicos e estatais, e que, como nunca, dão forma as suas questões e visibilidade a seus embates através dele. Qual o potencial político dessa produção? Como mobilizar com ela uma imaginação liberta dos controles do mercado?

FELCO BR 2006
 de Oaxaca a São Paulo: uma só voz!
 Viva a luta do povo latino-americano!

FESTIVAL LATINOAMERICANO DA CLASSE OBREIRA

Mostra central de 2 a 10 de dezembro
 com presença de realizadores argentinos e bolivianos

Locais:
 2 de dezembro: Cadopô rua Afonso Pena 272 (metrô Tiradentes)
 4 de dezembro: Escola Nacional Florestan Fernandes
 5 a 10 de dezembro: Auditório do Sinsprev rua Antônio de Godoy 88 (metrô São Bento)

dia 2 sábado 13h sessão Artes latinoamericanas e migração
 16h30 debate Criação de uma Frente de Cultura

dia 4 segunda 14h sessão Eleições e insurreições populares
 20h debate Insurreições populares

dia 5 terça 13h sessão Moradia, trabalho e piqueteiros
 19h debate Movimentos urbanos

dia 6 quarta 13h sessão Educação, movimento estudantil/juvenil e ditaduras militares
 19h debate Realização e formação audiovisual

dia 7 quinta 13h sessão Mulheres e democratização da mídia
 19h debate Distribuição, exibição, tradução

dia 8 sexta 13h sessão Questões agrárias e fábricas ocupadas
 19h encontro propositivo pré-assembléia

dia 9 sábado 13h sessão Direitos humanos e recursos naturais
 19h debate Oriente Médio

dia 10 domingo a partir das 14h Assembléia

Toda câmera aberta sobre as evidências do III mundo: é um ato revolucionário

acesse as programações completas e notícias do festival:
<http://felco.guardachuva.org>



Entretanto, encontrar um local para que as exibições pudessem ser realizadas não foi uma tarefa fácil. Isso porque, segundo análise dos entrevistados, por não se ter nenhum tipo de recurso, e por se tratar de um festival ligado aos trabalhadores e, principalmente, pelo seu caráter político, não havia nenhuma entidade que quisesse abrigar o festival. Assim, eles conseguiram contato com o responsável pelo setor de filmes e cinema do Memorial da América Latina, que era uma pessoa ligada ao movimento cineclubista,

para que o Felco pudesse acontecer no memorial, uma vez que eles entendiam que ali seria o local ideal, pela sua localização e pelo próprio significado do Memorial. Só que, apesar da concordância com a realização do Felco no Memorial, segundo os relatos,

[...] o que acontece é que esse cara ficou nos enrolando meses e meses, falando: “Não, não. Vamos fazer sim e tal”. Aí, quando foi em julho ele lançou um festival grande mesmo, com dinheiro, no memorial que tem todo ano né, o Festival Latinoamericano. E, de repente, falou assim pra gente: Ah, não vai rolar tal, sinto muito. (E1)

Diante disso, optou-se por realizar o festival no Sindicato dos Previdenciários, local que, apesar de estar localizado no centro de São Paulo e de ser de fácil acesso, fica escondido e não possui nenhuma identificação visual, como placa, faixa, etc., segundo os relatos. Além disso, como a definição do local foi realizada muito em cima da hora, a divulgação do festival ficou bastante comprometida, ocasionando uma participação muito baixa nas exposições. Como vieram 24 argentinos participantes do Felco para a edição no Brasil, uma vez que conseguiram apoio, houve sessões em que havia mais argentinos do que brasileiros assistindo às exposições.

Assim, o primeiro debate que seria realizado foi transformado em assembleia, onde se optou por fazer exposições em outros lugares, que seriam mais acessíveis para a participação das pessoas. Entre esses lugares estavam ocupações na Praça X Maio, onde foram realizadas projeções e debates com as famílias que ali se encontravam, na feira do Kantuta, que é uma feira tradicional da comunidade boliviana em São Paulo. Na feira, foi colocado um telão, onde foram feitas as projeções dos filmes, seguidos de debate, sendo caracterizado como um dos momentos mais emocionantes do festival por um dos entrevistados:

É! E, aí, a gente vai para Kantuta, e abre um telão, e bota o projetor, e começa a passar filmes da Argentina, da Bolívia. E aí a gente abre o microfone e começa falar “A luta é a mesma, na Bolívia, na Argentina, no Brasil”. E aí uns companheiros da Argentina contam as lutas que estão acontecendo na Argentina, contam o que sofrem os bolivianos como imigrantes na Argentina. Aí os brasileiros contam como sofrem os bolivianos no Brasil e os bolivianos contam como eles sofrem aqui no Brasil. A gente conta as nossas lutas, aí os bolivianos contam que tá acontecendo na Bolívia, a gente projeta os filmes das

lutas contra o Sanchez de Lozada. Aquelas cenas né, dos mineiros jogando dinamites na polícia. E foi, esse foi um evento incrível para mim pessoalmente. Para mim foi um negócio que a gente conseguiu tomar a atenção completa da feira. Há uma interação super interessante, é um momento enfim, super privilegiado. (E3)

Merece destaque os debates realizados posteriormente às exposições, sobretudo quando se tratava de debates temáticos, dos quais participavam representantes dos mais diferentes movimentos sociais. Esses debates se referiam a temas mais pontuais, acerca das demandas e experiências dos trabalhadores e dos próprios movimentos sociais, mas também havia uma discussão importante sobre estética. Além dos debates, a plenária final também tem um papel importante, uma vez que ela seria a principal representação formal coletiva do festival, reafirmando o seu posicionamento político e ideológico, bem como suas deliberações e articulações para as próximas edições do Felco.

Em termos de público, de participação, segundo relato dos entrevistados, o festival, em São Paulo foi bastante esvaziado. As exposições tinham entre 40 a 60 pessoas, quando o esperado era ter sempre mais de 200 pessoas por exposição. Além das falhas na divulgação, uma vez que não havia recursos para a confecção de materiais de divulgação e as redes sociais não tinham um papel tão atuante nesse sentido, a avaliação que os entrevistados fazem é a de que essa “rede” formada pelos movimentos sociais não conseguiu se estruturar de forma satisfatória. Entretanto, há que se destacar que o que os entrevistados estão considerando aqui como público era apenas aquelas pessoas que foram aos espaços de exposição “formais” preparados por esse grupo para a mostra central/internacional. Não se podem negligenciar as inúmeras exposições e debates realizados em todo o Brasil, nas mais diversas regiões e organizações.

Ainda em São Paulo, alguns entrevistados apontaram para uma chamada “segunda geração do Felco São Paulo”, que aconteceu depois de 2008, indo até 2013. Trata-se de uma nova geração também de militantes, juntamente com alguns ainda do coletivo anterior que tinham proposto o Felco no Brasil. Nesse sentido, um dos entrevistados declarou que na segunda geração “a decisão dos filmes acabou sendo mais espalhada e a divisão acabou também sendo mais por igual entre as pessoas. Isso porque talvez as pessoas já tivessem uma experiência da primeira geração” (E12). Desse modo, pode-se entender que, ainda segundo o mesmo entrevistado, “então era mais fácil talvez chegar e

dividir as tarefas, sendo que a pessoa estava chegando lá e ela já chega com uma iniciativa assim “Ah! Eu posso fazer isso? Posso fazer aquilo?”.

Outra diferença para a segunda geração foi a opção pela curadoria. Um dos entrevistados, refletindo sobre a curadoria da segunda geração, afirmou que: “Eu lembro que foi uma longa curadoria porque todo mundo via os filmes e tudo mundo opinou” (E10). Entretanto, o mesmo entrevistado argumentou:

Faltou uma direção maior na curadoria. Mas, por outro lado, a divisão de tarefas, eu lembro que foi maior sim. Um dos organizadores, por exemplo, articulou os lugares. Eu fiquei com a parte de duplicação, da geração das matrizes de DVDs, eu fiquei mais com essa parte técnica. A gente também dividiu a escritura dos textos, cada um escreveu um texto”. Exemplo disso é cartilha, que foi fornecida por um dos entrevistados, produzida para a mostra “A Ilusão Paga Passagem: transporte público e direito à cidade”, onde os textos que a compõe foram escritos por vários organizadores da mostra.

Um dos entrevistados, que não participou da segunda geração, declarou:

Eu já estou há muitos anos sem estar no Felco. Apareceu uma nova geração da qual eu não tive contato, que é um companheiro que depois eu me encontro também na DVP. Porque a gente cria um canal no youtube que chama Ação Direta de Vídeo Popular que são remanescentes dos coletivos de vídeo popular que ficaram mais à esquerda. E, aí, a gente abastece esse canal com vídeos... Ah, hoje a gente sempre coloca filmes sobre as lutas políticas que estavam acontecendo lá. Então todos os filmes que eu faço em 2013 eu coloco nesse canal, por exemplo. Aí sim, eles pegam um projeto do governo pra usar a galeria Olindo fazendo um catálogo com a mostra do Felco (E3).

Esse grupo realizou ainda duas mostras no Brasil, ainda atreladas à “marca” Felco. A primeira, chamada “Ilusão Paga a Passagem”, cujo processo de organização da mostra também aconteceu de forma horizontalizada, teve, segundo os entrevistados, mais impacto em termos de visibilidade e de público do que a mostra central/internacional do Felco em si em São Paulo. Essa mostra, que teve como foco as questões do transporte público, em especial nas discussões ao redor do movimento passe livre, aconteceu em 2010. A segunda mostra foi atrelada ao projeto Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), da Prefeitura de São Paulo, que foi chamada de “Mostra Coordenadas”. Foi a

primeira vez que se teve em São Paulo uma atividade do Felco financiada. Não que o financiamento fosse alto (ele foi de aproximadamente de R\$15.000,00), mas possibilitou a realização de uma curadoria mais ampla do que a da Mostra Ilusão Paga a Passagem. A Mostra Coordenadas buscou retratar os trabalhos cinematográficos e culturais que vinham sendo desenvolvidos na periferia de São Paulo. Nas duas mostras, os filmes foram exibidos predominantemente na Galeria Olido, no centro de São Paulo, além de exibições em alguns colégios e distribuições de pacotes de filmes, a exemplo da mostra central/internacional do Felco no Brasil. Segundo um dos entrevistados, esse pacote de filmes ainda é distribuído até hoje. Mas esses são os últimos resquícios do festival no Brasil.

Esse fôlego desse tipo de militância hoje em dia já não faz tanto sentido porque os meios mudaram, a situação mudou né. As técnicas tão diferentes, e tudo. E, aí, na verdade, depois dessa Mostra Coordenadas não rolou muito uma continuidade. A gente não conseguiu muito chegar numa terceira geração. A gente chegou, a gente conseguiu fazer da primeira geração uma segunda geração do Felco, mas não conseguimos fazer uma terceira. Não sei também se foi uma experiência de ter feito uma coisa com recursos. Aí depois quando o recurso acaba o objetivo de voltar a fazer as coisas no esquema muito precário acaba ficando mais pesado. Além disso, os interesses do grupo vão mudando. Apesar de todos continuarem meio em contato até hoje, a ideia de uma continuidade do Felco, eu acho que não chegou a fazer tanto sentido assim (E6).

Em Campinas – SP, a proposta de trazer o Felco foi bastante influenciada por experiências cineclubistas, primeiramente, de um cineclubes no Instituto de Ciências Humanas da UNICAMP, o Cinematógrafo, e posteriormente, de um cineclubes com o mesmo nome no Museu da Imagem e do Som (MIS), sendo que um dos organizadores/realizadores locais fazia parte dos dois cineclubes. Além disso, esse organizador/realizador já vinha acompanhando o Felco, desde a sua primeira edição, na Argentina, pela internet, uma vez que desenvolvia trabalhos de pesquisa sobre o cinema militante da Argentina. Quando ele ficou sabendo que haveria uma edição no Brasil, entrou em contato com a E1, em São Paulo, e começou a participar das reuniões, da organização do Felco, e propôs levar a proposta da realização do Festival para Campinas. Então, nesse sentido, o Felco em Campinas aconteceu, com exibições na Unicamp e no MIS. E tem um de seus organizadores participando diretamente da

organização do festival, em nível nacional, isto é, nas reuniões em São Paulo. Além disso, esse grupo que organizou o Felco em Campinas também multiplicou o material, a fim de divulgar para diferentes exibidores da região.

Então, na época eu estava com o cineclube junto com mais dois colegas lá na Unicamp, no Instituto de Ciências Humanas. E depois disso, quando foi aumentando o número de pessoas, nós começamos a exhibir aqui no MIS também. Foi logo depois desse período que veio essa questão, essa proposta do Felco. E eu já conhecia o Felco desde a primeira exibição, no evento na Argentina, mas tudo acompanhando pela internet né. Porque eu pesquisava esses, justamente esses grupos de cinema militante da Argentina. E aí eu conheci o Felco, mas da Argentina e tal que era da minha pesquisa e, aí que eu fiquei sabendo que um grupo lá em São Paulo e ia fazer o Felco aqui no Brasil. Aí eu fui atrás deles, do contato, fui numa reunião deles de preparação e tal, acho que foi a segunda reunião que eles estavam fazendo de preparação de documentos (E2).

Em Belo Horizonte – MG, o Felco começou em 2006, sob a organização da Avesso Filmes, que recebeu o “pacote” com os filmes do pessoal de São Paulo, comprometendo-se como exibidores. Assim, foram organizadas as exibições em três dias, que aconteceram no Centro Cultural da UFMG, na região central de Belo Horizonte, com entrada gratuita. Atendendo à proposta do Festival, no modelo de cineclube, após as exibições havia os debates, que, segundo os entrevistados, tinham predominantemente um viés político. Nesse primeiro ano em Belo Horizonte, aconteceram assim as exibições. Entretanto, diferente de Campinas e São Paulo, nos anos subsequentes continuaram a ter exibições do Felco, mas não no mesmo formato proposto inicialmente.

Essas mudanças levaram a muitas desavenças e rompimentos, assunto que será tratado posteriormente neste trabalho. Mas é importante ressaltar que houve um processo de rompimento com essa produtora, e as atividades continuaram sendo organizadas efetivamente por dois de seus antigos organizadores. Isso porque, segundo o relato de uma das organizadoras, os outros dois integrantes da produtora queriam dar outro caráter para a exibição, que não condizia com a proposta do Felco.

Ainda segundo essa organizadora, depois dessa primeira edição foram realizadas mais seis mostras, em seis anos consecutivos, em outro espaço, uma sala de cinema bastante conhecida em Belo Horizonte, que é o Cine Humberto Mauro, que fica dentro do Palácio das Artes (conforme ilustração apresentada na Figura 7). Assim, ficou definido um calendário fixo, durante cinco dias, no mês de abril, para que, anualmente, ocorressem as exibições do Felco. Segundo relato dos entrevistados, essa data não era muito “comercial” para o espaço, uma vez que ainda se mantinha a proposta inicial do festival da gratuidade das exibições.

Figura 7 - Cartaz FELCO Belo Horizonte – MG.



Além disso, foram realizadas mostras fora da sala de cinema, em coletivos, na periferia, em Belo Horizonte e na região metropolitana, como em Contagem – MG. Entre os lugares onde foram realizadas exibições, segundo os entrevistados, destacam os Coletivos Estilingue e Gato Negro, localizados no Edifício Maleta, no centro de Belo Horizonte; na Comunidade Dandara, que é uma ocupação localizada no bairro Céu Azul em Belo Horizonte; e na Escola Popular Orocílio Martins Gonçalves, que é uma escola ligada a Liga Operária Camponesa, entre outros.

Algumas mudanças na proposta inicial do festival aconteceram, tais como: a institucionalização de um trabalho de curadoria, que era realizado por uma de suas organizadoras; o recebimento de filmes de toda a América Latina; e a contratação de pessoal para a elaboração das legendas, autoração dos DVDs, etc. Esse trabalho também diferente das experiências de Campinas e São Paulo, já tinha um apoio financeiro, que vinha de alguns sindicatos e de editais de financiamentos, como da prefeitura de Belo Horizonte. Destaca-se, como algumas contribuições desse processo a renovação do

ponto municipal de cultura do município, no valor de R\$70.000,00, que possibilitou a construção de um catálogo do Felco, com outros filmes e com algumas pessoas convidadas que escreveram artigos.

Com essa periodicidade das mostras, segundo os relatos, o festival começou a ser reconhecido e a formar público em Belo Horizonte. Sobre a essa situação, cabe a observação importante feita pelos entrevistados de que a realidade cultural de Belo Horizonte é muito diferente da de São Paulo, sem tantas opções. Por essa razão, o festival conseguiu bastante visibilidade na mídia local, tendo a sua programação e as suas atividades divulgação constante. Esse fato, aliado à periodicidade das exposições, segundo os relatos, contribuiu para a crescente adesão do público às exposições.

A gente começou a formar público sabe? Cada edição do Felco, as pessoas começaram a aderir cada vez mais. Tinha gente que cobrava da gente assim, no sentido de, tipo, na rua “Ah, quando é que vai ser?”. E a gente divulgava, era uma coisa assim, muito intensa sabe? A gente dava entrevista na imprensa local, conseguimos um espaço grande de divulgação. Coisa que em São Paulo era muito difícil, por conta naturalmente da concorrência de milhões de coisas que acontecem em São Paulo. Então assim, a mídia não conseguia cobrir o Felco. Em Belo Horizonte a mídia cobria o Felco, a gente tinha uma visibilidade grande. Em Belo Horizonte é um pouco menos, não acontece tanta coisa, não tem uma atividade cultural tão intensa enquanto São Paulo (E5).

Ainda em relação ao Felco em Belo Horizonte, segundo relato, a diferença fundamental entre essa experiência e a das outras cidades foi que em Belo Horizonte eles

[...] aceitaram o desafio de fazer crescer a rede. Então a gente abriu convocatória pra novos realizadores e eu comecei a fazer contato com milhares de pessoas. Assim, de falar com Cuba, com embaixada lá em Cuba pra conseguir filme é, falar com realizadores antigos de Buenos Aires, com a assessoria de imprensa de Fernando Birri e outros. (E5)

Essa diferença parece ter relação direta com uma discussão que foi bastante recorrente durante todo o processo da pesquisa que se refere ao processo de institucionalização do Felco, bem como as possibilidades de financiamento dele. A grande maioria dos entrevistados considera-se favorável ao processo de institucionalização:

Eu não tenho nada contra institucionalizar até porque os próprios argentinos começaram a conseguir dinheiro. Porque eles fizeram essa luta toda no ICA, naquele Instituto de Cinema Argentino e tem hoje em dia conseguido dinheiro. Então, por exemplo, esses últimos filmes deles foram feitos com grana daí. Enquanto os primeiros foram feitos tudo na militância, esses últimos foram feitos com financiamento, tem até a logo do ICA. (E1)

Institucionalizado ou não, com financiamentos ou não, o que se tem é que depois dessa edição de 2006 não aconteceu mais no Brasil a mostra central/internacional do festival. Aconteceram “apenas” diversas mostras em vários locais do país, por exemplo: São Paulo, Belo Horizonte, Campinas, Rio de Janeiro, Salvador e Florianópolis. Quando perguntado sobre o por quê disso, o por que do fim do Felco, muitos afirmam que, em verdade o grupo que organizava o festival se tratava de um coletivo muito frágil. O que os unia não era, efetivamente, uma questão ideológica, um partido; era uma possibilidade de difusão de experiências diferentes que muitos acreditavam. O que os unia era o Felco. Ele era o elemento motivador, mas cada um era oriundo de um coletivo diferente, que tinha pressupostos e ideologias diferentes, que, na grande maioria das vezes, havia mais convergências do que divergências, mas que, mesmo assim, ainda eram diferentes. Essas diferenças acabavam gerando muitos conflitos, como os citados a seguir.

Por exemplo, do Ojo Obrero com o grupo boliviano dava muito pau, muito pau. Principalmente depois do Evo Morales assumir o governo, ganhou a eleição. Ah, o Ojo Obrero batia direto assim com eles, de frente. Não, não, porque o grupo boliviano queria total participação do governo Evo Morales na organização do Felco né. Por exemplo o governo contribui para a realização do Felco, e o Felco faz propagando para o governo. E o Ojo Obrero é totalmente contrário a isso. O coletivo de São Paulo também. Mas quem batia mesmo de frente era o Ojo Obrero. E aí o coletivo de São Paulo com esse grupo de BH também, houve muito desgaste. Acho que foi uma das razões que acabou não tendo mais o festival do Felco aqui. (E2).

Há entrevistados que consideram que houve um esvaziamento do grupo que organizava o festival, que começa a se estruturar em outras frentes de trabalho, tanto individuais, término de graduação, mestrado, doutorado, como participação em outros movimentos

sociais, mesmo que ainda ligados ao cinema. É o caso, por exemplo, de alguns membros do grupo que começam a militar no coletivo de vídeo popular, buscando estruturar e intervir no Fórum de Experiências Audiovisuais, no intuito de propor uma política cultural para o Ministério da Cultura, que até tinha relação com as propostas ideológicas do Felco.

Depois do Brasil, ainda tiveram edições do Felco na Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai. Ainda ligado ao Partido Obrero, foi o Ojo Obrero o grupo que buscou dar mais continuidade às ações do Felco. Há, ainda, a formação e o envolvimento com um movimento na Argentina denominado “Asociacion de Documentaristas Argentino” (DOCA), que se tratava de um movimento formado por um grupo de documentaristas que reivindicavam políticas públicas voltadas para filmes documentais específicos para filmes de baixo orçamento.

Por fim, é importante ressaltar algumas considerações apresentadas pelos entrevistados sobre a percepção de que os movimentos sociais no Brasil, em especial aqueles mais engajados politicamente, ainda possuem uma visão muito estreita das possibilidades de expressão artística e da capacidade e potencial desse setor. Segundo os relatos, foi verdadeiramente frustrante perceber que, apesar do esforço de mobilização e de inserção de alguns movimentos sociais, como o MST no Felco, houve em muitos momentos posições de ignorar a organização do festival, as exhibições, os debates e as construções coletivas. De outro lado, houve também desdobramentos positivos do festival, como movimentos que reconheceram a importância do festival e das discussões estabelecidas nele.

E é até uma coisa interessante de ver assim, alguns dos companheiros do MPL que foram super importantes em Junho de 2013 aqui em São Paulo, alguns falavam assim: Nós começamos a entender as lutas do MPL no resto do país assistindo alguns dos filmes que eram feitos e que eram distribuídos pelo Felco, como a Revolta do Buzú, da Bahia, um outro de Florianópolis. Então esses vídeos que eram feitos nessas revoltas viraram instrumentos para militantes conhecerem nacionalmente as lutas de outros estados (E3).

5.2. Organização do FELCO no Brasil

A opção por trazer o Felco para o Brasil foi mais de caráter individual, por iniciativa de uma das entrevistadas, que havia participado de uma edição na Argentina. Segundo uma das entrevistas, ela ficou muito empolgada com o método utilizado no primeiro festival na Argentina, em que os filmes exibidos foram escolhidos com base em um processo de exibições prévias em vários lugares da Argentina, sendo escolhidos por meio de votação aberta. Foi a partir dessa experiência que começou a ideia de fazer o festival no Brasil. Mas foi na edição do Felco na Bolívia que essa entrevistada assumiu o compromisso de realizar o festival no Brasil. Entretanto, ela mesma estava consciente das dificuldades e dos desafios que estavam por vir, uma vez que considerava que o grupo argentino, por exemplo, já possuía um nível de organização muito maior, com maior coerência política e ideológica.

Esse compromisso assumido, inicialmente “individualmente”, pode ter influenciado diretamente a própria forma de organização do festival no Brasil, em especial no que se refere à divisão de tarefas. Em muitos momentos, a entrevistada se sentia na responsabilidade de assumir a frente da organização, responsabilizando-se e se sobrecarregando, na maioria das vezes.

Então, eu tinha esse compromisso porque eu tinha gravado, até falado lá num canal de TV na Bolívia, os caras me levaram para o canal. “Não, veja aqui a Maria não sei das quantas vai fazer o Felco no Brasil”. Aí eu fui né, eles me levaram lá. Aí meu Deus, tive que falar lá: “é, vamos fazer lá no Brasil”. Então eu tinha assumido esse compromisso, eu tinha mobilizado os argentinos a nos mandarem todo aquele material né, mobilizar uma série de pessoas. Então eu senti uma puta responsabilidade daquilo, eu tinha feito, falado para os catadores. Então eu senti uma responsabilidade muito grande e por conta disso acabei assumindo todo o trampo. E foi um dos grandes problemas. (E1)

Imagina, eu meio que larguei o mestrado, minha vida, minha filha, que na época eu tinha né, entrei de cabeça nesse trampo todo. E aí quando ia fazer as reuniões, era tudo democrático né, todo mundo tinha a mesma voz. Só que o trabalho não era democrático. É, a decisão era. Mas quem dava o trampo não era. (E1)

Essa “insatisfação” de uma das organizadoras se dá em relação a sua sobrecarga de atividades, bem como à própria divisão dessas atividades. Isso porque a organização do festival, o trabalho em si, a divisão das atividades, segundo os relatos, dado o tamanho do grupo (em torno de dez⁴⁴), ficava sempre entre poucas pessoas.

Se eu vou contar no dedo assim, tinha [um dos organizadores], que tinha muita essa vontade fazer e trabalhar com filme militante e tal. Mas ele tinha esse compromisso mais teórico, político. O [um dos organizadores] que era o cara mais tecnológico, que manjava de fazer os DVDs e tal. A [uma das organizadoras] que é uma moça que foi muito tempo do, MPL⁴⁵, ela criou toda parte gráfica das capas, dos DVDs, ela é muito boa de fazer esses negócios. Tinha a [uma das organizadoras] que era de Letras, então ela coordenou essa parte da tradução, de fazer as oficinas e tal. Tinha eu, e tinha uma galera que estava ali nas reuniões, mas era praticamente para dar um apoio moral. Chegou o [um dos organizadores], que era um pouco mais novo do que a maior parte da turma, mas que foi muito engajado. Depois ele que levou adiante essas mostras que foram depois. Foi basicamente o [um dos organizadores] que encabeçou. Depois ele se envolveu também com o MPL. É, e tinha outras pessoas que vinham na reunião, então o [um dos organizadores] que depois foi do coletivo de vídeo popular. Algumas pessoas dessas que eram exibidoras, às vezes vinham nas reuniões. Mas que acabavam não se envolvendo muito com o núcleo do Felco. Porque iam, na verdade organizar as exposições no seu lugar particular. Tinha esse [um dos organizadores], que faz a parte das camisetas, ele fez os cartazes. E assim, todo mundo estava ali dando ideias. (E1)

Esse relato demonstra que eram muitas atividades demandadas e que elas podiam ser divididas em termos mais técnicos e operacionais (confecção dos DVDs, em termos gráficos e tecnológicos, tradução dos filmes etc.), em termos de mobilização (articulação com os movimentos sociais) e em termos de estrutura para as mostras (contato com os exibidores, com os locais de exibição etc.). No próprio documento de avaliação que o grupo produziu aparece em determinados momentos essa percepção de que a organização do festival demanda tempo e que as atividades não podem ser concentradas na mão de poucas pessoas, bem como de que a organização do Felco necessita de uma consciência para não cair em um voluntarismo.

⁴⁴ Esse número não era fixo, havia alguma rotatividade dos participantes. Por ser um grupo aberto, pessoas entravam e saíam.

⁴⁵ Movimento Passe Livre.

A formação de um grupo em torno de um festival é uma experiência radicalmente distinta da organização de um festival por um ou mais grupos previamente existentes. Se por um lado tem riquezas como a independência de pensamento, por outro sofre de problemas graves, como o descompromisso e a falta de organicidade, que desembocam no voluntarismo disperso e na centralização total do trabalho, forma de funcionamento bastante precária, porque baseada em figuras individuais (...) o que passa pela compreensão de ser esse uma organização que exige trabalho constante de todos os que dele participam **e não o mero resultado da persistência de uma ou duas pessoas (E7)** (Grifo nosso).

Apesar disso, as atividades do Felco eram sempre abertas, tanto as de organização quanto as de exibição, procurando-se sempre acontecer em locais públicos, de forma a dar acesso a quem quisesse participar. Chamadas públicas eram sempre realizadas. Durante muito tempo, em São Paulo, o Fórum Centro Vivo – que era um espaço em que participavam muitos movimentos sociais, tais como, os movimentos dos trabalhadores sem teto, dos moradores de rua e dos catadores de materiais recicláveis – foi um espaço importante de divulgação do Felco. Foi desse espaço, por exemplo, que saiu a ideia (de um morador de rua) do “Desfile de Carroças”⁴⁶ (dos catadores de materiais recicláveis) na Paulista. O desfile de carroças foi um momento muito importante para o coletivo de São Paulo do Felco, muito destacado pelos entrevistados, que ressaltam características duplas dessa atividade.

Uma das atividades mais interessantes do Felco 2006 no Brasil foi, sem dúvida, o desfile de carroças promovido em parceria com o Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis (MNCR). Nesta ocasião, vários catadores percorreram, com suas carroças, alguns quilômetros rumo ao vão livre do MASP, onde exposições de filmes e atividades cênicas foram realizadas. Dois pontos tornam o desfile especialmente caros para nós: a articulação simultânea com alguns movimentos sociais e culturais, espécie de prévia da frente de lutas que desejamos estabelecer a partir do Felco, e o aproveitamento de uma situação de opressão especialmente premente (como era a dos catadores naquele momento) para a realização de uma atividade cultural militante - *modus operandi* que deverá ser repetido (FELCO, 2007, p. s/p).

⁴⁶ Sobre o Desfile de Carroças, ver matéria publicada na revista Carta Maior escrita por Rafael Sampaio em 10 de outubro de 2006 (SAMPAIO, 2006). Ou veja em: cartamaior.com.br/detalheImprimir.cfm?conteudo_id=11650&flag_destaque_longo_curto=L

Ainda no que tange à distribuição de tarefas do Felco, o documento de avaliação do festival de São Paulo, de 2006, revela que foram criados grupos de trabalho (Tabela 2). Entretanto, nenhum entrevistado mencionou essa distribuição por grupo de trabalho nas atividades de organização do Felco, o que pode indicar que essa divisão não tenha funcionado, ou ainda, que se apresente muito mais como uma proposta para futuras realizações do festival do que algo que propriamente tenha acontecido. Quando se fala em proposta futura, quer se dizer que o documento citado - Felco (2007) – foi escrito em 2007. O que se pôde observar é que as mostras não centrais/internacionais do Felco não utilizaram essa divisão. Algumas menores, talvez, nem justificaria.

Tabela 2 – Distribuição das Atividades por Grupos de Trabalho

Grupos de Trabalho	Função nas atividades
Distribuição, acervo e videoteca	Responsável pelo compartilhamento do acervo entre os diversos países participantes do Felco e, dentro de cada país, pela distribuição a outros grupos exibidores, criação de videotecas e disponibilização do acervo em espaços públicos.
Tradução	Responsável por articular a tradução entre os países, principalmente do espanhol para o português, e vice-versa, mas também para outras línguas. Deverá preocupar-se, ainda, no longo prazo, com metodologia de tradução específica para o tipo de produção difundida pelo Felco, tradução dos encontros internacionais e formação linguística dos participantes do festival, encarando a importância da superação das dificuldades linguísticas na construção da unidade revolucionária latino-americana.
Financiamento e parcerias internacionais	Responsável pela unidade de ação entre os países que compõem o Felco no que diz respeito a convênios e apoios de instituições internacionais, redes de televisão, etc., coordenando a ação dos diferentes grupos quando fizerem parcerias fora de seus respectivos países, compartilhando qualquer apoio recebido.
Página web unificada e sistematização da informação	Responsável pela organização de todo o acervo do festival com informações tais como sinopse, ficha técnica e classificação temática em uma página web comum, e pelo compartilhamento das informações sobre as atividades desenvolvidas em cada país.
Plano de lutas frente ao Estado	Responsável por criar planos de lutas comuns que potencializem as lutas internamente, além de pensar e elaborar desenhos de políticas públicas específicas para a arte e cultura militantes.
Oficinas	Responsável pela organização de oficinas durante os encontros centrais, em que os participantes compartilhem seus conhecimentos e, em cada país, pela organização de oficinas para os trabalhadores que ainda não têm acesso ao audiovisual ou que já têm algum mas querem aprofundar seus conhecimentos, sempre na perspectiva

	militante. Responsável também pelo compartilhamento de informações entre aqueles que têm o interesse e a preocupação com o desenvolvimento da pedagogia para o audiovisual militante nos diferentes países.
Revista internacional	Responsável pela criação, publicação e manutenção de uma revista periódica a ser elaborada pelos diferentes países que compõem o Felco, com o objetivo de ampliar e aprofundar os debates estéticos, críticos e teóricos da arte militante.

Elaborado pelo autor com base em FELCO (2007).

As reuniões, assim como as exposições dos filmes, aconteciam nos mais diferentes lugares, tais como: Cadopô, que era um prédio na região central paulista que pertencia ao grêmio da Poli – USP; Cinemateca e Galeria Olido. Em Campinas – SP, as reuniões aconteceram no Centro Acadêmico de Ciências Humanas da UNICAMP e as exposições aconteceram no Instituto de Ciências Humanas da UNICAMP, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Campinas e na FLASKÔ.⁴⁷

Vários movimentos sociais participaram da organização do Felco, tais como, os já citados: Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, Movimento dos Catadores de Materiais Recicláveis, Centro Acadêmico de Ciências Humanas da Unicamp, Movimento do Passe Livre, Coletivo Cinemilitante da América Latina, Ojo Obrero e Centro de Mídia Independente. Essa participação dos movimentos sociais, seja como organizadores do Festival ou como protagonistas dos filmes exibidos, está diretamente relacionada à concepção marxista, quando defende que o papel do sujeito precisa ser essencialmente ativo, no sentido de que precisa apreender não apenas a aparência ou a forma dada ao objeto, mas também a sua essência, correspondendo a sua estrutura e a sua dinâmica como um processo (NETTO, 2009).

Em relação à organização do trabalho em si, em especial do processo de tomada de decisão, os entrevistados ressaltaram a predominância pela coletividade.

A decisão era coletiva. A operacionalização da decisão que acabava sendo mais, centralizada. Mas as decisões foram todas

⁴⁷ “Em 12 de junho de 2003, nós, trabalhadores da Flaskô, decidimos tomar nosso presente em nossas mãos, decidimos alterar o destino que o capitalismo e os patrões nos empunham. Nós decidimos tomar a fábrica e coloca-la sob o controle dos próprios trabalhadores. Marchamos nestes dez anos defendendo a palavra de ordem “Fábrica quebrada é fábrica ocupada, e fábrica ocupada deve ser estatizada e colocada sob controle dos trabalhadores””. Trecho extraído da página da Flaskô na internet - <http://www.fabricasocupadas.org.br/site/index.php/manifesto>. Mais sobre a Flaskô ver Toledo (2011).

coletivas assim, se vamos exibir aqui ou acolá, se vamos fazer onde, os textos que vai divulgar eram tudo coletivo. E isso até dava um puta trampo né, porque uma coisa é você fazer um texto e publicar, outra coisa é discutir “ah, tira esse parágrafo, não põe isso e aquilo”. E isso aumentava o trabalho né, o fato de ser coletivo aumentava o trabalho. Horas pra decidir uma coisa, por exemplo, “ah, se vai ter ou não vai ter curadoria, se vamos passar todos os filmes ou se não vamos”. (E1)

A diretriz do Felco era a auto-organização, a autogestão, a horizontalidade. Se a decisão era coletiva? Sim. E a distribuição das tarefas operacionais era por voluntarismo assim? Sim. Eu acho que acaba concentrando principalmente nas pessoas que tem disponibilidade. Também algumas pessoas que, cujo engajamento era direto com o Felco, ele não era intermediado por uma atividade em outro coletivo né. Então, por exemplo, é diferente, sei lá, o companheiro que era do MCA, o companheiro que era do Cine de Guerrilha, o companheiro que era da, enfim... As pessoas estavam envolvidas com várias atividades diferentes, daquelas pessoas que só estavam envolvidas com o Felco. (E3)

Nós criamos essa fórmula organizativa das assembleias como forma de decisão direta. A assembleia e a forma de organização, elas são como uma mesa e uma garrafa. Se você bota, a diferença entre a garrafa e o prato, a organização vertical é como a garrafa. Se você coloca em cima de uma mesa e balança a garrafa cai. A organização horizontal é como um prato, se você bota em cima de uma mesa, aí balança, ela não cai. Então um pouco pra dizer essa diferença entre a organização horizontal e vertical né (E3).

A diferença do cinema militante, e do próprio Felco, é que é coletivo, tudo é discutido né, você não decide nada sozinho, você tem que perguntar para as outras pessoas. Uma discussão coletiva, essa é uma diferença muito grande sabe (E7).

Essa forma de organização “diferenciada”, mais coletiva e compartilhada, segundo os entrevistados, é muito importante para o próprio campo de estudos da Administração. Em alguns momentos, isso foi relatado pelos entrevistados.

Me chamou a atenção quando você falou sobre a sua pesquisa em Administração. Porque eu acho muito importante estudar a gestão de instituições desse tipo. Instituições criadas pelos trabalhadores, que estejam a favor dos trabalhadores e

organizada pelos próprios trabalhadores. Em prol de uma transformação social, sem se perder no meio do caminho (E2).

Então, eu acho que o Festival Latino Americano de la Clase Obrera mostra um caminho para a Administração também. Mas ele só mostrou o caminho, tem que percorrer esse caminho para construção dessa unidade na pré-produção, produção, pós-produção né. E aí é a gestão de todo o processo. Porque também não adianta fazer o filme coletivamente e ninguém assistir o filme né. Então é, e isso que é importante do Festival Latino Americano de la Clase Obrera porque mostrou o caminho. E o caminho da necessidade dos trabalhadores se conhecerem através do cinema, principalmente dos trabalhadores do Brasil que não conhecem os seus irmãos e a herança colonial (E7).

Enquanto festival, havia três modalidades para participação no Felco: como produtor, em que você enviava o seu vídeo, que precisava de uma autorização para sua exibição, com a assinatura de um termo; como exibidor, que ficará responsável por passar a programação do festival na sua região, na sua organização, etc. (só que para ser exibidor era necessário concordar com algumas “condições”: não ter apoio institucional de nenhuma empresa privada e de nenhum órgão público e as exibições teriam que ser sempre gratuitas); e como produtor e exibidor (um valor simbólico era cobrado para os exibidores, apenas para custear a cópia dos DVDs que seriam encaminhados para as exibições).⁴⁸ Esse processo todo era *on line*, cujo acesso era por meio de um site, onde havia os formulários que deveriam ser preenchidos com as devidas concordâncias e autorizações.

Para que o festival de fato acontecesse, muitas reuniões foram realizadas, geralmente, duas vezes por semana, em São Paulo, uma no meio da semana e uma no fim de semana. Nessas reuniões, as atividades eram divididas entre os presentes. Segundo os entrevistados, a organização do festival se deu mesmo foi nas reuniões, com participações variadas, em que as atividades iam surgindo, e as pessoas, voluntariamente, iam assumindo as tarefas. Havia um esforço muito grande para tentar aproximar todos os grupos desse processo de organização, o maior número possível de pessoas, sejam elas trabalhadores, cineastas, estudantes, pesquisadores, etc. Entre as atividades divididas entre essas pessoas citam-se a tradução dos filmes estrangeiros e a criação das legendas em português, a escrita da sinopse dos filmes e documentários, a

⁴⁸ É importante lembrar que nessa época não havia a utilização em larga escala de páginas de compartilhamento de vídeos na internet, por exemplo, o YouTube.

confeção das mídias digitais, dos documentos gráficos e de texto, do site e da cópia dos DVDs, o envio do material para os exibidores, etc. etc. É importante ressaltar que as solicitações, tanto de produtores quanto de exibidores, chegaram de todo o Brasil, gerando uma carga de trabalho muito significativa.

Como a gente quis fazer esse sistema de distribuição, e eram vários filmes curtos, a gente não ia copiar um DVD pra cada filme de 5 minutos. Então a gente queria pôr os filmes em um só. A gente tinha que juntar, sei lá, vários filmes curtos em um DVD pra copiar e fazer um DVD só. Então a gente chegou a fazer 2 ou 3 pacotes desses DVDs com curtas já juntados. Uns 10 DVDs com 30 filmes, sei lá. E aí mandava isso para os exibidores. E aí os exibidores tinham que pagar a gente, o valor só do custo mesmo, dos DVDs e a gente mandava. (E1)

Então, antes de acontecer né, o festival haviam reuniões e lá que se organizava. “ah, quem é que vai fazer tal coisa? Ah, quem vai fazer, vai ser responsável por fazer as mídias? Fazer o logozinho, o filminho de dentro de cada DVD,” “Quem vai ser responsável pelas cópias? Ah, quem vai ser responsável por fazer tradução? Fazer a sinopse? Quem vai fazer, quem vai fazer a sincronia das legendas” Aí depois disso, de gravar as mídias, fazer cópia... E aí nisso iam chegando os pedidos. “Ah, quem que vai... Um grupo, uma organização de não sei de onde daqui do Brasil quer ser exibidor. “Ah, então uma cópia pra ele também.” Mas tinha uma taxa também. Quem seria o exibidor, teria que pagar uma taxa pra custear a mídia. A mídia e a capinha, né”? (E2)

Depois, a partir de um determinado momento a gente começa a fazer reuniões na Cadopô, essas reuniões são bem maiores. Aí começa esse processo meio de doar os pacotes pros grupos. Era todo um processo que a gente dividia os filmes, todo mundo assistia os filmes, tem todo um processo inclusive de tradução, que eles contratam um pessoal da linguística eu acho da USP. Aí eles criam uma equipe, que a gente começa a fazer tradução. Não sei se da USP ou da Unicamp, não lembro direito. (E3).

Segundo os depoimentos, tanto em São Paulo como em Campinas, a organização do festival tinha um caráter bastante militante, ligada a movimentos de esquerda, e que tinha muitas características cineclubistas, no sentido de ter a exibição dos filmes e documentários. E depois acontecerem os debates, as mesas-redondas, etc. Obviamente, mesmo nessa etapa o trabalho demandado ainda era grande. Em São Paulo, as exibições aconteceram em diferentes locais, necessitando de grandes articulações. Foram exibidos

filmes na Galeria Olido, na Cinemateca, que também cedeu filmes e películas antigas, nas ocupações do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto e no SINSPREV⁴⁹, dentre outros, como se pode observar no documento de avaliação da edição central/internacional realizada em São Paulo (2006):

Com o objetivo de criar demanda pelo Felco e difundi-lo, foram realizadas ao longo de 2006 várias exposições: a céu aberto na Parada de Taipas (periferia noroeste da cidade), na Biblioteca Monteiro Lobato, no enorme edifício ocupado da avenida Prestes Maia, no Centro Acadêmico da Faculdade de Ciências Sociais da PUC, em ocupação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, nos cineclubes Becos e Vieiras e Zagaia, na Fabicine, no Espaço Contraponto, além de exposições durante a Semana dos Movimentos Sociais, organizada na Universidade de São Paulo pelo Coletivo Margarida Alves. Na Biblioteca Monteiro Lobato, as exposições se inseriram em uma mostra que tinha por tema "o trabalho", em meio a filmes de fora do Felco e uma palestra com o professor Giovanni Alves (FELCO, 2007, p. s\p).

Alguns desses locais não tinham estrutura mínima para a exposição dos filmes, como era o caso do SINSPREV, que não tinha projetor, o qual foi conseguido com um cineclube de Carapicuíba, mas que demandava o transporte diariamente.

Uma característica importante da realização do Festival em São Paulo é que além das exposições em diferentes localidades, havia sempre uma exposição central, que era seguida de uma mesa de debate acerca de determinado assunto, que podia ser a conjuntura política, econômica ou social do país ou um movimento popular. Além disso, ao final, a exemplo do que acontecia no Felco da Argentina e da Bolívia, aconteciam as plenárias, que consistiam em uma avaliação do festival, deliberação sobre seus rumos e articulações para a próxima edição. Ao final, era ainda produzido um documento que continha essas deliberações, bem como um manifesto do próprio festival, apresentando seu posicionamento político-ideológico.

Em relação ao financiamento do Felcoedição central/internacional, segundo relato de uma das entrevistas e documento de avaliação do Felco 2006, existiram poucas formas captação de recursos, sendo a principal o dinheiro conseguido pelo financiamento de um projeto de extensão da USP. Cita o Felco (2007, p. s\p) "A USP, através de bolsas de

⁴⁹ Sindicato dos Trabalhadores em Saúde e Previdência do estado de São Paulo.

extensão, foi a maior fonte financeira do Felco Brasil em 2006, que nos permitiu entrar em 2007 sem dívidas. Esperamos poder contar mais uma vez com esse apoio”. Como na época essa entrevistada era estudante de mestrado na USP, ela submeteu um projeto de extensão para apoio ao desenvolvimento do Felco, o qual foi aprovado, sendo financiadas bolsas para que alunos auxiliassem na organização do festival. Já havia alguns alunos da USP que estavam envolvidos no festival, e assim ficou acordado que as bolsas seriam revertidas voluntariamente pelos alunos para ajudar a custear as despesas do festival. Alguns alunos cumpriram com o acordado; outros, não. Foi com o dinheiro arrecadado com aqueles que cumpriram com o acordado que foi possível pagar as despesas de transporte de alguns participantes que vieram de fora, caso de alguns bolivianos e argentinos, gasolina para buscar os projetores para as exposições, e outros custos mais operacionais. Esse foi o principal financiamento que o festival teve em São Paulo, em 2006. Segundo o Felco (2007, p. s/p):

As possibilidades de financiamento de um festival com as características do Felco não são abundantes nem muito fáceis. Pecamos por certa ingenuidade para identificar possíveis financiadores (braços do Estado) e também no modo de lidar com eles. É preciso aprender a lição que o Ojo Obrero nos ensinou em sua pressão sobre o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), que permitiu a vinda da delegação argentina e foi fundamental também na vinda da delegação da Bolívia. Nossas próprias iniciativas, a feijoada que promovemos e as camisetas, geraram receita inexpressiva. Tentativas assim devem ser encaradas mais a sério e mais a longo prazo, pois a autogestão deve ser uma perspectiva. É preciso pensar em formas alternativas de financiamento, inclusive internacionais.

Como vieram muitas pessoas da América Latina para o festival, sobretudo da Argentina e da Bolívia, houve uma articulação para oferta de hospedagem solidária.

Depois também foi legal, que quando vieram essa galera da América Latina para o festival mesmo, a gente fez um lance de hospedagem solidária. Então, a gente divulgou: “Ah, quem quer abrigar os argentinos”? Como da Argentina eles conseguiram uma grana pra trazer 25 pessoas, tinha mais argentino do que público na história. E vieram os grupos da Bolívia e tal, tinha que abrigar toda essa galera. Então a gente fez também um sistema... Teve um pessoal que tinha uma república no centro, que abrigou uma galera lá. Mas esse pessoal mesmo lá da

república ficava: “Não, o Felco tem que nos dar um projetor pra gente fazer as exposições em Santa Cecília”. (E1).

O depoimento acima demonstra que muitas pessoas, apesar de se mostrarem solidárias com os propósitos do festival, não conseguiam compreender o seu caráter militante e não totalmente “institucionalizado”. Acreditavam que o Felco, enquanto uma instituição poderia, por exemplo, conseguir a doação de equipamentos para a exibição de filmes pelos movimentos sociais. Não compreendiam que o principal papel do festival era ser um espaço de distribuição e exibição dos filmes e documentários da classe trabalhadora e dos movimentos sociais da América Latina.

Aí, eu falava assim: “Mas gente, que Felco doar projetor?”. As pessoas não entendiam, é como se fosse uma entidade assim imaterial. E eu falava assim: “Gente, são dez pessoas aqui se estrepando pra viabilizar isso, e vocês querem um projetor? Que projetor? Não tem projetor né!”. A gente estava ali na nossa casa copiando um monte de DVD pra gente que já tinha essa estrutura de exibição, e algumas exposições a gente mesmo organizou, por exemplo, no MTST. É, e aí a gente arranjava, pegava o projetor emprestado desse cineclube X pra levar até lá, e assim por diante. (E1)

O que houve aqui em São Paulo né, na Bolívia e na Argentina não houve (refere-se aqui a distribuição para o restante do Brasil) Até porque era mais fechado. Que acho que um pouquinho da nossa influência, dessa questão do cineclube, da experiência cineclubista dos anos 70 né. Da Dina Filmes, dessa coisa da circulação. Na época a Dina Filmes, quem bancava a Dina Filmes era o partido Comunista. E consegui, fizeram um negócio maravilhoso. Em plena ditadura conseguiram difundir películas de 16 milímetros por vários cantos do país. Isso foi uma coisa incrível! Tudo de forma clandestina. Não só distribuir. Circular mas também exibir né, fazer exposições. Imagina, o projetor de 16 milímetros deste tamanho, pesado pra cacete. Isso é uma coisa incrível. Então acho que, não sei, um pensamento meu que talvez o Felco São Paulo teve esse caráter porquê... de circulação... não sei. Acho que por conta disso. Com certeza também teve outros motivos. Mas, pra mim o que ficou forte foi justamente isso. Por isso que eu achei legal.” (E2).

Há o problema da exibição e tal. Mas a distribuição que é o nó e que foi a grande ideia nossa no Felco foi esse lance da distribuição. Nunca me esqueço até de uma professora da USP, que me detestava lá porque eu já tinha tido uns conflitos de

tentar revolucionar lá o sistema do departamento. E ela quando viu os pacotes ela falou: “Putá, isso é muito legal”. Até a mulher que detestava a gente, mas ela falou: “Porra, como é que vocês fizeram isso? Ficou muito legal”. Porque tinha capinha, porque ficou profissional o nosso pacote. (E1)

Em Campinas – SP, para a realização do festival não houve mesas de debate como aconteceu em São Paulo, isso devido aos custos para a participação dos produtores. Houve apenas uma mesa com um dos exibidores que veio custeado pelo Centro Acadêmico de Ciências Humanas da Unicamp, que foi o responsável pela organização do festival em Campinas. Isso não significa dizer que não houve debates após as sessões. Os debates aconteceram, entretanto eles não foram conduzidos pelos produtores. Em Campinas, as exposições aconteceram no auditório do Instituto de Ciências Humanas da Unicamp, e no Museu da Imagem e do Som de Campinas. No Instituto de Ciências Humanas, o festival aconteceu durante uma semana, todos os dias, com exposições em diferentes horários, de manhã, à tarde e à noite. Já no MIS as exposições aconteciam somente duas vezes por semana. Assim, elas se estenderam por mais de seis meses.

A plenária final, nos moldes dos festivais da Argentina e da Bolívia, não aconteceu em Campinas⁵⁰, mas alguns dos membros do Felco de Campinas participaram da plenária em São Paulo.

Um ponto importante destacado no relato de um dos entrevistados é que os organizadores do festival em São Paulo davam total liberdade para a organização dele em outras localidades, como foi o caso de Campinas. Obviamente, desde que respeitasse aqueles pressupostos básicos estabelecidos de não ter apoio institucional nem público nem privado e da gratuidade das exposições. Entretanto, em Campinas o Felco aconteceu no MIS, que é ligado à Prefeitura Municipal de Campinas, o que foi explicado por um dos entrevistados:

Ah! Mas aí foi exibido aqui no MIS, e o MIS não é um espaço público ligado a prefeitura? É. Mas o MIS antes de ser ligado a prefeitura é um espaço público né. Aberto. E ele, o MIS não

⁵⁰ Isso porque as resoluções políticas aconteciam nos festivais nacionais (como aconteceu no Felco São Paulo em 2006).

insistiu, não colocou como obrigatório, a propaganda, que o Felco fizesse a propaganda do MIS. Até não houve. A relação do Felco com o MIS Campinas não envolvia em nenhum momento questões monetárias né. De ambas as partes. Então por isso que optamos de colocar o MIS como sendo exibidor do Felco, tanto pra gente do centro acadêmico que organizou o Felco aqui em Campinas, quanto o coletivo de São Paulo. Diferente por exemplo, só uma comparação. Diferente por exemplo se fosse entrar em contato, com o MIS São Paulo, que é uma organização totalmente diferente né, mais mercadológica... (E2).

No Felco em Campinas, com relação ao financiamento, há uma concepção de que é preciso que se criem mecanismos de autofinanciamento do festival, por intermédio, por exemplo, das instituições da classe operária. É o caso dos sindicatos. Entretanto, ressalta-se que não é qualquer sindicato; são apenas os sindicatos que realmente estejam alinhados com a proposta do festival, para que não ocorra o desvirtuamento do financiamento. No caso da edição do festival em si, essa proposta do autofinanciamento não conseguiu ser viabilizada, como se pode observar no relato a seguir.

Nós procuramos o Sindicato dos Metalúrgicos, mas aí eles estavam em campanha salarial, estavam muito enrolados. Falei “Ah, quer saber”. Aí a gente fez lá pela, pelo... começamos a vender cerveja lá no centro acadêmico, lá do segundo ano. Pegamos dinheiro por lá, pra fazer cópia. E lá, o Centro Acadêmico tinha, tinha cópia de xerox também pra fazer os panfletos, tudo... Então o Centro Acadêmico que entrou na organização. (E2)

A organização do festival em Belo Horizonte – MG foi bastante diferente das experiências do estado de São Paulo, a se iniciar pelos organizadores e pelo número de edições. Enquanto em São Paulo a organização ficou a cargo de um grupo de pessoas ligadas a diferentes movimentos sociais e em Campinas a organização estava ligada ao Centro Acadêmico de Ciências Sociais da Unicamp, em Belo Horizonte a organização era da Avesso Filmes (uma produtora). Segundo os relatos, apesar do envolvimento na organização de poucas pessoas, nos dias de exibição dos filmes os locais ficavam bastante cheios. Em alguns anos, houve captação de recursos em sindicatos ou quando se tinha acesso a recursos da prefeitura. Após essa captação de recursos, se reunia o que eles chamavam de “equipe artística”, e era onde o festival começava de fato. A organização ficava a cargo de aproximadamente sete pessoas, que criaram uma frente da

produção executiva, em que os que quisessem participar teriam a sua disposição um portfólio do festival e uma carta de solicitação padronizada para ser apresentada aos sindicatos e/ou às ONGs pedindo contribuições no valor de R\$ 1.200,00. Quando a pessoa conseguisse captar esse recurso, a gestão dele seria feita pela própria pessoa, bem como a prestação de contas.

Aí no caso da gestão dos recursos financeiros né, quando a gente fazia captação, nos sindicatos e essas coisas, nós adotamos o modelo de autogestão. Quem captasse o recurso não ia ter que passar pra ninguém, ia ficar com esse recurso e, 40% ia ser para sua ajuda de custo né, e 60% para as obrigações da planilha de execução do festival. Então isso funcionou muito bem nessa quinta edição, a gente na verdade, a gente só fez uma vez, que foi a quinta edição quando a gente trouxe o Silvio Tendler, foi com esse modelo de gestão, a autogestão. Então eu consegui captar R\$7.000,00, outro conseguiu captar R\$3.000,00, então a gente fazia isso. (E4)

Tinham os responsáveis pelo projeto, pela comunicação, pela produção de imagens, pela ilha de edição, etc. Havia também os responsáveis pela curadoria.

Que que é curadoria? É você entrar em contato, é você publicar um chamado de filme, ou seja, você escrever textos e mandar esses textos pra várias pessoas, e você receber esses filmes, e você legendar esses filmes... Aí a gente contratava profissionais com a emissão de notas fiscais ou recibos de pagamentos né, e os profissionais da área, de quem vai legendar, fazer a tradução, tem quem vai fazer a curadoria. Então, tipo assim, a quinta edição, a edição que foi com o dinheiro, a primeira edição que foi com o dinheiro da prefeitura, foi uma curadora de São Paulo, uma curadora do Rio de Janeiro e uma curadoria aqui. Então, foram profissionais de vários lugares envolvidos, e todos eles receberam com a emissão de nota e tal. (E4)

Se na quinta edição o valor arrecado foi perto de R\$13.000,00, arrecado de sindicatos, outras associações profissionais, restaurantes e isenções nas salas de projeções, na sexta edição não se teve o mesmo sucesso com a arrecadação de recursos com essas instituições nem com o modelo dito “autogestionário”.

É, então eu resolvi fazer uma gestão mais centralizada e mais emergencial né, devido também, tipo assim, atendendo também ao próprio histórico mesmo que estava vindo se construindo em

torno do festival. Que acabou que a quinta edição houve a dispersão e essa sexta edição quem bancou ela mesmo a pré produção e a produção foram eu, meu pai e minha mãe que estavam morando juntos e que eles que estavam trabalhando ali dentro do meu quarto todos os dias juntos e foram assim, os verdadeiros obreros. Apesar de eu ter convidado até mesmo eles para assumirem responsabilidades profissionais dentro do festival, mas eles não aceitaram, tipo assim, “ah mãezinha, a senhora vai fazer aqui a secretária, vai receber os filmes pra mim no correio e não sei o que, e eu vou remunerar a senhora”. Ela não quis tal, mas enfim, eu emiti as notas fiscais então pelo meu MEI⁵¹, com esse tipo de questão. Então eu tive é, digamos assim, uma mobilidade entendeu? De aplicar os recursos de uma maneira mais que atendesse as minhas necessidades e a manutenção do Cineclube Movimenta, que era o projeto aprovado, que de fato o projeto aprovado lá. (E4)

Obviamente que essa diferença no tipo de organização do festival – não atendendo a pressupostos básicos, tais como as relações com organizações privadas, por exemplo – gerou muitos conflitos. Esses conflitos, muitas vezes, eram enfrentados por uma das organizadoras, uma vez que ela era uma figura central na organização do festival e se sentia responsável por ele. Assim, era ela quem se confrontava com o “grupo de BH”, indagando sobre as ações e a imagem que eles estavam dando para o festival na capital mineira.

Outros conflitos também foram vivenciados na organização do festival, conflitos ainda relacionados à consolidação dos ideais do Felco, como a não aceitação de recursos de pessoas e órgãos ligados a grupos políticos contrários à classe trabalhadora. Isso aconteceu, por exemplo, quando houve a possibilidade de financiamento e parceria com a, na época, curadora do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e dona da Superfilmes, Zita Carvalhosa. Houve um grande conflito, uma vez que algumas pessoas eram favoráveis e outras eram terminantemente contra. A organizadora inicial, naquele momento, gostaria que a sua opinião fosse ouvida em respeito a toda a sua contribuição na realização do festival.

Porque, por exemplo, quando surgiu o dinheiro lá da Zita Carvalhosa, eu de certa forma queria impor um pouco a minha opinião porque eu me senti no direito de impor algo, uma vez que eu tinha carregado aquilo nas costas. E aí as pessoas

⁵¹ Micro Empreendedor Individual.

acharam que eu estava sendo autoritária. Eu só estava querendo que o dinheiro não virasse nada para cada um, e a gente vendendo as nossas ideias pra aquela pessoa PSDBista, que é uma coisa nada a ver com a gente. Então essa parte do trabalho foi bem complicada, foi bem complicada. Porque caiu muito nas minhas costas. E aí quando era pra decidir a minha voz era igual à de todos. (E1).

Houve também os conflitos relacionados às expectativas criadas ao redor do movimento que foi criado para a realização do Felco, como o desejo de se criar uma frente de coletivos políticos culturais.

Era muita ambição para pouca perna. Tinha uma galera que a gente queria criar uma frente de coletivos políticos culturais. Então, essas reuniões na Cadopô até tiveram a ver com isso. “Vamos criar essa frente”. E o desfile da carroça também teve a ver com essa intenção de criar uma frente. Mas, como é que a gente podia criar uma frente se a gente mal era um coletivo entre nós, a gente mal conseguia se estabelecer como um coletivo. Então tinha esses problemas todos de muita ideia para pouca perna pra fazer assim. E aí assim, um núcleo que fazia mesmo era essa turma que era meio de amigos que é da USP, que a gente vinha tentando algum tempo fazer esse trabalho com o MTST, que depois até alguns fizeram filmes, aliás, muito bons... (E1)

Mesmo com todos esses problemas, o festival ocupou um papel muito importante para a difusão e consolidação das produções cinematográficas da classe trabalhadora e dos movimentos sociais, de uma forma geral, no Brasil. Infelizmente, os organizadores não conseguiram organizar um arquivo dos filmes que foram exibidos, um resumo das obras, de onde vieram, de quem são seus atores... Digo infelizmente porque em todos esses espaços de exibições que aconteceram por todo o Brasil e que foram organizados coletivamente por um grupo formado em sua grande maioria, por militantes envolvidos e engajados com a classe trabalhadora, muitas histórias e muitas lutas foram contadas e talvez não possam ser reproduzidas tão facilmente. E contar essas histórias torna-se muito importante, como destaca Lefebvre (1979, p. 21): “[...] só existe dialética (análise dialética, exposição ou ‘síntese’) se existir movimento; e... só há movimento se existir processo histórico: história. Tanto faz ser a história de um ser da natureza, do ser humano (social), do conhecimento”. Nesse contexto, apenas alguns filmes – em especial, aqueles que foram exibidos em São Paulo – foram doados ao Memorial da

América Latina, que se responsabilizou e se comprometeu a deixar o acervo aberto ao público.

5.3. Práxis Política e a Produção Ideológica do FELCO

A discussão acerca da prática política e ideológica do Felco passa necessariamente pela concepção do que foi o festival e de qual foi o seu papel para os entrevistados. Concordamos com Pinho (2013, p. 13) que a questão “da ideologia é compreendida a partir das suas inter-relações recíprocas com a totalidade do ser social e, portanto, com a vida material deste ser”. Nesse sentido, para eles o Felco por si só, já se apresenta como uma iniciativa de cinema político, uma vez que sua prática pode gerar impactos na consciência social, buscando romper com o que eles consideram uma ideologia dominante, proposta pelo modelo capitalista. Esse lugar do Felco na perspectiva dos entrevistados, tem relação com a definição do lugar da política na teoria marxista da história, compreendida como a definição do lugar da prática política (BOITO JUNIOR, 2007). Além disso, a oposição ao capitalismo foi bastante ressaltada nas falas dos entrevistados.

E de fato, eu acho que se propor a fazer uma mostra que fugia completamente da versão capitalista ou assistencialista, ongueira e assumiam um caráter classista é algo transformador. E3

Porque o Felco, ele se propôs a ser um festival da classe operária. E que, coloca na pauta a discussão da transformação social. A superação do capitalismo, que é uma pauta de esquerda. E2

Eu acho que o projeto político e ideológico do Felco, era, digamos, a derrubada do capitalismo e a implantação de uma revolução continental. Mas isso tem menor expressão política de fato né, então é só um questionamento geral ao capitalismo, que é necessário. E6

É importante destacar que todos os entrevistados ressaltaram a questão da articulação do festival na América Latina, que possui uma singularidade, com tensões únicas e próprias de sua realidade e da defesa de temáticas historicamente defendidas pelos partidos de esquerda. Assim, o Felco teve um papel fundamental, justificando, mais uma vez nesta tese, a opção pela história oral, que, conforme Morais (2016), é essencial

para oportunizar e empoderar indivíduos e grupos que, na grande maioria das vezes, são esquecidos pela história oficial, possibilitando-lhes que tenham visibilidade no contexto sócio histórico.

O Felco é uma iniciativa para se criar um cinema político efetivo dentro das condições dadas né. Porque ele é uma arte que tem uma efetividade política e tem um impacto na consciência social, de modo que possa romper com a ideologia dominante, talvez. Então tá circunscrito bem dentro dos temas da esquerda né, de fazer uma revolução a partir do embate ideológico. E nisso numa articulação pensada na América latina né, pensada num continente que sofre tensões únicas que não se encontrem em outros países. São tensões diferentes das tensões de outros lugares do mundo. (E6)

Alguns dos entrevistados entendiam, ainda, que para se discutir o caráter político do festival era necessário discutir uma aproximação, ou não, com partidos e com o próprio governo. Isso porque é difícil falar em questão política sem se relacionar com questões ideológicas, e mesmo, governamentais. Essas relações são importantes. E, como eram muitos trabalhadores, de diferentes países, elas aconteciam de formas diferenciadas, de acordo com a percepção dos entrevistados. Eram diferenciados também os posicionamentos de como deveria ser a relação com o próprio governo. No caso do Brasil, isso foi muito presente em um depoimento extenso de um dos entrevistados:

Mas em termos de um projeto político não era no Brasil como era na Argentina que é ligado a um partido político. Mesmo sendo que fosse um partido super minoritário, aqui não houve, nós não estávamos junto do PCO. A gente não estava junto nem do PSOL, nem do PSTU, nem do PCdoB, a gente não estava junto de nenhum partido. A gente, até por estar meio que vendo o Lulismo né e, naquele momento em que rolava uma cooptação de um governo, a gente não tinha esse projeto político ligado de fato a um projeto político partidário. Então acho que sim, por um lado, tínhamos uma prática política e ideológica, e por outro lado, não. (E6)

Durante um tempo, nós tínhamos algum diálogo com os setores petistas. A gente entendia, claro, que era importante rachar com aquele grupo que estava mais alinhado com projetos capitalistas, neodesenvolvimentista, que flertavam com uma forma de neoliberalismo, etc. Ainda que o governo fosse mais centro esquerda que um governo tucano, a gente fazia oposição em avançar uma luta radical com uma ação direta e a auto

organização da classe contra o partido dos trabalhadores. Mas a gente entendia que a gente não tinha que ficar vociferando discursos, tratando-os como inimigos ou é exclusivamente sobre o âmbito moral da questão da traição. Nós entendíamos que nós tínhamos também que dialogar com esses setores evidenciando as contradições que o governo trazia. E não tratando eles assim, sumariamente, como inimigos. Então, nossos debates, inclusive com representantes de outros países, acabava por discordar de uma série de coisas. Discordava da linguagem do texto do documento, porque a gente achava muito auto proclamatório, muito aquele estilo de texto trotskista “nós temos a verdade, viemos iluminar o povo com a...” com palavras que o povo no geral não ia entender. Quer dizer, que aquilo não ia ressoar para o grupo que a gente estava tentando interagir no Brasil. A gente estava preocupado, enfim, com os movimentos com os quais a gente estava lhe dando aqui, né. Não que a gente não concordasse com uma crítica radical ao governo Lula, não que a gente não entendesse, não que a gente não fizesse a discussão, inclusive de dizer que Lula e Kirchner, ambos, tinham um processo de “amansar e domesticar” os setores mais radicais da classe trabalhadora, a gente fazia com eles essas críticas. No entanto, a gente achava que não se deveria homogeneizar todos os presidentes. A gente achava que o caso do Chaves, por exemplo, o próprio partido operário mudou um pouco a avaliação que eles tinham. Naquele período eles achavam que o chavismo era uma coisa muito perigosa dentro da esquerda, porque ele era uma espécie de escorpião encalacrado que estava nos desviando, vamos assim dizer, de um projeto revolucionário. E na verdade a gente tem que entender também, eu acho, olhando agora e pensando agora com você, que eu acho que houve uma venezualização da política argentina naquele momento que ainda não tinha havido no Brasil. Se você for ver hoje como esses setores de extrema direita vivem falando de um chavismo lulista. Era uma época que era difícil mesmo ficar falando disso. Porque pra nós, o Chaves era muito mais radical que o Lula, quem dera o Lula fosse chavista, naquela época. Então a gente achava que havia uma espécie de balaio de gatos, e uma espécie de insensibilidade dos argentinos, em querer traspor um discurso que pra eles faziam todo o sentido na Argentina para o Brasil. (E3)

Mas essas questões (ou temas) políticas do festival, para alguns dos entrevistados, passavam necessariamente pela sua própria forma de organização e, em especial, de circulação dos filmes. A questão da organização do Felco tinha, na opinião dos entrevistados, um caráter transformador e, até mesmo, revolucionário:

Então, assim, para mim, o Felco foi transformador, principalmente na sua capacidade de auto-organização. De uma

organização que era autônoma, que era horizontal, que não era de cima pra baixo e que propunha fazer um tipo de atividade política, matérias culturais que era o que fugiu um pouco do itinerário tradicional. Portanto o festival tanto ajudou a retomar as práticas antigas como apontava pra outras práticas. E, isso é transformador? É. Qual é o tamanho dessa transformação? Então você chegar a falar de revolução, depende, ou ela é pequena ou grande ali, vai depender da sua maneira de perceber, entendeu? (E3)

Eu acho que é fundamental essa questão da circulação. Então o Felco aconteceu da forma como, no caso os cineclubistas faziam. E na distribuição de bairros. Eles tinham também, principalmente os grupos argentinos, essa experiência de circulação por conta do Raymundo Gleyzer. O Gleyzer fez muito isso nos anos 70. E ia nos bairros, nas associações de bairros, mesmo de forma clandestina também exibia. Só que, não sei, na exibição deles lá, o festival deles lá, da Argentina foi só em um lugar. O nosso teve essa prática de ser em vários lugares do Brasil, isso é para mim é muito mais amplo, e muito mais político. (E2)

A questão dos debates após a exibição dos filmes também é fundamental e tinha relação direta com essa estrutura organizacional e de compromisso político do festival. Isso porque, sempre que se tem um debate após a exibição, o filme deixa de ser um produto consumido por um expectador passivo, uma vez que com o debate ele se torna um produto cultural que gera uma reflexão coletiva, que foi estimulada pela exibição do filme e que no caso do Felco, está quase sempre relacionada com a própria realidade do indivíduo. Essa reflexão acontece, inclusive, com os cineastas, em especial, quando elas retratam as vivências e bandeiras dos movimentos sociais. É por essa razão a estreita relação entre o Felco e os movimentos sociais, conforme ressaltado pelos entrevistados, além do compromisso do festival de ser um instrumento de difusão de suas lutas e práticas diárias. Isso porque, como afirmava Marx, a “teoria é o movimento real do objeto transposto para o cérebro do pesquisador – é o real reproduzido e interpretado no plano ideal (do pensamento)” (NETTO, 2009, p. 5). Atrelado a isso, por vezes, esse “compromisso” levava a discussões dentro da própria organização do festival.

Porque a gente falava assim “nós queremos construir uma estética da periferia”. Mas muito dos nossos militantes eram universitários, saíram da universidade. E aí não podíamos passar por cima da classe, que é a expressão da própria classe. Então a nossa tarefa é muito mais é, construir junto com o movimento,

com a base do movimento. Mas simultaneamente ter uma sensibilidade pra se aproximar, ajudar, fomentar, estimular e potencializar a própria organização dos coletivos que estavam nas periferias já se organizando por eles próprios né. (E3)

Porque o Felco tinha como umas das suas finalidades mostrar a luta e divulgar a luta popular de diferentes regiões, pra outros lugares né. Para apresentar aquela luta do local. Além disso, tinha a intenção de fazer uma propaganda... De ser um instrumento de divulgação, da classe operária. (E2)

Então assim, eu acho que o Felco tem um poder catalizador imenso para a organização popular, imenso sabe? E não é à toa que, por exemplo, o coletivo Projetação, são coletivos que surgiram em meio as manifestações de 2013 pelo passe livre, se inspiraram nisso, no próprio Felco. Assim, de pegar coisas e começar a projetar em praça pública, projetar em prédios públicos, coisas de ativismos mesmo sabe. (E5)

Mas, para além da exibição de filmes propriamente ditos, havia a preocupação com a construção de “documentos”, espécie de um manifesto, como a *Declaración Política Asamblea de realizadores*, redigida ao final de cada evento central/internacional, que demonstrasse todas as pretensões, sobretudo políticas, do festival, bem como dos cineastas e dos movimentos que participavam do Felco. Essas declarações eram importantes porque eram um registro do posicionamento político dos participantes do Felco. E ali eram apresentados os balanços das conjunturas políticas de diferentes países da América Latina, as bandeiras de lutas dos movimentos dos trabalhadores e a busca por possibilidades de construção da consciência política. Essa busca está relacionada ao conceito de ideologia proposto por Gramsci, para quem a ideologia deve ir além das ideias defendidas e universalizadas pela classe dominante, a ideologia precisa ser compreendida como uma consciência política que está ligada aos interesses de uma determinada classe. Assim, são os sujeitos políticos que se encontram inseridos no processo de luta de classes, que demonstram a visão de mundo e as colocam em prática. Segundo Gramsci (1991a, p. 63), é “o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc.”.

Porque o Felco não foi só exibir filmes né, houveram todas essas discussões em torno dos temas dos filmes e tal. E ao final fizemos um documento, a exemplo do que já era tradição pelos argentinos. Tratava-se de um documento político né, falando de coisas ali do momento, do contexto político, de conjuntura

política. E também de ideias de como cineastas militantes o que a gente tinha como objetivos, como princípios e qual era nosso papel né, junto com os movimentos. Então foi feito um documento. (E1)

Aqui no Brasil o Felco acaba sendo o articulador de uma rede e movimentos sociais, em alguma medida. Por isso que talvez o documento pra eles façam tanto sentido. Porque é uma materialização dessa rede né. E aqui muito mais importante é a relação que começa a se desenvolver. É, pode ser, verdade. São temporariedades históricas que, que enfim, é um tempo diferente. (E3)

Todas essas declarações que foram construídas, que saíam a cada ano, tinham a ver com a conjuntura política de cada país e tal, e que vinha muito assim de cada grupo. Então assim, o grupo boliviano falava: “Não, na Bolívia tá acontecendo tal coisa, vamos nos posicionar de tal maneira, tal”. E, mas teve todo esse material que a gente produziu, tanto de chamados pra exibição, qual era a ideia de fazer essas exibições, esses relatos de exibição. (E1)

Ainda sobre as declarações políticas das assembleias dos realizadores as declarações escritas na edição central/internacional de 2006 e 2008 foram a primeira ocorrida no Brasil e a segundo no Chile.

De los debates y proyecciones en San Pablo y en las muestras itinerantes realizadas en varios estados de Brasil, participaron miembros de importantes movimientos de lucha (MST, MTST, MTSTC), así como varios exhibidores y productores audiovisuales. El siguiente texto contiene las principales conclusiones de la Asamblea del Felco Brasil 06 sobre el marco político en el que desarrollamos nuestra actividad. Es nuestro aporte al debate que pretendemos promover y continuar entre los realizadores de cine militante y la clase trabajadora en general (FELCO, 2006, p. s\p)

El Felco se compromete con este objetivo y pone a su disposición esta herramienta de lucha y formación política que son las exhibiciones y los debates de los films y obras artísticas realizados y puestos en escena en función de una perspectiva política independiente de la clase obrera (FELCO, 2008, p. s\p).

A partir deste momento, o texto faz uma avaliação política e de conjuntura internacional, bem como de alguns governos latino-americanos, posicionando-se

criticamente em relação ao papel que as esquerdas deveriam assumir na construção da luta política. Pode-se perceber que os posicionamentos apresentados assumem um caráter bastante crítico com a própria esquerda, cobrando, assim, maior protagonismos nas práticas políticas, como se pode observar a seguir (FELCO, 2006, p. s\p):

El imperialismo verdugo de Irak, Afganistán y el pueblo palestino acaba de recibir una lección ejemplar de la heroica resistencia en El Líbano. En los Estados Unidos millones de trabajadores inmigrantes salen a la huelga y a las calles para luchar por sus derechos, y en Francia, los jóvenes se levantan contra el empleo precario y la represión en los barrios periféricos.

Los gobiernos imperialistas empiezan a sentir bajo sus pies un temblor que parecía amenazar sólo a los explotadores del tercer mundo (...) Ante la gravedad de este verdadero terrorismo contra los pueblos del mundo y los llamados países del “eje del mal”, nos colocamos del lado de Cuba, Palestina, Irak, Haití, y todos los pueblos de los países oprimidos.

La respuesta a las luchas es la represión indiscriminada y la criminalización de la protesta, sustentadas en la impunidad que gozan, de los crímenes tanto dictatoriales como democráticos, las fuerzas represivas en toda América Latina. Trabajadores petroleros presos y el compañero Julio López desaparecido en Argentina, represión y enjuiciamiento a los pueblos mapuches en Chile, persecución y encarcelamiento de compañeros del MST de Brasil, son muestras de este método. A esta denuncia sumamos el reclamo por la libertad de los cinco compañeros cubanos presos en cárceles estadounidenses.

Es la “izquierda posible”... para el capital: “nacionalistas” más apurados en pagar toda la deuda externa que en resolver las desesperantes necesidades de sus pueblos, pseudo socialistas más dispuestos a socorrer al carnicero Bush que sus predecesores enviando tropas a Haití.

Esse posicionamento político, bastante presente no documento final da mostra central/internacional do Felco, em 2006, demonstra a preocupação dos participantes do festival de que ele fosse um instrumento não só para demonstrar a atuação e as bandeiras dos movimentos sociais, por meio dos filmes, mas que também servisse para demonstrar a percepção dos movimentos sociais acerca da realidade não somente dos seus países de origem, mas também uma preocupação com a realidade mundial. Isso porque a teoria tem uma instância de verificação de sua verdade, instância que é a

prática social e histórica (NETTO, 2009). Entretanto, apesar de as declarações possuírem uma importância significativa para eles, alguns a consideravam apenas uma forma de fortalecer as relações com os outros países e seus movimentos, ou de reafirmar as convicções das pessoas que faziam parte do festival.

Mantínhamos algum diálogo com os trabalhadores e movimentos de outros países, como o Obrero, nos documentos, em declarações políticas que eram debatidas em exaustão, que geravam esse documento final. Esse documento não tinha lá muita eficácia né, era uma análise bem rasteira, só uma espécie de reafirmação das convicções. (E6)

Outro fator importante destacado pelos entrevistados foi a respeito do que muitos chamaram de “vertente política”, ou de “corrente ideológica específica”. A questão da ideologia tem um papel importante no Felco. Nesta tese, uma vez que se corrobora com Gramsci, quando defende que as ideologias não são meras aparências ou reflexos superestruturais, mas, pelo contrário, são realidades objetivadas, que se materializam por meio de forças operantes quando passam a ter a consistência resistente das crenças populares (OLIVEIRA e VIEIRA, 2010). Mas, em termos de organização do Felco, havia no Brasil essa “uniformidade” de perspectiva política ideológica, como havia em outros países? E até que ponto não existir essa “uniformidade” é uma coisa boa ou ruim? Os depoimentos demonstraram que não havia um esclarecimento a respeito disso.

Na Argentina, o Felco se caracteriza muito pela linha política que defende a construção e uma vanguarda, que seja legitimamente operária né, existe também uma fixação muito forte no operariado né, como o setor privilegiado da classe que precisa ter centralidade na capacidade de se tornar um sujeito revolucionário de um processo de derrubada do capitalismo, de tomada do poder. E eles, eu acho, que tinham uma linha política para difundir as ideias específicas do partido através do Felco. (E3)

Para mim, esse era um problema da galera do Brasil. Não havia uma vertente política, não havia uma corrente específica. Então era uma coisa meio voluntarista, a gente até fez um texto depois de autocrítica, depois do final do festival em 2006. Essa falta de linha política levou, no meu entendimento, a conflitos que geraram o fim do coletivo São Paulo. Porque, por exemplo, o Ojo Obrero, eles tinham muito mais claro o que eles queriam, qual a linha política deles, com que grupos eles iriam se envolver né, se é com os piqueteiros, com os terceirizados de

não sei o que... É, eles tinham muito mais clareza de linha política do que a gente. Então a gente era um grupo meio voluntarista. Tinham algumas divergências, e tinha uma falta de uma coerência mesmo política. Isso foi uma coisa que a gente colocou nos textos gigantes que a gente fez. Depois a gente fez reuniões para fazer toda uma avaliação. E, aliás, nesse aspecto nosso grupo no Brasil, acho que foi o que fez mais coisas avançadas, nesse sentido de uma reflexão de produzir. Apesar de ser o menos coerente, ou até por causa disso, menos coerente em termos de coesão interna do grupo, a gente gerou uma reflexão muito grande. Porque depois do Festival a gente fez textos enormes refletindo sobre a experiência toda. (E1)

É importante observar nesses depoimentos que os entrevistados têm percepções diferentes acerca da importância e da necessidade disso que eles chamam de “vertente política”. Por isso, não se teve a impressão de que havia uma busca por essa corrente ideológica única. Para além dessa busca de “uniformidade” entre os organizadores do Felco, o que ficou claro como importante para eles era o protagonismo dos movimentos sociais. Os depoimentos ressaltaram as formas de militância dos movimentos sociais envolvidos no festival, bem como as possibilidades de trocas e intercâmbios entre os diferentes grupos.

A questão da relação com os movimentos sociais era importante e, ao mesmo tempo, era um problema entre nós. Isso porque alguns queriam se envolver mais com esses grupos de realizadores de filmes da periferia. Eu, por exemplo, era a favor de nos envolvermos mais com movimentos sociais, como o MTST, entendeu. Eles são um grupo político e que precisa de gente que saiba mexer com cinema para divulgar sua luta e tal. (E1)

Então, o Felco não se propõe a fazer alianças com os setores mais tradicionais, ou grandes exibicionistas. Mas com os movimentos sociais, se tinha muito discussão. Por exemplo, fizemos uma discussão aqui se o Sindicato dos Metalúrgicos aqui de Campinas deveria participar. Eles são filiados, eram na época, à CUT. A gente vai procurar eles? Vamos! Por quê? Porque é um sindicato de combate. Mesmo sendo filiado a CUT. (E2)

É possível observar nesses depoimentos que entre os próprios organizadores do festival a opção pelos movimentos sociais não acontecia de forma simples e direta. Embora a opção fosse evidente, aconteciam debates acerca da participação desses movimentos

que se referiam à própria estrutura de funcionamento do Felco pela escolha dos filmes que seriam exibidos e dos “lugares” onde se esperava que esses filmes chegassem.

E aonde essa produção militante chega né? E é assim, o cara do MST faz um filme, que que ele faz com aquele filme? Com quem que ele fala? É só para os próprios militantes do mesmo movimento que ele? Ou vai servir também pra ele conhecer o piqueteiro lá da Argentina, e o piqueteiro conhecer ele e tal. Então um pouco a intenção era essa né. Era que os movimentos se conhecessem entre si e comesçassem até a aprender uns com os outros. (E1)

O Felco, por exemplo, vai a uma ocupação que ficava na periferia de Buenos Aires, que era uma comunidade muito pobre, formada principalmente por bolivianos. Uma ocupação super diferente das ocupações daqui do Brasil. Pequena, mas super bem estruturada, não controlada por um único movimento, mas com a participação de vários movimentos sociais. E aí a gente bota uma tela e começa a projetar no meio do bairro, assim com as pessoas da ocupação, meio chovendo e tal, e daí passa um filme dos Piqueteiros, fazendo ocupação de terra e um filme do Movimento dos Sem Teto, fazendo um corte de estrada. Aí começa um conversa assim, fabulosa, de como com o passar dos anos essas práticas de lutas foram se disseminando pelo continente, quase sem haver propriamente encontros formais. Então, os filmes acabavam sendo instrumentos também, ainda que, claro, bem mais subjetivo. Mas como instrumentos pra disseminar essas lutas, essa relação política da organização dos próprios movimentos sociais. (E3)

Outra questão não menos importante para buscar se discutir as perspectivas políticas e ideológicas do Felco, foi perguntado aos entrevistados se eles consideravam que o festival tinha um caráter revolucionário. Os depoimentos variam bastante e possuem relação direta com o conceito do que seja revolucionário.

Hum! Eu não sei porque eu acho que esse termo é muito pesado né. Por exemplo, há textos políticos de figuras famosas que dizem que a arte só pode ser dita revolucionária quando ela está num processo revolucionário. Se ela não está em um processo revolucionário, por mais que ela tenha o discurso mais revolucionário do mundo, não é um processo revolucionário. Então não dá pra chamar de revolucionário. Entende? Então eu posso responder que só teria um caráter revolucionário se houvesse revolução. (E3)

Se eu considerar o conceito de revolucionário de forma mais estrita, considerar revolucionário aquele que está fundamentado no materialismo e idealismo histórico, no Marxismo, em Weber e Gramsci, e que tenha a perspectiva claro, da revolução não do reformismo né, do fim da propriedade privada, do Estado, de classes, o Felco não é necessariamente revolucionário. E isso é uma concepção revolucionária bem estreita né? E aí incluiria até no plano teórico, trotskista e anarquista, é uma questão. (E7)

Esses depoimentos revelam uma preocupação com a utilização do termo *revolucionário*, em especial, buscando concepções teóricas que referendam esse posicionamento. Essa preocupação é importante, pois como afirma Frigotto (2006), o pesquisador não se sente preso pela teoria ou pelas categorias de análise, mas se inicia uma construção histórica do fenômeno real, que possui a práxis como protagonista, mas que também possui um fundamento teórico para que essa práxis esteja completa. Assim, embora os entrevistados considerem os avanços e o posicionamento crítico importante do festival, caracterizá-lo como revolucionário, por si só, não parece a eles, ser correto. Mas outros entrevistados já se posicionam de forma contundente ao afirmarem a natureza revolucionária do Felco.

Ah eu acho que foi sim, eu acho que foi. Porque toda essa ideia de envolver pessoas, de fazer filmes chegarem a lugares nos mais distantes e de fazer circular uma produção que ninguém vê, essa ideia de fazer um sem teto conhecer um piqueteiro e saber como o piqueteiro luta. Acho que tudo isso tem um potencial revolucionário muito grande, muito grande. Eu acho que a gente teve problemas e tal mas, tem muita, muita potência revolucionária ali sim. Porque sabe, um sem teto tem muito o que aprender com um piqueteiro, com os métodos dos grupos indígenas bolivianos e assim por diante. E é importante que saibam né, por exemplo, os caras lá lutaram pela água e agora a gente tá sem água e quem vai lá lutar pela água? Ninguém né. Eu acho que tem um potencial revolucionário sim, era isso que eu acreditava pelo menos né, quando eu me envolvi com tudo isso. (E1)

Eu acho que o Felco assim, a proposta dele é uma proposta de vanguarda revolucionária sabe? De mostrar essa luta por uma dignidade né, uma luta por uma vida digna pra todos, de uma igualdade em várias instâncias. Assim, não é só o povo argentino, não é só o povo boliviano, não é só a galera do Uruguai, Chile. A gente tá vivendo isso aqui no Brasil, que tem essa barreira na língua né. Isso que eu falei, eu acho que ele é revolucionário porque ele rompe com o modelo do Capital, no

sentido de que ele não monetariza as produções dos coletivos que são realizadores. Ele é disseminador né, dessa obra. Sem onerar várias militâncias, ninguém. Então ele é vanguarda, ele é revolucionário e principalmente pra mostrar algo que nunca antes existiu. Eu não tenho notícia disso, dessa unificação das lutas. Porque embora tenham existido grupos no passado né, para os audiovisuais, que realizaram obras que versavam sobre luta popular, isso não tinha uma articulação em redes, não tinha uma articulação de intercâmbio entre países. Mas, de fato para mim não há nenhuma organização cinematográfica mais revolucionária que o Felco, não há, não há. Em 10 anos que eu tenho conhecimento que é o Felco eu não vi nenhuma outra. (E5)

Para alguns dos entrevistados, embora não se possa considerar o Felco na concepção pura do termo como revolucionário, de outro lado o festival traz práticas, ideias e perspectivas revolucionárias. E isso, ainda segundo os entrevistados, são avanços muito significativos, que reafirmam os compromissos políticos dos participantes do festival.

Embora não considere estritamente revolucionário, por outro lado, eu acho que tem uma perspectiva revolucionária, no sentido de auto-organização, de combatividade, de difusão de experiências de lutas anticapitalistas, de ter uma perspectiva de transformação, de ter uma perspectiva de que o cinema pode ser instrumento de organização e de que os cineastas podem se auto-organizar ou de que existe um papel importante do cinema para com a classe dos oprimidos, da classe trabalhadora, a classe operária ou o proletariado. Por exemplo, eu prefiro falar muito menos em revolucionário e falar muito mais em perspectiva revolucionária. Ou seja, ações que tem uma perspectiva em vista de a longo prazo construir... E eu digo isso pra gente transformar a nossa linguagem entendeu? Porque quando a gente fala assim tão gratuitamente revolucionário, revolucionário, revolucionário a gente esquece que a revolução está longe. Então, é um processo muito duro. (E3)

Há, também, aqueles entrevistados que afirmam que o caráter revolucionário do Felco se encontra diretamente relacionado aos pressupostos ideológicos tanto dos organizadores e participantes como do próprio festival em si.

O Felco é revolucionário no sentido de apoiar uma ideologia revolucionária, mais em termos de ser em si uma revolução aí já é pedir de mais, não? Não é em si uma revolução, é só uma maneira de se pensar em uma possível revolução ainda nos dias de hoje, mas em si ela busca entrar no circuito de ideias e da

mídia. Não está rompendo com isso, só pelo fato de não ser comercial. É, o sentido em si não, não vejo como algo revolucionário, eu vejo que ele está fomentando uma ideia, sobre o que é revolução e até qual o sentido de se pensar em revolução hoje em dia. (E6)

Agora, se considerar revolucionário aquilo que de certa forma, provoca um grau variado de ruptura, que de certa forma não é revolucionário, mas que pode potencialmente ser revolucionário, aí sim. (E7)

Um dos entrevistados demonstrou preocupação com a utilização do termo *revolucionário* no sentido de que isso pudesse gerar algum tipo de “superdimensionamento” do Felco ou das suas ações.

Não sei, eu me preocupo em criar uma chave de auto representação do Felco, como se fosse algo triunfalista, onde tudo foi certo, onde tudo foi flores e mil maravilhas, etc. Por isso, eu acho sim, que o Felco tem um papel revolucionário, transformador, mas temos que tomar cuidado para não transformar essas palavras as vezes em algo demagógico, né? Porque a gente dar importância para as palavras é não repeti-las de maneira inconsequente, entendeu? Então a palavra revolução pra quem é militante ela quer dizer destruir o sistema capitalista. Então você não pode usar ela em vão, ela é muito séria. Quase dogmática. (E3)

A questão do caráter revolucionário do Felco foi relacionada também pelos entrevistados com o significado e a importância do festival para os movimentos sociais e para a classe trabalhadora latino-americana. Esse é um ponto importante, uma vez que demonstra que a importância do festival está muito mais relacionada com a disseminação das vivências e práticas dos trabalhadores da América Latina e menos com a imagem e o conceito do Felco em si.

O que nós podíamos fazer enquanto caráter revolucionário era mostrar a situação dos trabalhadores, de porque que é assim. Quem que faz isso? A situação. E caminhos que possam mudar essa situação. Não mostrar do jeito que é. Porque do jeito que é, eles já sabem. Então aí que está o caráter revolucionário, essa é a sacada. Fazer uma produção de cinema que demonstre a situação da classe trabalhadora. Que é o que o Neorealismo Italiano fazia, e que o cinema novo bebe um pouquinho nesse ponto. Mas, para além disso, é mostrar caminhos, mostrar o que está por trás disso, dessa realidade tão cruel. (E2)

O que que faz ser revolucionário? Porque a gente tá discutindo uma perspectiva de classe? Com um horizonte revolucionário? Sim! Eu acho que todos, tem que compactar todos esses valores. Agora, talvez a lógica de querer eleger do que é mais revolucionário e o que que não é mais revolucionário também seja uma lógica um pouco irracional. No sentido de assim, você está tentando escolher um modelo e não existe um modelo. Justamente o processo revolucionário ele tem que ser a consciência da classe. Porque não é um filme que vai ocupar o palácio de inverno né. É uma classe organizada, auto organizada, armada, etc e tal. Então tipo, a nossa tarefa é fazer com que os filmes ajudem nessa mobilização e também preparar para que se um dia houver de fato um processo revolucionário, como que a gente pode fazer para que essa arte esteja lá... Uma nova arte né. Que ela se proponha a contribuir enormemente para a tarefa revolucionária. (E3)

A discussão acerca do caráter revolucionário do festival é fundamental para esta tese, isso porque, conforme afirma Lukács (2003) a dialética materialista precisa ser considerada como uma dialética revolucionária. Reforça o autor:

Somente quando for dada uma situação histórica na qual o conhecimento exato da sociedade tornar-se, para uma classe, a condição imediata de sua auto-afirmação na luta; quando, para essa classe, seu autoconhecimento significar, ao mesmo tempo, o conhecimento correto de toda a sociedade; quando, por consequência, para tal conhecimento, essa classe for, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do conhecimento e, portanto, a teoria interferir de modo imediato e adequado no processo de revolução social, somente então a unidade da teoria e da prática, enquanto condição prévia da função revolucionária da teoria, será possível (LUKÁCS, 2003, p. 66).

Essa discussão do Felco e dos movimentos sociais em relação ao seu caráter revolucionário acima mencionado passa também por uma concepção da busca não só de “divulgação” da realidade dos trabalhadores latino-americanos, mas também de disseminação da consciência de classe. E isso é importante, sobretudo em relação ao posicionamento político e ideológico dos organizadores e participantes do festival e, conseqüentemente, do próprio Felco. Apresentar as lutas dos trabalhadores, sejam eles de diferentes locais da América Latina, por si só, pode, de certa forma, demonstrar o posicionamento político, mas demonstrar isso seria vazio em termos do envolvimento que o próprio processo de organização do Felco buscava. Isso não seria suficiente para

essa busca por relações mais igualitárias e, em especial, pela consciência de classe. Relaciona-se aqui a própria concepção de Marx a respeito do papel do sujeito, que deve ser ativo, que deve ser capaz de agrupar um máximo de conhecimentos, criticá-los, revisá-los e ser dotado de criatividade e imaginação (NETTO, 2009).

A revolução não é quem é mais revolucionário, ela é uma ação da humanidade inteira mesmo que, seja um pequeno grupo. Mas é um pequeno grupo que começa a pensar para além dele próprio, pra além daquela classe, daquela reivindicação específica sabe? Então, e aí nesse sentido é super revolucionário. Porque? Porque a gente está mostrando que a luta do sem teto é a mesma de um Cocalero da Bolívia, é a mesma de um Piqueteiro na Argentina. Aí tem algo que é extremamente do horizonte revolucionário, da perspectiva revolucionária. Por que? Porque ela está apontando para a classe que o problema dela não é individual, não é local, não é setorial, o problema não é da mulher, não é do negro, é de todos. Então pra mim, isso eu acho que é uma coisa extremamente revolucionária. (E3)

Para muitos dos entrevistados a discussão de ser ou não revolucionário tem relação direta com as concepções de cinema revolucionário, bem como se os cineastas são revolucionários. Isso não significa dizer que quando um cineasta não tem consciência de classe o seu filme não possa se tornar revolucionário. Isso porque os filmes podem adquirir certa autonomia, dependendo do espectador, e podem levar a um caráter revolucionário. Mas há outros cineastas que possuem em sua essência esse caráter revolucionário e essa preocupação com a consciência de classe, que é tão cara para os entrevistados, destacando seu papel político e ideológico. Essa discussão de cinema militante é fundamental no contexto do Felco uma vez que “a arte se relacionava com o político não só por seu pertencimento à polis, mas também por sua consideração como motor do social (...)” (ALTUNA, 2007, p. 13).

Que que é um cinema revolucionário? Um filme revolucionário? Aí entra na questão um pouco dessa questão da estética. A gente está fazendo o real porque a gente faz a obra de forma coletiva. Não tem essa questão das funções né. Não tem essa hierarquia das funções. Então, por esse ponto, esteticamente, ele é revolucionário. Ele também é revolucionário, no conteúdo, no seu conteúdo. Um tanto óbvio. Dependendo do conteúdo que se trata. Mas até ele ter um caráter de transformação, aí é um outro pulo, aí é uma outra coisa. Depende de que forma você vai usar essa obra. É um instrumento né. De que forma você vai usar

isso? É o caso do Augusto Blau e também do boliviano Sam Rene. Ambos tiveram a constatação de que era preciso ir até os trabalhadores, aos oprimidos. E aí, estavam dispostos a buscar essa transformação para a melhoria de vida de tais segmentos. (E2)

E acho que o cinema, a arte em geral tem um potencial revolucionário. Quando faz pensar, quando comove as pessoas, então isso também é o que veio já dos grandes artistas políticos no mundo né. O Brecht, Eisenstein, todos pensaram como colocar a arte a favor da revolução, a serviço da revolução. Apesar de que quando é muito instrumental eu não sei, mas enfim, acho que o fator estético é fundamental. Quando é uma coisa só militante, que não consegue ultrapassar, eu acho que esse era o problema de alguns filmes do Felco né, que estavam só informando sobre uma luta específica e que não conseguiam transformar aquilo em algo que qualquer pessoa fosse ver e falasse: “Nossa, isso aqui é importante, isso é...”. Enfim, tem que ter uma dinâmica entre a política e a estética para que a coisa vá adiante. Para que não seja quase que uma reportagem né? (E1)

Essa discussão do cinema revolucionário, formado por filmes e cineastas, revolucionários ou não, que adquire diferentes interpretações diante de diferentes plateias, foi também percebida e destacada nos filmes exibidos no próprio festival. É importante ressaltar que esses filmes, assim como todo o festival, foram essencialmente influenciados pelo Cinema Novo, que surgiu como uma alternativa artística em relação a um processo de alienação cultural que buscava, ao mesmo tempo, ser um movimento de renovação e originalidade do cinema – em especial em relação à realidade brasileira. Assim, o Cinema Novo pode ser considerado como uma arma ideológica para que os indivíduos pudessem conhecer a realidade na qual viviam (VILLELA, 2015).

Alguns filmes exibidos no Felco, e aí é uma apreciação pessoal, mas o que me ficou assim, no inconsciente, meio subjetivo que alguns cineastas, eu posso até estar enganado, mas senti que os filmes eram revolucionários. Porque o filme revolucionário só é se o cara for revolucionário e revolucionário no sentido estrito é, se ele é militante, mesmo que milite na área de cultura, mas tem uma formação, como dizia o Lenin, “Não há movimento revolucionário sem teoria revolucionária”. Agora no sentido mais amplo é revolucionário, a própria organização do festival é revolucionária. Então eu achei interessante a linguagem de vários filmes do Felco. Porque eu vejo o FelcoFelco plural, eu não consigo pegar um filme isoladamente, eu via de tudo ali. Só não tinha reacionário. Então progressista é inegável e

revolucionário eu acho que é nesse sentido e alguns feitos por revolucionários, e isso permite o uso revolucionário. Aliás, eu acho, eu acho que um grande problema é a descontinuidade, é necessário sempre. (E7)

Por fim, pôde-se observar a práxis política estabelecida pelos realizadores do Felco ao analisarmos a *Declaración Política Asamblea de realizadores do Felco*. Na declaração do festival de 2006 (mostra central/internacional), realizado em São Paulo-SP, o texto demonstra a importância da integração latino-americana dos trabalhadores e suas lutas.

La integración latinoamericana no será obra de los explotadores sino de la unión de todos los sectores explotados de nuestro continente para terminar con toda forma de explotación y sentar las bases de la revolución social latinoamericana. El Felco se compromete con este objetivo y pone a su disposición esta herramienta de lucha y formación política que son las exhibiciones y los debates de los films realizados desde la perspectiva de la clase obrera (FELCO, 2006, p. s\p).

5.4. O FELCO como referência

Muito foi discutido sobre a importância do Felco, buscando compreender sua história, num esforço de ação política de integração latino-americana dos trabalhadores, materializando-se por meio de exibições, de documentos e de debates. Buscando também que os trabalhadores de um mesmo país e, mesmo, de diferentes países se conhecessem e compreendessem suas lutas, em especial por meio do cinema. Assim, tem-se uma responsabilidade política importante, que passa por esse diálogo da América Latina, que, por vezes, é muito desconhecido, mesmo pelos próprios militantes políticos, mas que tem relação também com a necessidade de distribuição desses filmes. Isso porque no momento da exibição dos filmes, além de se colocar em pauta os acontecimentos atuais que envolvem a classe trabalhadora, suas lutas, suas demandas e suas condições de trabalho, ele coloca também a necessidade de discutir a produção, com a distribuição e exibição. Segundo Beskow (2012) a câmera de filmar é utilizada desde o início do cinema como uma ferramenta de luta de organizações políticas. Isso faz com que se tenha um cruzamento da própria história do cinema com a história de grupos militantes que se apropriaram da câmera de filmar.

E essa aproximação dos trabalhadores latinos americanos e em particular do Brasil que são muito isolados. Tanto que a mídia burguesa fica incentivando até o ódio futebolístico aos argentinos. Posso ter rivalidade no campo, discordar, mas o trabalhador de lá e o trabalhador daqui são trabalhadores unidos, explorados, né. A gente sabe que esse patriotismo chauvinista sempre leva a guerra e foi assim primeira guerra, segunda guerra mundial. Então eu acho que é importante, só que eu acho que o festival ele é importante pra colocar essas questões, mas a necessidade histórica é que tenha o organismo né, não sei é o termo, mas tenha uma forma de organização permanente latino americano e mundial né, mas com esse recorte latino americano. É na, na discussão da produção, distribuição e exibição. (E7)

O Felco não era só exatamente distribuição né, mas era distribuição e exibição, que era o gargalo. Isso era a ideia do cine clubismo que também é uma ideia né, dos anos 70, 80, da época da ditadura, que também era uma iniciativa que tentava romper com a ideologia dominante. Mas que isso se perdeu bastante hoje em dia, eu acho. Esse espaço do cineclube é, tá bem questionado hoje em dia. Eu enxergava como uma grande coisa, era importante a gente ver como os vídeos feitos das manifestações de Salvador, de Porto Alegre, e tem uma circulação das coisas vindas pra São Paulo e de São Paulo pra outros lugares. A gente achava que isso era importante. (E6)

Essa questão da distribuição e da circulação dos filmes é muito importante porque demonstra, segundo os relatos dos entrevistados, a necessidade da continuidade do Festival Latino-americano de la Clase Obrera. Apontada por muitos como um dos principais problemas atualmente, a descontinuidade do festival não somente cria dificuldades para a circulação e distribuição dos filmes dos movimentos sociais, mas também não cria um público assíduo dessas exposições e não se tem uma busca constante pelo aperfeiçoamento da organização do Felco.

Se você faz esporádico, começa e para, parece que tem que inventar roda de novo né? Então tem que ser uma atividade permanente, contínua, com fluxo e refluxo, mas contínua. E, e, e com práxis né, você vai fazendo e corrigindo. (E7)

Essa preocupação com a descontinuidade tem relação direta com a percepção de que os entrevistados têm sobre a importância do cinema e do seu papel na construção política da sociedade e na busca por um processo de conscientização, em uma perspectiva transformadora. Isso porque, segundo os relatos, o cinema possibilita o diálogo com diferentes correntes políticas e ideológicas, mas que possuem em sua essência uma

coisa que os une, que é o seu posicionamento político em defesa da classe trabalhadora. Além disso, segundo Gomes (2007), o cinema pode também se referir à relação que uma sociedade mantém com seu passado, pautada não apenas pela historiografia, mas também pela cultura política.

Mediado por um divertimento, o cinema é um divertimento, nunca vai deixar de ser. Mas é um conhecimento que exercita a quebra do sectarismo. Não há atitude de disputa de poder, ninguém vai ganhar nada, voto e nem ganhar cargo. E eu acho que o processo revolucionário não é um fato isolado né. E essa é uma contribuição do cinema. Eu sempre falo, o cinema não vai fazer a revolução, mas a revolução não será feita sem o cinema. (E7)

Os filmes que foram exibidos no Felco tinham várias correntes políticas, trotskista, anarquista, comunista e não era um espaço de disputa de poder, ninguém queria convencer ninguém. E eu sentia o diálogo fluir, você tem interpretações diferentes, mas são interpretações não excludentes e ninguém quer convencer ninguém e não provoca nenhum racha, nada. (E10)

Essa preocupação dos entrevistados com o posicionamento político ideológico em defesa da classe trabalhadora tem relação com os trabalhos de Gramsci a respeito da socialização da política. Para ele, a atividade política não deve ser enxergada como a manifestação da existência dos governantes e governados nem como a dominação previamente estabelecida como um fenômeno natural, a qual se deve aceitar. Isso porque para Gramsci a

[...] a divisão da sociedade em dominantes e dominados é fruto da sua divisão em classes antagônicas, uma relação histórica, portanto, não natural. Por isso combate a explicação da existência do domínio político pela simples existência da “vontade de poder” ou de “prestígio”, como se inerente aos homens e às nações, numa explicação tautológica e a-histórica a querer constatar, de forma acrítica, o fato de o poder ser algo enraizado na natureza humana” (COSTA, 2012, p. 23).

Outro fator mencionado pelos entrevistados, buscando demonstrar ainda a importância do cinema nesse processo histórico político foi a evidência de sua utilização em momentos históricos importantes, em especial para a classe trabalhadora, bem como as

possibilidades que o cinema cria na atualidade para essa quebra de velhos paradigmas elitistas tradicionais.

E o Lenin sabia a importância do cinema né, tanto que a iniciativa dele, daquele trem que iam nos quatro cantos distantes pra exibir filme. Aliás, o trem era muito legal porque ele parava, filmava... Nós passamos filme do Medvedkine⁵², filmes de época, inclusive alguns filmes até ensinando como tomar banho, como matar piolho, sabe aquela época era coisa de higiene social pública. Mas, há outros filmes também. Mas era interessante porque o filme, o trem, ele parava, filmava, aí tinha o vagão que revelava e no dia seguinte exibia. Que é o lance de hoje, eu pego a câmera e vou na escola, ponho a câmera lá, vem tudo a molecada pra ver, conversar. Se eu vou na rua todo mundo pergunta “Ah, você é da rede globo”? As pessoas querem filmar, querem se ver na tela né, é um fenômeno interessante... (E7).

Esse papel histórico importante do cinema nas possibilidades de resistência pode ser relacionado com as pressupostos de Gramsci, para quem a hegemonia deveria pressupor, além de uma ação política, a constituição de uma determinada moral, de uma concepção de mundo, envolvendo questões de ordem cultural e buscando a instauração de um “acordo coletivo” por meio de mecanismos simbólicos, gerando consciências que falam, indivíduos que passam a ter a sua prática ideológica como verdade, contrariando a proposta de que a ideologia seja o silêncio das consciências (COSTA, 2012).

O próprio Felco, bem como seu desenvolvimento, possui uma relação direta com os cineclubes. Não é por acaso que o festival tem como sua influência preponderante o Cinema Novo. Assim, o movimento cineclubista, de suma importância, como ressaltado pelos entrevistados, também se beneficiou com o próprio Felco. Segundo um dos entrevistados, E7, o movimento cineclubista surgiu na França, no início dos anos de 1920. Mas no Brasil, já em 1928, foi fundado o seu primeiro cineclubes, Cineclubes Chaves, em São Paulo. Entretanto, foi só a partir dos anos de 1960 que os cineclubes passaram a ter um caráter político, para além das características de cinéfilo, não só

⁵² “Cineasta do período stalinista, que merece destaque como documentarista etnográfico destas nacionalidades, foi Medvedkine. Este cineasta viajou dentro de um trem, em conjunto com uma equipe de cinegrafistas, e outros profissionais de cinema, documentando imagneticamente o modo de vida, os costumes e as tradições das populações não russas. Nestas viagens Medvedkine não só registrava como também exibia o produto – filmes do seu trabalho como diretor, para as populações alógenas que tinham sido filmadas” (Carvalho, 2011, p. 6).

atraindo pessoas apaixonadas pelo cinema. Eles passaram a ser um espaço de reflexão e discussão sobre o país, por intermédio do cinema. Essas informações históricas apresentadas pelo entrevistado demonstram o papel fundamental que os cineclubes possuem para um processo de formação política dos cineastas e do público, mas também de discussão da estética como linguagem. Outro fator importante a ser mencionado é a perspectiva temática das programações dos cineclubes, bem como do próprio Felco. Nesses espaços, foram exibidos filmes clássicos que permitiam conhecer o processo de construção histórica da linguagem audiovisual, bem como as várias linguagens do cinema, buscando formar um espectador capaz de fazer uma leitura crítica do filme. Mas, para além dos clássicos, foram nesses espaços dos cineclubes e do próprio Felco que foram apresentados os maiores movimentos políticos e ideológicos do Brasil e da América Latina, sob os olhos de alguns de seus protagonistas, os próprios movimentos sociais. Ressalta-se, também, a importância da recepção dos filmes de forma coletiva, seguida sempre do debate. O assistir coletivo e os debates possibilitam uma visão compartilhada do filme e do intercâmbio de experiências e de percepções de diferentes indivíduos.

Foi fruto dessas práticas que muitos dos entrevistados citaram outras experiências, mostras e organizações que foram posteriores ao Felco, mas que a partir da sua realização, sua influência e sua história, foram se desenvolvendo e se utilizando do cinema para construir essa consciência de classe.

Eu vejo o Felco como o festival de cinema que mais contribuição trouxe para a cinematografia documental brasileira nesse século XXI. Não só porque ele faz esse percurso histórico dessa escola de cinema argentino que cria a escola de cinema no Brasil e que vai gerar como resultado, o cinema novo. Mas quando chega no século XXI, ele consegue aqui em Belo Horizonte fazer a manutenção de um projeto muito importante. Bem, primeiro finalizam um documentário, a partir dessa influência do Felco, e gera o Cineclube Movimenta. O Cineclube Movimenta consegue finalizar um documentário que, é claro que a história depois pode me desmentir, mas do ponto de vista do trabalho que o documentário realizou, é o documentário mais importante da agricultura brasileira. Esse documentário “Carta 7” que foi finalizado agora com esse recurso que veio agora com esse projeto do Felco e que gerou uma proposta de abordagem pra permacultura. (E4)

Uma outra coisa é a tentativa de criar esse coletivo de vídeo popular, que era uma espécie de frente de vários grupos de vídeo popular, reunindo e fazendo coisa. Então eles conseguiram até esse dinheiro do Vai da Prefeitura de São Paulo, fizeram umas revistas, fizeram algumas coisas... E aí, assim, eu acho que o Felco também teve a ver com esse despertar dessa galera que fazia vídeo aqui e ali, mas não se conhecia. Então eu acho que criou-se uma rede de pessoas que mexiam com isso, em várias partes, sem se conhecer. Eu acho que isso criou uma rede de gente que até hoje tá fazendo coisas aqui e ali, que o outro fica sabendo e tal, que eu acho que o Felco teve um papel nisso, o Felco no Brasil né. (E1)

Para alguns dos entrevistados, a Mostra Luta⁵³, que acontece anualmente em Campinas – SP é atualmente um dos eventos com bastante representatividade em termos de uma organização cineclubista. Ela foi muito influenciada pelo Felco, pela sua proposta político-ideológica, bem como pelas suas estratégias de organização. Um dos entrevistados chega a afirmar que a Mostra pode ser considerada uma extensão do festival.

Evidentemente essas exposições do festival latino americano e da classe obreira tem uma importância muito grande na ocupação do prédio⁵⁴. Inclusive aqui se organiza também há mais de 9 anos um coletivo de curadores que realiza anualmente uma Mostra Luta que vem do Brasil inteiro, filmes dentro dessa temática de lutas sociais, produzidos pelos próprios movimento sem teto, sem-terra, LGBT, índio, negro, do Brasil inteiro. Tem também a Mostra Curta que normalmente obtém um investimento público do Fundo de Investimento de Campinas né, é o edital. E tem a mais recentemente, um tipo de evento que se chama Semana do Áudio Visual. Que são mais jovens, militantes né, de áudio visual muito ligado a questão digital, software livre, e é Ninja vídeos, registrando as manifestações. Mas o Felco foi e é uma influência para posteriores organizações. No sentido de mostrar a importância né, de fazer o registro dos movimentos sociais, da possibilidade concreta de filmar e da necessidade de filmar. A Mostra Luta aqui em âmbito nacional, é de certa forma uma extensão do Felco nesse

⁵³ Para mais detalhes sobre a Mostra Luta ver a tese de SOTOMAIOR (2014). Mas esclareço que a Mostra Luta é uma mostra artística que acontece anualmente, desde 2008, no Museu da Imagem e do Som (MIS), em Campinas – SP. Ela tem por objetivo fomentar a exibição e o debate de filmes e outras manifestações artísticas sobre as lutas sociais e populares, estimular a produção sobre estas lutas, além de se constituir enquanto espaço de reivindicação pelo direito à comunicação popular, alternativa e anticapitalista.

⁵⁴ Quando o entrevistado cita prédio aqui, ele está se referindo ao Museu da Imagem e do Som de Campinas – SP (MIS).

aspecto. E eu acho importante também esse diálogo entre o expectador e o filme. O expectador se sentir retratado na tela (E7).

Ah, eu acho que a Mostra Luta teve muita influência do Felco. sim. Eles falam bastante de terem se juntado a partir dos movimentos que tiveram com o Felco. Além disso, eu posso dizer que o Felco foi inspiração para a Mostra Coordenadas, se inspirou por outro lado, nesses cinemas feitos junto com os movimentos sociais. E aí eu acho que a mistura é essa. Aí juntou o cinema da quebrada, aí juntou inspirações de outros grupos como o pessoal do Felco em BH, ou o pessoal da Mostra Lutas e surgiu essa inspeção pela segunda luta do Felco. Enfim, as coisas transmutam através do Felco” (E6).

Aliás a Mostra Luta realiza também pela ação de alguns educadores exibições nas escolas. E há a influência do Felco. No último ano tiveram exibições de filmes em mais ou menos 20 escolas, previamente tem um grupo, eu converso com os professores, mostro os filmes, os professores escolhem os filmes, debate-se com os professores e depois os professores debatem com os estudantes. Para eles terem um contato com os movimentos sociais né, através diretamente da produção feita pelos próprios movimentos sociais (E11).

Conforme observado nos depoimentos, além da influência do Felco na Mostra Luta e em outros eventos, tais como, Mostra Curta, Semana do Audiovisual e Mostra Coordenadas, o Felco vem servindo como inspiração para movimentos audiovisuais mais recentes, que se preocupam em demonstrar o protagonismo dos movimentos sociais.

Mais recentemente, há outro tipo de organização que se chama Semana do Áudio Visual, a SEDA. Que é mais de jovens, militantes né, de áudio visual muito ligados à questão digital, software livre, é Ninja vídeos, registrando as manifestações. Eles organizam aqui⁵⁵ a semana do áudio visual, que tem esse cadastro social. E eles tem um processo muito horizontal né, de organização, então eles começam já com alguns meses de antecedência as reuniões abertas, convidando pessoas interessadas, convidando os movimentos sociais, qualquer movimento social né, ligado as lutas do povo para construir o que vai ser essa semana, não só no museu, mas também em

⁵⁵ O entrevistado aqui ainda está se referindo ao MIS de Campinas – SP.

exibição ao ar livre, em bairros, em oficinas pra edição em software livre de áudio visual. (E11)

Essas experiências demonstram, na percepção dos entrevistados, não somente as influências e “frutos” provenientes da história do festival, mas, sobretudo, o papel importante que ele teve na construção do cinema político e ideológico da América Latina. Isso porque os filmes apresentados no festival contam a história dos movimentos sociais, devolvendo às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras (THOMPSON, 1992). Além disso, para muitos dos entrevistados foi com a contribuição do Felco, de suas práticas, que outros movimentos se desenvolveram e contribuíram significativamente para o fortalecimento de um movimento cultural pautado predominantemente no cinema e com a participação de diferentes tipos de organização dos trabalhadores.

Eu acho que hoje as pessoas entendem o que é o Felco, foi a partir disso, que essas tomam conhecimento dessas propostas de disseminação do audiovisual e da democratização da mídia. Cara, é um caminho sem volta, é um caminho sem volta. (E5)

Então eu acho que talvez a gente tenha sido uma referência pra essa geração que já estava no mundo digital, e talvez pensar em alguma ação a partir disso. De forma geral sim, serviu de inspiração. (E6)

Os festivais, os cineclubes, os grupos de estudo, as escolas de cinemas e os movimentos sociais são sempre vários aspectos de uma fermentação de um movimento cultural, né. Como diria Gramsci, que estavam nessa perspectiva de construir uma arte popular que fosse nacional e popular, era o debate que havia na época. Mas essa discussão é uma forma estética que vai fermentando, de construir uma arte popular de toda América Latina e que depende desses espaços organizativos, como foi o Felco. (E3)

Para além das contribuições do Felco para o movimento cultural, em termos de estética e de organização de mostras e festivais, há outras muito importantes, que dizem respeito à própria organização dos trabalhadores. Não se podem negligenciar as influências que o Felco trouxe aos diferentes movimentos sociais participantes do festival, minimamente, pela troca de experiências entre eles.

Uma coisa que eu sempre quis investigar, mas nunca me detive nisso é como que os bloqueios de avenidas começaram a ser feitos pelo MTST. Em quem o MTST se inspirou? O MTST é um movimento recente da mesma época. Será que eles se inspiraram nos argentinos? Será que o Felco não contribuiu mostrando os vídeos dos piquetes? Ou mesmo as visitas de militantes daqui pra lá? É uma ideia. É difícil mensurar como que o Felco pode ter ajudado os movimentos sociais a se conhecerem. Ele não conseguiria encapar uma frente ampla de unificação de esquerda, longe disso. (E8)

Mas essa construção, que teve, segundo os entrevistados, bastante influência do Felco, e da sua organização, atualmente, atrela-se a novas demandas que precisam ser atendidas. Essas demandas passam, principalmente, pela questão da organização. Segundo eles, não há nenhum movimento que os unifica, que os aglutine, como aconteceu a exemplo do Felco, ou, mais antigamente, com a Dina Filmes. Além disso, tem-se a necessidade de que sejam criadas políticas públicas que contribuam para a disseminação desses filmes produzidos nessa perspectiva mais política ideológica, por meio do incentivo tanto para a produção quanto para a distribuição e exibição. Para a exibição, ainda segundo os entrevistados, seria importante que os filmes fossem exibidos nos conselhos de bairros, nos sindicatos, nas sedes dos partidos políticos, entre outros, como se esses espaços fossem uma espécie de multiplicadores dessas práticas. Atrelado a isso, existem as demandas para que sejam criados espaços para a hospedagem de acervo digital, não somente em nível local. Esse acervo facilitaria muito a divulgação e, conseqüentemente, as exibições. Para isso, há que se ter uma articulação em rede, uma rede de cineastas, exibidores e movimentos sociais, mas uma rede que seja autônoma e independente.

Pôde-se perceber neste tópico que o Felco se tornou referência e, dessa forma, influenciou o despertar de outras experiências como a sua. Não se está aqui afirmando que experiências de cinema militante já não aconteciam. O que se pôde notar é que a partir da experiência do Felco, inclusive por conta da sua estratégia de distribuição dos pacotes com DVDs, outras iniciativas começaram a surgir, claro que com especificidade, como a Mostra Luta em Campinas-SP, que se tornou um espaço importantíssimo na cidade, de exibição e discussão do cinema (principalmente militante). Assim como o Felco, trata-se de filmes produzidos, por vezes, pelos próprios movimentos sociais.

6. Conclusões

Para a conclusão deste trabalho, nada determinista, cabe retomarmos o problema de pesquisa: Como se deu a produção social e histórica do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO) realizado no Brasil? O que almejávamos era que, com base na narrativa desse festival, fosse possível refletir sobre a própria Administração. De largada, pode-se afirmar que pretendíamos alterar o *mainstream*. Para isso procuramos navegar em águas pouco exploradas na Administração (e para nós, deliciosa), o cinema novo latinoamericano. Nessa navegação, a prática era fundamental. Por isso, buscamos no Felco a ação política.

Para atingirmos o intento deste trabalho, concordamos com Marx e Engels (2007, p. 19) que “contrariamente à filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui parte-se da terra para atingir o céu”. Dito de outra forma, não partiu-se nesta tese do que pensam ou imaginam os homens, procurou-se partir do homem em sua atividade real, pois “é a partir do seu processo de vida real que se representa o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas deste processo vital” (MARX e ENGELS, 2007, p. 19).

Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda a aparência de autonomia. Não têm história, não têm desenvolvimento; serão antes os homens que, desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos desse pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. Na primeira forma de considerar este assunto, parte-se da consciência como sendo o indivíduo vivo, e na segunda, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais e vivos e considera-se a consciência unicamente como sua consciência (MARX e ENGELS, 2007, p. 20).

A partir do processo de vida real dos homens, mais especificamente dos realizadores do Felco, que buscou-se narrar sua história e, então através dessa narrativa (re)pensar o campo da Administração, contribuindo para a pesquisa da administração política. Procuramos demonstrar, a partir de três pilares – não neutralidade da ciência, o conceito de política usado (muito influenciado por Gramsci) e a discussão em torno da ideologia

(tentando avançar nas contribuições do grupo de administração política da UFBA) –, o entendimento sobre a Administração, possibilitando para futuros leitores mais um olhar sobre esse tema. Assim, este estudo, apoiado na aproximação de um período específico do cinema – o Cinema Novo Latino-americano – com o campo da Administração, com base na história de um importante festival que rompeu com a lógica industrial (o Felco), nos propondo assim, a pensar a Administração.

Para isso, procuramos alargar o entendimento da administração política, colocando à luz um debate sobre a ideologia e a compreensão de política, pois entendemos que a Administração deve ser demarcada na apreensão do movimento da realidade. Adotamos como premissa a não neutralidade da ciência, para depois discutirmos o que significa para nós o termo *política* da administração política, compreendida, assim, como lócus dos conflitos por meio da apropriação do poder. Concordamos com Marx e Engels (2007, p. 25) em que

A produção de ideias, de representações e da consciência está em primeiro lugar direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como emanação direta do seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual quando esta se apresenta na linguagem das leis, política, moral, religião, metafísica, etc., de um povo. São os homens que produzem as suas representações, as suas idéias, etc., mas os homens reais, atuantes e tais como foram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do modo de relações que lhe corresponde, incluindo até as formas mais amplas que estas possam tomar. A consciência nunca pode ser mais do que o ser consciente e o ser dos homens é o seu processo da vida real. E se em toda a ideologia os homens e as suas relações nos surgem invertidos, tal como acontece numa câmara obscura, isto é apenas o resultado do seu processo de vida histórico, do mesmo modo que a imagem invertida dos objetos que se forma na retina é uma consequência do seu processo de vida diretamente físico.

Entende-se, ainda, a política como um elemento situado entre a produção material e a reprodução da vida humana. Depois, procuramos discutir conceitualmente o termo *ideologia*, para, assim, contribuirmos para o debate proposto pelo grupo de

administração política da UFBA⁵⁶, pois, assim como Paço-Cunha (2015, p. 11), entendemos que *“existe uma predileção entre autores da administração política em tomar os gestores como uma classe social em si mesma e, segundo algumas vertentes, como a própria classe dominante”*. Com isso, percebemos que, para além desse grupo, para avançar na compreensão da administração política enquanto campo analítico, com uma base filosófica e epistemológica própria, a administração política está, *“quer se queira ou não, inserida na luta ideológica pela formação da consciência de classe”* (PAÇO-CUNHA, 2015, p. 16).

Foi preciso estabelecer relações entre a Administração e o Cinema Novo latino-americano, narrando a história do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera. Cabe aqui ressaltar que a partir dessa narrativa pretendeu-se aproximar os dois campos, uma vez que ficou nítida a ausência de pesquisas que relacionem esses dois campos (Administração e Cinema) e que quando existe algum estudo nesse sentido é numa perspectiva que reproduz a lógica mercadológica, de produção, comercialização, distribuição e exibição do cinema. Assim, optou-se por fugir dessa lógica e de análises dessa natureza, buscando no movimento do Cinema Novo Latino-americano as respostas teóricas (e práticas!) procuradas.

O Felco, como discutido nesta tese, foi (e é) um espaço de exibição e discussão de filmes que foram feitos por organizações dos trabalhadores ou abordam temáticas relacionada aos trabalhadores. Como tal, os realizadores do festival (e suas mostras) procuraram em sua realização um local para que essa produção cinematográfica fosse assistida. O Felco no Brasil, surge portanto, da iniciativa de algumas pessoas que se preocuparam com essa realidade, que já tinha contato com o cinema e procuraram formas de atuação militantes.

A história do Felco se mostrou como importante elemento para essa tentativa, pois ele se tornou, em alguma medida, referência para outras práticas militantes de cinema que não tinham como foco uma perspectiva de mercado acerca do cinema, mas uma concepção ideológica e política de organização, de distribuição e de exibição. Isso pôde

⁵⁶ Não queremos negar, em nenhum momento, a importante contribuição que o grupo da UFBA deu e continua dando no campo da administração política nem esgotar o assunto. O que propomos é um caminho para o avanço dos estudos sobre essa temática.

ser observado no documento de avaliação do Felco edição central/internacional de São Paulo (2006), em que os realizadores estabeleceram o que pretendiam com o festival.

Pensávamos que uma atividade prática, concreta, teria mais força para nos unir do que discussões abstratas. Verificou-se isto na prática. De fato, a construção do festival acabou por juntar muita gente. É verdade que já havia, em tempos recentes, alguma mobilização de audiovisual militante, em torno da questão da moradia (ocupação do edifício na Av. Prestes Maia, ocupações do MTST) e também por ocasião do direito de resposta à Rede TV. O Felco, contudo, parece ter efetivamente concentrado esforços que estavam dispersos (FELCO, 2007, p. s\p).

Assim como no cinema, na Administração a maneira de fazer a coisa determina a coisa feita. Desse modo, é fundamental problematizar as práticas administrativas e pensar a Administração de outro lugar (sob outras práticas). Por exemplo: Como é possível que um cinema seja militante (ou revolucionário) se a sua organização, do ponto de vista da produção, distribuição e exibição dos filmes, está ancorada na lógica do lucro e da mercadoria, ou seja, no modo de produção capitalista? Assim, um cinema só pode se dizer militantes se fizer parte dos organismos militantes. E esses organismos militantes devem ter estruturas organizativas que não reproduzam a verticalização autoritária, que criem uma ruptura com a compreensão e o fazer administrativo, subordinados a uma ideologia burguesa. Nesse sentido, destacamos a própria compreensão do que seja Administração, problematizada pelos entrevistados, em que segundo E10, “existem vários tipos de Administração [...] a maior parte do tempo que existe o humano aqui da Terra, existia a Administração, existia organização e existia burocracia”. Outro entrevistado, E12, afirma que “o que eu acho é que a Administração da Revolução Industrial, do modo de produção do capitalista, ela é aplicado no cinema industrial hollywoodiano”.

A opção por discutir o cinema se dá, pois, concordando com Chapadeiro (2013, p. 12), a *“linguagem audiovisual tornou-se hoje meio indispensável no processo de subjetivação humana numa sociedade em que os meios de representação simbólica se tornaram centrais na reprodução do modo de vida e das relações sociais”*. Desse modo, entendemos o cinema *“como a mais completa arte do século XX, capaz de ser a síntese total das mais diversas manifestações estéticas do homem”* (CHAPADEIRO,

2013, p. 15). Ainda, concorda-se com Chapadeiro (2013, p. 16) quando defende que “o cinema como arte total consegue apresentar a verdade dos conceitos e categorias das ciências sociais através de situações humanas típicas elaboradas por meio de uma série de técnicas de reprodução”.

Encontramos na sétima arte um instrumento fundamental de transformação social e de tomada de consciência de classe. Portanto, um cinema, bem como uma “Administração”, que crie uma ruptura com a lógica do capital, “equivale a substituir as formas ideológicas, onipresentes e profundamente enraizadas na subjetividade do homem que trabalha por uma alternativa concreta abrangente” (CHAPADEIRO, 2013, p. 121). Arelado a isso, corroboramos com Mézáros (2004), quando afirma que uma concepção socialista de arte e educação é essencialmente diferente dos ideais artísticos e educacionais da burguesia.

A história do Felco narrada nesta tese se sustenta em três pilares importantíssimos para a compressão de seus processos organizativos e de sua práxis: o processo de distribuição dos DVDs; a relação com os movimentos sociais e a classe trabalhadora; e sua articulação internacional (com claro destaque para a articulação dos povos latino-americanos). A distribuição dos filmes, por meio dos pacotes montados pelo coletivo de São Paulo, permitiu a realização de mostras do Felco em todas as regiões do Brasil. Isso fez com que filmes que possivelmente não seriam assistidos para além dos movimentos sociais fossem vistos por inúmeras pessoas. Então, procurou-se sanar um problema do cinema militante (ou, mesmo, do cinema não industrial), que é a exibição, sabidamente hoje controlada por grandes distribuidoras. Mais que isso, possibilitou criar espaços de exibição reinventados a partir dos grupos que se propunham a exibi-los, não pautados pela lógica do modo de produção capitalista, do lucro.

Essa questão da exibição foi discutida na elaboração do documento do festival (em sua edição central/internacional realizada em São Paulo, em 2006), em que apresenta que “é importante lembrar que, independente da postura deste ou daquele exibidor, filmes quase invisíveis junto à luz e ao brilho da indústria cultural foram assistidos (objetivo primeiro de qualquer obra audiovisual), muitas vezes em cidades onde não há uma sala comercial de cinema. Nessas cidadezinhas com pouquíssimo acesso à arte, criava-se grande mobilização em torno das exibições” (FELCO, 2007, s/p).

Outro elemento importante sobre a distribuição dos DVDs é que tal mecanismo possibilitou que trabalhadores de diferentes lugares e com diferentes realidades conhecessem (e aprendessem) com outros trabalhadores (e movimentos sociais). Os cocaleiros da Bolívia assistiram a filmes sobre o MST do Brasil e os piqueteiros da Argentina assistiram a filmes sobre a Fluskô. Assim, o Felco coletivo São Paulo possibilitou, por meio dos pacotes de DVDs, que lugares onde dificilmente se conheceria a realidade de outros trabalhadores (e movimentos sociais) pudessem debater sobre essas experiências. Esse processo permitiu que inúmeras pessoas ligadas ou não a movimentos sociais compreendessem, sob o ponto de vista da classe trabalhadora (já que, em grande medida, os filmes que faziam parte dos pacotes eram feitos pelos próprios trabalhadores, em coletivos de comunicação ou movimentos sociais), conhecessem e refletissem sobre experiências da América Latina.

Outra característica observada na história do Felco foi a relação estabelecida entre ele, os movimentos sociais e a classe trabalhadora. Como se pôde observar, além de parte dos realizadores do Felco ter sido militante de movimentos sociais (MTST, movimento estudantil, ...), a própria essência do festival está intimamente ligada à classe obreira e aos movimentos sociais, uma vez que diversos filmes exibidos são produzidos por coletivos dos movimentos sociais. Ou, ainda, muitos filmes possuem como seus protagonistas os trabalhadores e os movimentos sociais. Há, ainda, uma relação institucional, visto que tanto na mostra central/internacional, quanto em diversas mostras pelo país os filmes foram exibidos em sede de sindicatos ou outros espaços dos movimentos sociais. Esses fatos demonstram não só a relação íntima, como também uma opção política coerente com a própria ideia do festival. Faz-se necessário lembrar que esses movimentos sociais (e a realidade dos trabalhadores) não eram só brasileiros, e sim da América Latina.

Essa relação internacional entre os trabalhadores e os produtores dos filmes é, sem dúvida, um fato essencial ao que se propõe o Felco, pois, permite que trabalhadores de localidades e espaços diferentes conheçam a luta de outros trabalhadores. Mais do que conhecer a luta, os trabalhadores percebem que vivem, muitas vezes, os mesmos problemas e, como tal, participam da mesma luta política. O Brasil vive certo isolamento por conta da língua (e por outros motivos), na América Latina, e o Felco

cumprir um importante papel na interação entre os cineastas, os trabalhadores e os movimentos sociais, assim como o Nuevo Cine Latinoamericano cumpriu em sua época para essa integração dos trabalhadores latinoamericanos.

Quando um trabalhador conhece e se identifica com a luta de outro trabalhador, esse fato vai forjando uma solidariedade de classes latino-americana. Até porque boa parte das informações exibidas pelos órgãos de comunicação de massas sobre as organizações dos trabalhadores e os movimentos sociais os criminaliza, bem como os cineastas (ou coletivos de comunicação) que não se enquadram na lógica do capital, da indústria cinematográfica, os quais são ignorados e têm seu acesso ao grande público dificultado. Assim, o Felco, ao traduzir (legendar) os filmes, acaba por superar a barreira da língua. Portanto, a ideia era criar um festival internacional que pudesse chegar a todos esses países da América Latina (ou, pelo menos, ao máximo possível) e mostrar e provocar, por meio das imagens, transformações e solidariedade na luta de classes.

Pudemos perceber também, que por mais que parte da segunda geração do Felco fosse de pessoas que faziam parte da primeira geração, as mostras realizadas por essa segunda geração, tiveram características diferentes, como por exemplo a questão da curadoria. Isso demonstra uma mudança política na realização do festival. Outro elemento que pudemos notar, é que inicialmente a realização do Felco em Belo Horizonte não partilhava da mesma veia militante que o Felco de São Paulo (tanto 1º quanto 2º geração) e Campinas. A produtora que organiza a primeira exibição do Felco em terras mineiras tinha claramente como objetivo dar visibilidade (comercial! E política) as suas ações, diferente das outras cidades estudadas. Esses fatos mostram que o processo de organizações do Felco é marcado por contradições, que foram, em alguma medida, objeto de reflexão por parte dos realizadores.

Pretendeu-se que este trabalho pudesse apresentar as vozes de uma experiência de organização não hegemônica que foi o Festival Latinoamericano de la Clase Obrera. Com isso, buscamos, de maneira dialética, relacionar a Administração, o Cinema e a História. Essa aproximação crescente, e importante, entre a Administração e a História possibilitou colocar na “luz” os “esquecidos”, como um contraponto às visões dominantes. Assim, acreditamos na apreciação da história construída (e narrada) às margens do que é elaborado pelo pensamento hegemônico. Desse modo, apoiamos a

necessidade de abrir espaços para construções não hegemônicas. Neste trabalho, partimos da compreensão de que a História se dá a partir da luta de classes, que são determinadas pelo modo de produção, pois não há expectativa de atender aos interesses do capital e do trabalho ao mesmo tempo. Entendemos que a história oral se apresenta, às vezes, alternativamente à história das elites, a história da classe dominante. Assim, a história oral possibilita o ecoar de vozes que seriam ignoradas em “histórias oficiais”. O que se buscou com o uso da história oral foi colocar à luz os “esquecidos”, para que não mais sejam ignorados na construção da memória da sociedade da qual fazem parte.

Esta tese contribuiu, entre outras coisas, para aproximar o campo do Cinema e o campo da Administração – mais particularmente, com uma aproximação no campo dos estudos organizacionais, com um período do cinema marcadamente estabelecido por outra estética (a estética da fome), que se propôs a pensar sua linguagem fora dos moldes do mercado, colocando à luz pessoas que, muitas vezes, são esquecidas pelas histórias oficiais. Este outro cinema, o Cinema Novo Latino-americano, busca, de forma dialética, construir uma outra prática cinematográfica na América Latina.

De outro olhar, procuramos ampliar o entendimento acerca da administração política, sobretudo a partir da elaboração do grupo da UFBA. Para isso, partimos de três premissas já ditas nesta tese. Buscamos com isso compreender a política ancorada em seu caráter histórico, demonstrando, por meio de categorias que vão da aparência à essência, do singular ao universal, do abstrato ao concreto, e vice-versa. Desse modo, a administração política deve se estabelecer a partir da “relação dialética” que pode ter com outras formas históricas. Dito de outra maneira, essa “relação dialética” assume novas configurações ao longo da história. Entendemos, portanto, que a administração política está entre a produção material e a reprodução da vida humana. Até porque, acreditamos que como pesquisador, é inexorável que vincular a identidade ideológica de cada um ao seu trabalho.

Outra contribuição prende-se à opção pela história oral. Notadamente, a história oral vem ganhando terreno nos estudos organizacionais, como demonstrado no capítulo sobre o tema. A ampliação desse uso possibilita aos estudos organizacionais (campo que deve ser entendido em sua interdisciplinaridade) ecoarem as vozes que eram silenciadas pelas histórias oficiais, ou melhor, contadas pela classe dominante.

Não pretendemos com esta tese nenhum tipo de generalização ou modelo de como pensar a Administração, seja enquanto campo do conhecimento seja como técnica. Também não foi objetivo esgotar qualquer aproximação da Administração com o Cinema e tampouco, em particular com o Cinema Novo Latino-americano. Pretendeu-se sim, levantar muito mais “por quês” e questionamentos do que respostas. Gostaríamos que os possíveis leitores tivessem mais interrogações e exclamações do que pontos finais. Que esta tese seja mais uma janela aberta (ou para se abrir) a novas pesquisas, angústias, devaneios e trabalhos científicos...

Esperamos que esta tese possa servir, em alguma medida, para abrir novas possibilidades no campo da Administração, bem como servir de incentivo para novas pesquisas que relacionem a Administração e o Cinema, principalmente o cinema que “brilhe e tenha luz” distante da lógica do mercado, da indústria – hollywoodiana.

7. Referências Bibliográficas

- ABREU, N. C. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2006.
- AKTOUF, O. **A Administração Entre a Tradição e a Renovação**. São Paulo: atlas, 1996.
- ALCADIPANI, R.; CALDAS, M. P.. Americanizing Brazilian management. *Critical perspectives on international business*, v. 8, p. 37-55, 2012.
- ALMEIDA, I. C. S.. **Disseminação do Pensamento Marxista no Brasil Durante a Ditadura Civil-Militar: Uma Abordagem de Historia Oral**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- ALTUNA, J. L.. “Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento”. *Concinnita. Revista do Instituto de artes da UERJ*, ano 8, vol 1, n. 10, julho de 2007.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. 3. ed Lisboa: Presença, 1980.
- ALVES, G. A. P.; MACEDO, F. (Org.). **Cineclube, Cinema & Educação**. 1. ed. Bauru: Editora Práxis, 2010.
- ALVESSON, M. **Organizational theory and technocratic consciousness**. Berlin: Walter de Gruyter, 1987.
- AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- AMANCIO, T. **Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro – 1977-81**. Niterói: EDUFF, 2000.

AUGUSTO, I. R.. Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino americano. **Dimensões: Revista de História da UFES**, v. 29, p. 189-207, 2012.

AUGUSTO, S. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.

AVELLAR, J. C.. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

BARRETO, S. S.. A construção da 'Administração Política' e suas contribuições para a Ciência da Administração.. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 4, p. 77-97, 2011.

BARRETT, F. J; SRIVASTVAL, S. History as a mode of inquiry in organizational life: a role of human cosmogony. **Human Relations**, v. 44, n. 3, p. 231-254, 1991.

BARROS, A. N.. Uma narrativa sobre a história dos cursos de Administração da FACE – UFMG: às margens do mundo e à sombra da FGV? Tese (Doutorado em Administração) – Centro de Pós Graduação e Pesquisas em Administração – CEPEAD/ UFMG, Belo Horizonte: 2013.

BARROS, A. N.. Archives and the ?Archive?: dialogue and an agenda of research in organization studies. **Organizações & Sociedade (Online)**, v. 23, p. 608-623, 2016.

BARROS, A. N.; CARRIERI, A. P.. Ensino superior em administração entre os anos 1940 e 1950: uma discussão a partir dos acordos de cooperação Brasil-Estados Unidos. **Cadernos EBAPE.BR (FGV)**, v. 11, p. 256-273, 2013.

BARROS, A. N.; CARRIERI, A. P. O cotidiano e a história: construindo novos olhares na Administração. **Revista de Administração de Empresas**, v. 55, n. 2, p. 151-161, 2015.

BARROS, A. N.; CRUZ, R. C.; XAVIER, W. S.; CARRIERI, A. P.; LIMA, G. C. O. Apropriação dos Saberes Administrativos: Um Olhar Alternativo sobre o Desenvolvimento da Área. **Revista de Administração Mackenzie**, v. 12, n. 5, art. 55, p. 43-67, 2011.

BERNARD, H.R. **Research methods in Antropology: qualitative and quantitative approaches**. 2 ed. Walnut Creek (EUA): Altamira Press, 1995.

BERNARDET, J.C. **O que é cinema**. 11 ed. São Paulo. Brasiliense, 1991.

BERNARDET, J.C.. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERNARDET, J.-C. **Brasil em tempo de cinema**. 3ª ed., São Paulo: Companhia das letras, [1967] 2007.

BERTERO, C; ALCADIPANI, R.; CABRAL, S.; FARIA, A.; ROSSONI, L.. Os Desafios da Produção do Conhecimento em Administração no Brasil. **Cadernos EBAPE.BR (FGV)**, v. 11, p. 181-196, 2013.

BESKOW, C. A. 'Raymundo Gleyzer e o Grupo Cine de la Base: uma experiência de produção documental como memória das lutas de resistência'. In: **III Seminário Nacional Literatura e Cinema de Resistência**, 2012, Belém (PA). III Seminário Nacional Literatura e Cinema de Resistência e III Mostra Latino-Americana de Cinema de Resistência. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. v. CD. p. 118-130.

BOITO JUNIOR, A.; MOTTA, L. E.. Marx in Brazil. **Socialism and Democracy**, v. 24, p. 155-160, 2010.

BOITO JUNIOR, A.. O lugar da política na teoria marxista da história. **Crítica Marxista** (Roma), Rio de Janeiro., v. 1, n.19, p. 62-81, 2004.

BOITO JUNIOR., A.. O lugar da política na teoria marxista da história. In: **BOITO JR., A. Estado, política e classes sociais: ensaios teóricos e históricos**. São Paulo: Unesp, 2007.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J. C. & PASSERON, J. C. **Ofício de sociólogo: metodologia de pesquisa em sociologia**. 6.a ed. Petrópolis: Vozes. 2007.

BRISOLA, E. M. A.; MARCONDES, N.. A História Oral enquanto metodologia dentro do universo da pesquisa qualitativa: um foco a partir da análise por triangulação de método. **Revista Ciências Humanas**, v. 4, p. 4-6, 2011.

BURKE, P. **History and Social Theory**. 2. ed. New York: Cornell University Press, 2005.

BURRELL G; MORGAN, G. **Sociological Paradigms and Organizational Analysis**. London: Heinemann, 1979.

BUZETTO, M.. Nacionalismo e questão nacional: a esquerda e a luta antiimperialista. **Lutas Sociais (PUCSP)**, São Paulo, v. 9/10, n.9/10, p. 75-83, 2003.

CALDAR, R. S.. O MST e a formação dos sem terra: o movimento social como princípio educativo. **Estud. av.**, São Paulo , v. 15, n. 43, Dec. 2001 .

CÁRDENAS, F.; CAPRILES, R.. "Glauber: el 'transe' da América Latina. **Hablemos de Cine**, Lima (47) 34-38, mayo-jun. 1969.

CARRERA, I.; COTARELO, M. C.. **Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina**. En: Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina / compilador Caetano, Gerardo. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006. p. 49-92.

CARIBÉ, D. A.. Das fábricas ao estado, do Estado às fábricas: a formação dos gestores enquanto classe. **Dissertação de mestrado (Administração)**. Salvador. UFBA. 2006.

CARIBÉ, D.. Ciência ou Ideologia? A constituição do campo da Administração Política. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 01, p. 35-48, 2008.

CARRIERI, A. P. A gestão ordinária. xxx f. 2012. **Tese (Professor Titular)** – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARRIERI, A. P.; PERDIGAO, D. A.; AGUIAR, A. R. C.. A gestão ordinária dos pequenos negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. **Rev. Adm. (São Paulo)**, São Paulo , v. 49, n. 4, Dec. 2014 .

CARVALHO, D.. Cultura, cinema e populações alógenas na URSS: da revolução ao stalinismo. **Contemporâneos: revista de artes e humanidades**. Nº8, maio/outubro 2011, p.1-19.

CARVALHO, N. S.. **Cinema Novo: Imagens do populismo**. Campinas, SP. (Dissertação de Mestrado) Instituto de Artes, Unicamp, 1999.

CASTRO, A.; LIMA, F. B. ; DAMASIO, M. V. ; GUILLAUMON, S. ; BRAGA, T. S. . Contribuições de Lênin e Schumpeter para a história da Administração: reflexões sobre um conceito em construção - Administração Política. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 02, p. 21-48, 2009.

CHANLAT, J-F. **Ciências sociais e management: reconciliando o econômico e o social**. São Paulo: Atlas, 1999.

CHAPADEIRO, B.. **Trabalho e Gestão através do Cinema**. 1. ed. Bauru: Canal 6, 2013.

CHAUI, M. S. **O que é ideologia?** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHAUÍ, M. S. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 10a ed. São Paulo: Cortez, 2003.

CLARK, P; ROWLINSON, M. The treatment of history in organization studies: towards an 'historic turn'? **Business History**, v. 46, n. 3, p. 331- 352, 2004.

CLOSS, L.; ANTONELLO, C. História de vida: suas possibilidades para a investigação de processos de aprendizagem gerencial. **Revista Gestão.org**, v. 10, n. 1, p. 105-137, 2012.

COLOSSI, N. **A teoria administrativa e o mito da neutralidade científica**. Porto Alegre: UFRGS. 1978. 310p. (Dissertação de Mestrado em Administração).

COOPER, R.; BURRELL, G. Modernismo, pós-modernismo e análise organizacional: uma introdução. **Revista de Administração de Empresas**, v. 46, n. 1, p. 87-101, 2006.

COSTA, A. S. M.; BARROS, D. F.; MARTINS, P. E.. Perspectiva histórica em Administração: novos objetos, novos problemas, novas abordagens. **Revista de Administração de Empresas**, vol. 50, n.3, jul/set, 2010, pp. 288-299.

COSTA, R. G. R.. Gramsci e a socialização da política. **Cadernos do ICP – Revista do Instituto Caio Prado Jr.** Salvador: Quarteto/São Paulo: ICP. vol.1, nº1. 2012.

COSTA, F. L.; COSTA, E. M. L. Nova história da administração pública brasileira: pressupostos teóricos e fontes alternativas. **Revista de Administração Pública**, v. 50, n. 2, p. 215-236, 2016.

COSTA JÚNIOR, H. M.. **O onírico desacorrentado**: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - 1928 - 1988). 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COUTINHO, C. N.. **Gramsci**: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a.

COUTINHO, C. N... Introdução. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1. 1999b.

COVRE, M.L.M. **A formação e a ideologia do administrador de empresas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

CRISTALDO, R. C.; PEREIRA, C.M. . A administração política e a gestão do modo de produção: processos gestoriais, da organização produtiva do trabalho à economia-mundo capitalista. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 1, p. 71-93, 2008.

CURADO, I.B., **Pesquisa Historiográfica em Administração: uma proposta metodológica**. Encontro Anual da Anpad, XXV. Campinas, 2001. Anais... São Paulo: ANPAD, 2001.

DAGNINO, R.; BRANDÃO, F. C.; NOVAES, H. T. Sobre o marco analítico-conceitual da Tecnologia Social. In: DAGNINO, R. (Org.) **Tecnologia social: ferramenta para construir outra sociedade**. 2. ed. Campinas: Komedi, 2010. p. 71-112.

DEL ROIO, M.. **Os prismas de Gramsci: a fórmula política da frente única (1919-1926)**. São Paulo: Xamã. 2005.

DIAS, E. F.. **Gramsci em Turim: a construção do conceito de hegemonia**. São Paulo: Xamã. 2000.

DIEGUES, C. [1962] **“Cinema Novo”**. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). **Brazilian Cinema**. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995. p.64-67.

DJELIC, M. L.. **Exporting the American model: The post war transformation of European business**. Oxford and New York: Oxford University Press. 1998.

EAGLETON, T. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo; Unesp, 1997.

FARIA, J. H. de. Teoria Crítica em Estudos Organizacionais no Brasil: o estado da arte. **Cadernos EBAPE.BR (FGV)**, v. 7, p. 509-515, 2009.

FARIA, J. H.; MENEGHETTI, F. K.. (Sem) saber e (com) poder nos estudos organizacionais. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro , v. 8, n. 1, Mar. 2010 .

FELCO. **Declaração Política de FELCO**, Buenos Aires, 2007.

FELCO BOLÍVIA. **¿Qué es el FELCO?**. Disponível em: <<https://felcobolivia.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 09 nov. 2014.

FELCO BRASIL. **O Festival**. Disponível em: <<http://felco.tumblr.com/post/10116864813/o-festival>>. Acesso em: 23 out. 2014.

FERNANDES, L. M. S. M.. **O Estado aos cinemanovistas: inserção em redes sociais e multiposicionalidade**. Porto Alegre: Tese de doutorado em Ciência Política – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI**. Editora Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, J.. **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA. **Declaracion**. Disponível em: <http://www.felco.ojoobrero.org>. Acesso em: 15 de maio 2015.
FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CLASE OBRERA; OJO OBRERO. Festival, 2005.

FELCO – III edición del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera. **Declaración Política Asamblea de realizadores FELCO BR 06**. São Paulo: Brasil, 2006.

FELCO. **Texto de avaliação do processo de construção da terceira edição do Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO)**. São Paulo: Brasil, 2007 (não publicado).

FELCO – VI edición del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera. **Declaración del FELCO**. Villa Francia, Santiago: Chile, 2008.

FISCHER, T. A perduração de um mestre e uma agenda de pesquisa na educação de administração: artesanato de si, memória dos outros e legados de ensino. **Revista Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 17, n. 52, p. 209-219, jan./mar. 2010.

FISCHER, T.A. O ensino de administração pública no Brasil. Tese (doutorado em administração) — Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1984.

FLORES, R. K. **Acerto de contas com a Administração: uma reflexão a partir de Motta, Tragtenberg e Guerreiro Ramos**. Cadernos EBAPE.BR (FGV), v. V, p. 9, 2007.

FONSECA, F.. A Administração Política: em busca de uma teoria crítica da Administração Pública. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 1, p. 1-8, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

FOUCAULT, M.. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FRENKEL, M.; SHENHAV, Y. From Americanization to Colonization: the diffusion of productivity models revisited. **Organization Studies**, vol. 24, n. 9, pp. 1537-1561, November, 2003.

FRENKEL, M.; SHENHAV, Y. From Binarism Back To Hybridity: a postcolonial reading of management and organization studies. **Organization Studies**, vol.27, n.6, pp. 855-876. London, June, 2006.

FRIGOTTO, G.. O enfoque da dialética materialista histórica na pesquisa educacional. **In: FAZENDA, Ivani (Org.). Metodologia da pesquisa educacional.** 10.ed. São Paulo: Cortez, 2006, p. 69-90.

GALASTRI, L. O.. O antiimperialismo revolucionário de José Carlos Mariátegui. **Cadernos Cemarx**, v. 4, p. 71-80, 2007.

GALASTRI, L. O.. Novo Partido Anticapitalista francês: a reorganização da antiga LCR e seus primeiros desafios. **Revista Espaço Acadêmico (UEM)**, v. 102, p. 154-159, 2009.

GATTI, A.. **Embrafilme e o cinema brasileiro.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo (Cadernos de pesquisa, v. 6), 2007. 113 p.

GAULEJAC, V. Crítica dos fundamentos da ideologia de gestão. In: GAULEJAC, V. **Análise das organizações - perspectivas latinas.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006. p. 413-440.

GETINO, O.; VELLEGGIA, S. 'El cine de las "historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)'. Buenos Aires: Altamira/INCAA/Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken, 2002. 190p.

GIL, A.C. **Estudo de Caso.** São Paulo: Atlas, 2009.

GOMES, F. G.. O Jovem Percurso da Administração Política. **Revista de Administração Pública (Impresso)**, v. 46, p. 7-24-36, 2012.

GOMES, A. C.. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. **In: ABREU, M. et al. Cultura política e leituras do passado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

GOMES, A. F.; SANTANA, W. G.P., A história oral na análise organizacional: a possível e promissora conversa entre a história e a administração. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.2-18, Março, 2010.

GRAMSCI, A.. **Concepção Dialética da História**, 9ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991a.

GRAMSCI, A.. **O Conceito de Hegemonia em Gramsci**, 3ª edição, Rio de Janeiro, Graal, 1991b.

GRAMSCI, A.. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**, 8ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991c.

GRAMSCI, A.. **Cadernos do Cárcere**, Vol 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, A.. **Cadernos do Cárcere**. Vol 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000a.

GRAMSCI, A.. **Cadernos do Cárcere**. Vol 3, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000b.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRANT, J. D.; MILLS, A. J. The quiet Americans: formative context, the Academy of Management leadership, and the management textbook, 1936-1960. **Management & Organizational History**, 2006, v.1, n.2 201-224.

GUEDES, L. T. A relação entre ciência e ideologia na crítica da administração política. **VI Encontro de Administração Política**. Niterói, 2015.

GUERREIRO RAMOS, A. **A nova ciência das organizações**. São Paulo: FGV, 1989.

GUERREIRO RAMOS, A.. **A nova ciência das organizações: uma reconceitualização da riqueza das nações**. Rio de Janeiro: FGV, 1981.

GUILLEN, M.. **Models of management**. Chicago, IL: University of Chicago Press. 1994.

GUIRALDELLI, R.. O enfoque metodológico da história oral na pesquisa em Serviço Social. **Emancipação (UEPG. Impresso)**, v. 13, p. 121-131, 2013.

HABERMAS, J. **Técnica e ciência como "ideologia"**. Lisboa: Edições 70, 2006.

HOLANDA, L. A.. Resistência ao management em organizações da cultura popular. In: **Encontro Nacional de Estudos Organizacionais - ENEO**, 2010, Florianópolis. VI ENEO, 2010.

HOROCHOVSKI, R. R.; TAYLOR, C. R. A estruturação do sujeito nas instituições e organizações: aspectos inconscientes no cotidiano organizacional. **Revista Spei**, 2(2), 37-47, 2001.

ICHIKAWA, E. Y.; SANTOS, L. W. dos. Vozes da História: Contribuições da História Oral à Pesquisa Organizacional. In: Encontro Anual da Anpad, XXVII, Atibaia, 2003. **Anais...** Atibaia: ANPAD, 2003.

ISLAM, G.. Can the subaltern eat? Anthropophagic culture as a Brazilian lens on post-colonial theory. **Organization (London)**, v. 19, p. 159-180, 2012.

JOAQUIM, N. F.. **[Sub]Vidas Secas nos Retratos dos Agricultores do Projeto Bebedouro no Semiárido de Petrolina (PE)**. Tese (doutorado em Administração), UFMG, Belo Horizonte, 2014.

JOHNSON, R.. **Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film**. Austin: University of Texas. 1984.

JORGE, M. S.. “Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira”. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2002.

KEINERT, R.C. Perspectivas atuais do ensino de administração na Europa. **RAE — Revista de Administração de Empresas**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 65-70, abr./jun. 1986.

KEINERT, T. M. M. Os paradigmas da Administração Pública no Brasil. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, vol.35, n.3, pp.44-48, mai/jun, 1994.

KILLICK, J.. **The United States and European reconstruction, 1945–1960**. Edinburgh: Keele University Press. 1997.

KIPPING, M.; Bjaenar, O. **The Americanization of European business: The Marshall Plan and the transformation of management models**. London: Routledge. 1998.

KONDER, L. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LACLAU, E. **La razón populista**. 1ª ed. 6ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

LE GOFF, J.. **História e memória**. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

LE GOFF, Jacques. **ENCICLOPEDIA EINAUDI**, v. 1, Memória – História. Edição portuguesa. Porto, PT: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

LEFORT, C. **Que és la burocracia**. Paris: Ruedo Ibérico, 1970.

LEFEBVRE, H.. **Lógica formal e lógica dialética**. 2 ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

LEME, C. G.. O que foi o Cinema Novo? - Considerações em perspectiva sociológica. In: **XXIX Congresso Latinoamericano de Sociología ALAS** Chile, 2013, Santiago,

Chile. Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología 2013. Santiago, Chile: ALAS, 2013. p. 1-12.

LEMOS, E.; MARTINS, A.. **Festival Latinoamericano da Classe Obreira traz produções com temática social e política a São Paulo.** Disponível em: <<http://novelocomunicacao.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Felco-2011.pdf>>.

Acesso em: 1 ago. 2016. 2012.

LÊNIN, V. I. **O Estado e a Revolução.** São Paulo: Hucitec, 1983.

LIMA, M. O Caminho de Ida e Volta no Método Marxiano: uma trajetória histórica do método até a sua formulação. **Revista Contemporânea de Economia e Gestão,** Fortaleza, v. 4, n. 1, p. 53-66, jun. 2006.

LÖWY, M. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista.** São Paulo: Cortez, 1993.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe.** Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo, Martins Fontes. 2003.

MALVERDES, A.. **O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional: projetando a própria crise.** Dissertação de Mestrado. Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo/Faculdade de História, 2007.

MANET, E. “Apuntes sobre el cine brasileño”. **Cine cubano.** Havana, n. 31-32-33. 1966. pp. 117-128.

MANHEIM, K. **Ideologia e utopia.** Ed. Globo, 1950.

MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial.** Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARQUES, R. M.; Mendes, A.. O Social no Governo Lula: a Construção de um Novo Populismo em Tempos de Aplicação de uma Agenda Neoliberal. **Revista de Economia Política,** São Paulo, v. 26, n.1, 2006.

MARSON, M. I. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTINS, P.E.M. **Escola Brasileira de Administração Pública**: o Brasil *versus* a Universidade. Rio de Janeiro: Ebape, 1990.

MARTINS, C. B. Surgimento e expansão dos cursos de administração no Brasil. **Ciência e Cultura** (Revista da Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência), 41 (7): 663-676, julho, 1989.

MARTINS, I. M.. Documentário Animado: Tecnologia e Experimentação. In: Manuela Penafria. (Org.). **Tradição e Reflexões**: Contributos para Teoria e Estética do Documentário. Covilhã: Livros Labcom, 2011, v., p. 296-318.

MARTINS, P.E.M.; COSTA, A.; BARROS, D. Perspectiva Histórica em Administração: Panorama da Literatura, Limites e Possibilidades. In: Encontro Anual da Anpad, XXXIII, São Paulo, 2009. **Anais...** São Paulo: 2009.

MARTINS-FILHO, M. T.; NARVAI, P. C. O sujeito implicado e a produção de conhecimento científico. **Saúde em Debate**, v. 37, p. 646-654, 2013.

MATTA, J.E. **Escola de Administração**: vinte anos de história institucional (1959-1979). Bahia: UFBA, 1979.

MARX, K. **Manuscritos econômicos**: filosóficos e outros textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

MARX, K. Prefácio. In: **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARX, K.. **Os Dezoito Brumário de Luis Bonaparte**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MARX, K. **O método da economia política**. Tradução Fausto Castilho, São Paulo: IFCH/UNICAMP, 1997.

MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneide e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MEIHY, J. C. S. B. História oral testemunhal, memória oral e memória escrita e outros assuntos: Entrevista. **Revista História Agora**, n. 9, 2010.

MELO, L. A. R. A Chanchada Segundo Glauber. **Contracampo (UFF)**, v. 74, Rio de Janeiro, 2005. Acessado em 17/5/2016. <http://www.contracampo.com.br/74/glauberchanchada.htm>

MENEGHETTI, F. K. Pragmatismo e os pragmáticos nos estudos organizacionais. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro , v. 5, n. 1, Mar. 2007 .

MERCEDES, M. L. Cánepa, “**Classes Sociais e Populismo**”, Textos para Discussão, Porto Alegre, Núcleo de Pesquisas e Estudos sobre a Política Rio-Grandense, IFCH/UFRGS, 1990.

MÉSZÁROS, I. **O poder da ideologia**. Tradução Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MISOCZKY, M. C. A. Análise Crítica do Discurso: um olhar mais amplo aos contextos sociais. In: **GESTÃO.Org**. Recife, v. 3, n.2, p. 124-138, 2005.

MISOCZKY, M. C.; AMANTINO-DE-ANDRADE, J.. Quem tem medo do fazer acadêmico enquanto práxis? **Revista de administração contemporânea**. Curitiba, v. 9, n.1, p. 239-245, 2005.

MONTENEGRO, A. T.; RODEGHERO, C. S.; ARAUJO, M. P. (Orgs). **Marcas da Memória: história oral da anistia no Brasil**. Recife, Editora da UFPE, 2012.

MORAIS, P. T.. Apontamentos Sobre a História Oral Como Técnica, Método e Metodologia de Pesquisa. **Relevâncias: Revista de Geografia**. v.1 n. 1. 2016.

MORAIS, L. L. P.; PAES DE PAULA, A. P. Identificação ou Resistência? Uma Análise da Constituição Subjetiva do Policial. **Revista de Administração Contemporânea (Impresso)**, v. 14, p. 634-650, 2010.

MORAIS, P. T.. Apontamentos Sobre a História Oral Como Técnica, Método e Metodologia de Pesquisa. **Relevâncias: Revista de Geografia**. v.1 n. 1. 2016.

MOTTA, F. C. P. **Empresários e hegemonia política**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MOTTA, F. C. P. **Teoria das organizações: evolução e crítica**. São Paulo: Pioneira, 1986.

MOTTA, M. O relato biográfico como fonte para a história. **Vidya**, nº 34, p.101-122, jul./dez., 2000.

NETTO, J. P. **Introdução ao método na teoria social**. **Serviço Social: direitos sociais e competências profissionais**. Brasília: Cfess/Abepss, p. 667-700, 2009.

NEVES, D. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NICOLINI, A.M. **Aprender a governar: a aprendizagem dos dirigentes públicos para as carreiras de Estado**. Tese (doutorado em administração) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

NÚÑEZ, F. R.. **O qué é Nuevo Cine Latinoamericano?** O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (doutorado), UFF, Niterói, 2009.

OLIVEIRA, E. S. **O Ginásio de Conquista - A Memória de Uma Instituição Escolar (1940-1960)** Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) — Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2010.

OLIVEIRA, F.B. Os cursos de pós-graduação *lato sensu*: gênese e evolução. In: Encontro Anual da Anpad, XVII, Salvador, 1993. **Anais...** Salvador, 1993.

OLIVEIRA, M. B. Considerações sobre a neutralidade da ciência. **Trans/Form/Ação [online]**. 2003, vol.26, n.1, p. 161-172.

OLIVEIRA, T. B.. A luta em Oaxaca: a auto-organização do cotidiano. **Em Debate (UFSC. Online)**, v. nº 6, p. 83-105, 2011.

OLIVEIRA, M. A. T.; VIEIRA, C. E.. Thompson e Gramsci: História, Política e Processos de Formação. **Educação & Sociedade**, Abril-Junio, 519-537. 2010.

PAÇO-CUNHA, E.. Ensino da administração política e consciência de classe. In: **VI Encontro de Administração Política**, 2015, Niterói. Encontro de Administração Política, 2015.

PAES DE PAULA, A. P.. Tragtenberg revisitado: as inexoráveis harmonias administrativas. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração**, 24., 2000, Florianópolis. Anais... Florianópolis: Anpad, 2000.

PAES DE PAULA, A. P.. Repensando os estudos organizacionais: o círculo das matrizes epistemológicas e a abordagem Freudo-Frankfurtiana. **Tese Titular**: Belo Horizonte: CAD/UFMG, 2013.

PARKER, M. **Against Management:** Organisation in the Age of Managerialism. Cambridge: Polity Press, 2002.

PARTIDO OBRERO. **BuenasTareas.com.** 2010.
<http://www.buenastareas.com/ensayos/Partido-Obrero/1055065.html> [acessado em 20 jan. 15]

PAULON, S.M. Análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. **Psicologia e Sociedade**, v.17, n.3, set./dez., p.18-25, 2005.

PCN. **Parâmetros Curriculares Nacionais**, 1ª à 4ª séries da Educação Fundamental, vol. 4 – Ciências Naturais. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto / Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

PEREIRA, M. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: XAVIER, I. **O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

PEREIRA, I. M.; MISOCZKY, M. C. **Peter Drucker e a legitimação do capitalismo tardio: uma análise crítica de discurso** In: EnANPAD, 2007, Salvador. Anais. Salvador: ANPAD, 2007. p. 1-16.

PETROVIC, G. Práxis. In: BOTTOMORE (Ed.). **Dicionário do Pensamento Marxista.** (Trad. Waltensir Dutra) Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

PIERANTI, O. A Metodologia Historiográfica na Pesquisa em Administração: uma discussão acerca dos princípios e de sua aplicabilidade no Brasil Contemporâneo. **Cadernos EBAPE**, vol. VI, no 1, março de 2008.

PINHEIRO, D. C. ; PAULA, A. P. . A Gestão na Economia Solidária: Um Estudo nas Incubadoras de Empreendimentos Solidários. Gerais: **Revista Interinstitucional de Psicologia**, v. 5, p. 108-126, 2012.

PINHO, M. T. B.. **Ideologia e formação humana em Marx, Lukács e Mészáros**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2013.

PINTO, C. E. P.. Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970. **Rebeca**. Ano 2, edição 3, n. 3. Jan-Jun de 2013.

POLI, M.C. O sujeito na ciência: questões à bioética. **Psicologia & Sociedade**, v.18, n.3, set./dez., p.7-15, 2006.

PORTELLI, A.. **O que faz a história oral diferente**. Projeto História, São Paulo, nº 14, p. 25-39, fev. 1997.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 980, 08 fev. 2007.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 998, 28 jun. 2007.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 1016, 08 nov. 2007.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 1067, 11 dez. 2008.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 1113, 22 dez. 2009.

PRENSA OBRERA. Buenos Aires, Argentina: **Partido Obrero**, n. 1174, 16 dez. 2010.

Projeto “**A Ilusão Paga Passagem: transporte público e direito à cidade**”, 2010.

RAVANELLO, R. B.. **Cineclubismo e subversão**. In: X Colóquio Internacional de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, 2005, Chapeco - SC. X Colóquio Internacional de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. Chapecó: FAPESC/UNOCHAPECO, 2005.

REIA-BATISTA, V.. Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino: Dimensões Pedagógicas do Cinema. In **Educación y medios de comunicación en el contexto iberoamericano**. Universidade Internacional de Andalucia, La Rabida, 1995.

RIBEIRO, E. M.. Revisitando o Conceito de Administração Política. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 1, p. 11-22, 2009.

RODRIGUES, A. G. F.. **O cinema estético-ideológico da Unidad Popular no contexto do Nuevo Cine Latinoamericano**. 2010. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Marcio Silva; DELLAGNELO, Eloise Helena Livramento. Do discurso e de sua análise: reflexões sobre limites e possibilidades na Ciência da Administração. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 4, Dec. 2013 .

ROCHA, G.. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, G.. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, A. G. F.. **O cinema estético-ideológico da Unidad Popular no contexto do Nuevo Cine Latinoamericano**. 2010. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, M. S.; DELLAGNELO, E. H. L. Do discurso e de sua análise: reflexões sobre limites e possibilidades na Ciência da Administração. **Cadernos EBAPE.BR (FGV)**, v. 11, p. 621-635, 2013.

ROUANET, S. P. **Teoria crítica e psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

RUSPOLI, M.. **Le groupe synchrone cinematographique léger**. Paris: Unesco, 1963.

RUTKOWSKI, J. Sustentabilidade de Empreendimentos econômicos: Uma abordagem na engenharia de Produção. **Tese de doutorado**, UFSCAR, 2008.

SABEL, C. F.; ZEITLIN, J.. **World of possibilities: Flexibility and mass production in western industrialization**. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

SAMPAIO, R.. Catadores fazem 'desfile de carroças' em ato contra a Prefeitura de SP. **Carta Maior**, São Paulo, 10/out/2006. Acessado em 12/09/2016 <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Catadores-fazem-%27desfile-de-carrocas%27-em-ato-contra-a-Prefeitura-de-SP/2/11650>

SANJINES, J.. **Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo**. 1972.

SANTOS, A. L. N.. Administração Política: entre o passado e o futuro, a escolha de uma tradição a ser seguida. **Revista de Administração Política/EAUFBA**, Vol. 1, nº. 1, 2008.

SANTOS, R. S.. Em busca da apreensão de um conceito para a Administração Política. In: **Administração Política como campo do conhecimento**. São Paulo-Salvador: Mandacaru-EAUFBA, 2004.

SANTOS, R. S.. Em Busca da Apreensão de um conceito para Administração Política. **RAP. Revista Brasileira de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 35, n. SET/OUT, p. 49-77, 2001.

SANTOS, R. S. ; RIBEIRO, E. M. ; SANTOS, T. C. . Bases teórico-metodológicas da administração política. **Revista de Administração Pública (Impresso)**, v. 43, p. 919-941, 2009.

SANTOS, R. S.; RIBEIRO, E. M. . A Administração Política Brasileira. **RAP. Revista Brasileira de Administração Pública**, v. 27, n.4, 1993.

SANTOS, E. L.; SANTOS, R. S. ; BRAGA, V. . O campo científico da administração: percursos e percalços. In: **Colóquio Internacional de Epistemologia e Sociologia da Administração**, 2014, Florianópolis. IV Colóquio Internacional de Epistemologia e Sociologia da Administração. Florianópolis: UFSC, 2014. v. 4. p. 01-27.

SCHLESENER, A. H.. **Revolução e cultura em Gramsci**. Curitiba: UFPR. 2002.

SECCO, L.. **Gramsci e a revolução**. São Paulo: Alameda. 2006.

SEMERARO, G.. **Gramsci e a sociedade civil: cultura e educação para a democracia**. Petrópolis: Vozes. 1999.

SCHUMPETER, J. **A teoria do desenvolvimento econômico**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

SCHUMPETER, J. **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

SILVA, P. B. M.; LACERDA, S. F.. Manifesto da Administração Política para o Desenvolvimento do Brasil: as lições que devem ser aprendidas.. **REBAP. Revista Brasileira de Administração Política**, v. 3, p. 63-74, 2010.

SILVA, M. G.. Um novo cinema militante. **O Olho da História**, v. 9, p. 1, 2006.

SILVA, M.R.; TEIXEIRA, L.; MAGALHÃES, O. O ensino de uma “outra gestão”: o caso da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. In: Encontro Anual da Anpad, XXIX, Brasília, 2005. **Anais...**, Brasília, 2005.

SIMIONATTO, I. **O Social e o Político no Pensamento de Gramsci**. In: Alberto Aggio. (Org.). Gramsci: a vitalidade de um pensamento. São Paulo: UNESP, 1998, v. , p. 7-201.

SINSPREV, Sindicato dos Trabalhadores em Saúde e Previdência no Estado de São Paulo. Sinsprev sediará festival latino-americano de cinema sobre a classe trabalhadora. **Jornal do Sinsprev**, São Paulo, p. 07, 02/dez/2006.

SOLÉ, A.. L'entreprise: une invention latine? In: **XI Colóquio sobre Poder Local**. Anais... Salvador, 2003.

SORLIN, P.. **Sociologie du Cinema**. Paris (Aubier Montaigne), 1977.

SOTOMAIOR, G. B. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014.

SOUZA, A.. 5ª Edição do FELCO BH 2010. **ONGnetBrasil** - Disponível em: <http://www.ongnetbrasil.org.br/?og=-1&materia=424>. Acesso em 11/12/2014.

SOUZA, J. A.; SILVA, R. V. de S. e.; LIMA, L. F. de. . A História Oral nos mestrados e doutorados em Educação Física no Brasil. In: **Encontro de Pesquisa em Educação do Centro-Oeste**, 2004, Goiânia. Anais: VII Encontro de Pesquisa em Educação da região Centro-Oeste, 2004.

STECZ, S. S. Movimentos Cinematográficos na América Latina. **Revista Científica/FAP (Curitiba. Online)**, v. 4, p. 196-206, 2009.

TERRIBAS, B.. **Comuna de Oaxaca: as mulheres tomam (as antenas d) o céu de assalto**. I Concurso Latinoamericano de Reportagem categoria estudante. Ago, 2009. Disponível em: < http://www.latinoamericano.jor.br/reportagem_oaxaca.html >. Acesso em: 02 mar. 2015

TERNES, A. S.. **Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao "Pra frente Brasil"**. Porto Alegre, Dissertação de mestrado. Relações Internacionais/UFRGS. 2012.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOLEDO, D. A. C. **Por uma "verdadeira" participação dos trabalhadores: o caso da Flaskô – fábrica sob controle operário**. Dissertação (Mestrado em Administração) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011.

TONET, I. O pluralismo metodológico: um falso caminho. In: **Revista Serviço Social e Sociedade**. Ano XVI. Nº 48. São Paulo: Cortez, 1995.

TRAGTENBERG, M. A Teoria Geral da Administração é uma ideologia? **Revista de Administração de Empresas**, 1971.

TRAGTENBERG, M. **Burocracia e ideologia**. São Paulo: Ática, 1980.

TRAGTENBERG, M.. **Sobre educação, política e sindicalismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

TUCHMAN, G. Historical social science: methodologies, methods, and meanings. In: DENZIN, N; LINCOLN, Y. (Ed) **Handbook of Qualitative Research**. London: Sage, 1994. p. 306-323.

TURIBIO, T. L. S.; Wanderley, S. O Cinema Novo e sua inserção no campo cultural brasileiro (1959/1964). **Seminário pós-História**. 2012.

VALLE, M. M.; BERTERO, C; ALCADIPANI, R.. Caminhos Diferentes da Americanização na Educação em Administração no Brasil: A EAESP/FGV E A FEA/USP. **Administração: Ensino e Pesquisa (RAEP)**, v. 14, p. 837-872, 2013.

VARELA, B. A educação, o conhecimento e a cultura na práxis de libertação nacional de Amílcar Cabral. In “Desafios” – **Revista da Cátedra Amílcar Cabral nº 1**, Novembro de 2013, pp.113-132. Praia: Edições Uni-CV, 2013.

VERGARA, S. **Métodos de pesquisa em administração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Atlas, 2006.

VIANY, A.. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILLAÇA, M. M. “America Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano”. **Revista Brasileira de História**. Viagens e Viajantes, vol. 22, núm. 44, 2002, pp. 489-510.

VILLAÇA, M. M.. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLELA, L. B. R.. O Sertão como resistência e o Sertão como problema nacional: o embate entre a representação sertaneja nas interfaces entre obras literárias e cinematografias no imaginário dos anos 1960. In: VISSALI; PELEGRINELLI; GODOI. (Org.). **Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem / II Encontro Internacional de Estudos da Imagem**. 1ed.Londrina: Livro Digital - UEL, 2015.

VIZEU, F. Em algum lugar do passado: contribuições da pesquisa histórica para os estudos organizacionais brasileiros. In: Encontro Anual da Anpad, XXXI, Rio de Janeiro, 2007. **Anais...** Rio de Janeiro, 2007.

VIZEU, F. Potencialidades da análise histórica nos estudos organizacionais brasileiros. **Revista de Administração de Empresas**, v.50, n.1, jan/mar, 2010, p.37-47.

WAIANDT, C.A. O ensino dos estudos organizacionais nos cursos de pós-graduação stricto sensu em administração. Tese (doutorado em administração) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ZEITLIN, J.; HERRIGEL, G.. **Americanisation and its limits: Reworking US technology and management in post-war Europe and Japan**. Oxford: Oxford University Press. 2000.

8. Filmografia

A Ilha dos Prazeres Proibidos (1979), diretor: Carlos Reichenbach

Amante muito louca (1973), diretor: Denoy de Oliveira

Amor, Palavra Prostituta (1981), diretor: Carlos Reichenbach

Anchieta, José do Brasil (1977), diretor: Paulo César Saraceni

Barravento (1962), diretor: Glauber Rocha

Carlota Joaquina, princesa do Brasil (1995) diretora: Carla Camurati

Dandara: enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito (2013), Diretor: Carlos Pronzato

Deus e o Diabo na terra do Sol (1963), diretor: Glauber Rocha

El Mégano (1955), codirigido: Julio García Espinosa e Tomás Gutierrez Alea

Exorcismo Negro (1974), diretor: José Mojica Marins (Zé do Caixão)

Independência ou Morte (1972), diretor: Carlos Coimbra

O Bandido da Luz Vermelha (1968), diretor: Rogério Sganzerla,

O Vampiro de Copacabana (1976), diretor: Xavier de Oliveira

Os Fuzis (1964), diretor: Ruy Guerra

Os Inconfidentes (1972), diretor: Joaquim Pedro Andrade

Revolta do Buzú (2003), Diretor: Carlos Pronzato

Rio, 40 graus (1955), diretor: Nelson Pereira dos Santos

São Paulo, Sociedade Anônima (São Paulo S.A.) (1965), diretor: Luiz Sérgio Person

Tire dié (1960), diretor: Fernando Birri

Vidas Secas (1963), diretor: Nelson Pereira dos Santos

9. Anexos

9.1. Cartaz FELCO São Paulo – SP.



O Festival Latino Americano de la Clase Obrera é um festival de cinema e vídeo dedicado às lutas, realidade e cultura da classe trabalhadora no continente latino-americano.

Esta é a fase itinerante do festival, que ocorrerá entre 2 e 10 de dezembro, em São Paulo.

QUANDO? 11 de novembro (sábado) QUE HORAS? 15 horas

ONDE? Centro de Cultura Social - Rua Torres Homem, 790, Vila Isabel

QUANTO? De graça (pede-se uma contribuição voluntária e solidária).

Informação não é mercadorial

Coletivo FELCO
São Paulo



contato - www.movimentooperario.org
felco.quadrado.org

9.2. Cartaz FELCO Salvador – BA.



FELCO

FESTIVAL LATINOAMERICANO DA CLASSE OBRERA
(ciné vídeo)

17.11 curtas sobre:
DIVERSIDADES CULTURAIS

- > Hip-hop com dandê
- > Peju Kato Kurimque'L

Venham Todas as Crianças

- > Dekassegui

18.11 curtas sobre:
QUESTÃO URBANA

- > No Meio do Caminho
- > Sonho Real
- > Direitos Esquecidos:
Moradia na Periferia

19 h
GRÁTIS

Casa MUV. Rua do Comércio Nº4,
Campo Da Pólvora, Centro
(Ao Lado do Fórum May Barbosa)
<http://muvcasa.blogspot.com>



muV casa

Realização: MPL Salvador
<http://salvador.mpl.org.br/>

felcobras@gmail.com
<http://felco.guardachuva.org>



9.3. Cartaz FELCO Mulheres.

