

O CAMINHO DO VIEJO REALES

THE ROAD OF OLD REALES

Silvia Beatriz Adoue*

Resumo

Este artigo trata da representação cinematográfica da vida e lutas dos trabalhadores da cana-de-açúcar em Tucumán, Argentina, durante as décadas de 1960 e 1970. O objeto deste trabalho é o filme *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1974), do cineasta tucumano Gerardo Vallejo, membro do grupo *Cine Liberación*. O encontro entre as lutas e o cinema como instância de reflexão e intervenção dos militantes sindicais e políticos dos canaviais naquele período histórico nos remete às possibilidades do cinema, mas também dos trabalhadores pensando a própria ação. O filme em questão é, na sua primeira parte, um trabalho de testemunho da família Reales sobre sua vida, com participação da família na encenação de situações que a simples entrevista não permitiria. A família aceita, inclusive, incluir elementos de ficção, cuja condição não é escamoteada do receptor. Isso facilita a passagem da história singular à história dos trabalhadores canavieiros tucumanos. Na segunda parte, traça um panorama histórico de Tucumán e a indústria açucareira, assim como da construção da *Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar* (FOTIA) através das suas lutas, pela voz dos seus próprios militantes. Ao organizar desta maneira o material fílmico, a montagem constrói um sentido e o coloca a serviço da organização dos trabalhadores, seja para a autorreflexão, seja como material da formação dos seus.

Palavras-Chave: Trabalhadores canavieiros. Tucumán-Argentina. Cinema político. Documentário.

Abstract

This article is about the cinematographic representation of the life and struggles of sugar cane workers in Tucumán, Argentina, during the 1960s and 1970s. The object of this work is the film *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1974), by the tucuman filmmaker Gerardo Vallejo, member of the *Cine Liberación* group. The meeting of struggles and cinema as an instance of reflection and intervention by the union and politic activists of the sugar cane fields in that historical period reminds us of the possibilities of cinema, but also of the workers themselves thinking about their own action. The film in question is, in its first part, a testimony of the Reales family about his life, with the participation of the family in the staging of situation that the simple interview would not allow. The family even accepts to participate, including elements of fiction, whose condition is not hidden from the viewers. This facilitates the passage from the singular history to the history of the sugar cane workers in Tucumán. In the second part, it traces a historical panorama of Tucumán and the sugar industry, as well as the construction of the *Federación Obrera de la Industria del Azúcar* (FOTIA) through its struggles, through the voice of its own militants. By organizing film material in this way, the montage builds a meaning and puts it at the service of the workers' organization, either for self-reflection or as material for the own education.

Keywords: Sugar cane workers. Tucumán-Argentine Republic. Political cinema. Documentary.

Introdução

Gerardo Vallejo (1942-2005), cineasta da província de Tucumán, na Argentina, formou parte do Grupo *Cine Liberación* que fazia cinema militante. Dentro desse projeto, rodou o filme *El camino hacia la muerte de Viejo Reales* (1974), no contexto da luta contra o fechamento dos engenhos açucareiros na sua província. O setor estava em franco desmonte, e a própria dinâmica

* Professora da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e do Programa de Desenvolvimento Territorial para América Latina e Caribe (TerritoriAL).

da ação sindical revelava a necessidade de passar da luta sindical à luta política. O problema era como tornar isso um consenso entre os trabalhadores. Gerardo Vallejo e o Grupo *Cine Liberación* entendiam o cinema que faziam como um instrumento de formação política para a grande maioria. O filme lançado em 1974 passa do singular, de uma família de trabalhadores do açúcar e sua luta pela vida, à necessidade de uma ação de toda a classe trabalhadora do país. Para isso, o realizador lança mão de procedimentos próprios da literatura de testemunho latino-americano (RANDALL, 1992).

O objetivo deste estudo é o de analisar este expoente do cinema político da Argentina daquele período. Em particular, interessa reconhecer nele um recurso para a atividade de formação de base dos trabalhadores canavieiros e de autorreflexão sobre suas lutas, seus alcances e desafios. Minha hipótese é que a forma do filme não apenas carrega a cronologia do combate contra o fechamento dos engenhos, mas apresenta os tipos humanos envolvidos diretamente no processo, na sua dinâmica de formação e também nas suas potencialidades. Se o filme aponta caminhos para a continuidade da luta após o fechamento dos engenhos, não o faz apontando um salto no vazio, senão que apresenta as possibilidades que a própria experiência das lutas propiciou.

Nos próximos tópicos, contextualizarei a produção do filme a partir de uma breve cronologia das lutas dos trabalhadores da Argentina, e de Tucumán em particular, e também das correntes do cinema político da época. Depois, então, analisarei o *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, pelas suas características formais e pelas questões extracinematográficas envolvidas no enredo.

Argentina da década de 1955 a 1970 e o setor canavieiro

Na segunda metade da década de 1960, as lutas dos trabalhadores argentinos deram um salto (GILLY, 1986). Elas vinham sendo alimentadas pela onda anticolonial e socialista na periferia do capital, como os avanços na África (do norte e subsaariana), no sudeste asiático, e na América Latina, mas também no centro mesmo do capital – a luta antirracista nos EUA, as greves e lutas estudantis na Europa ocidental e as sublevações de trabalhadores no leste europeu – assim como o impulso da Revolução Cultural na China. O radinho de pilha trouxe notícias do mundo, mesmo no meio do canavial. E cada pequena batalha ganhada num canto do mundo era festejada como um trunfo próprio.

No país, desde o Golpe Militar de 1955, o presidente (general) Juan Domingo Perón estava no exílio. Distante, sem o controle exercido a partir do Estado por seu líder e bombardeado por todas essas notícias do mundo, o movimento peronista havia desenvolvido uma corrente de esquerda, no contexto do período que ficou conhecido como a Resistência Peronista (CARRI, 1967; JAMES, 1990; SHNEIDER, 2009). O movimento sindical chegou a formular programas de transição ao socialismo como o de *Huerta Grande*, de 1962, e o de *La Falda*, de 1957 (LOS

PROGRAMAS DE HUERTA GRANDE Y LA FALDA, 2008). Em 1959, um grupo de militantes peronistas criou um foco de guerrilha na província de Tucumán: os Uturuncos (ANGUITA; CAPARRÓS, 2006). Em 1963, a *Confederación General del Trabajo* (CGT) lançou um plano de luta em várias etapas, e a de 1964 incluiu ocupações de fábricas no país inteiro (GRAU; MARTÍ; IANNI, 2005; AGUIRRE; WERNER, 2007).

O setor açucareiro estava marcado, desde 1880, quando foi impulsionado por políticas de Estado, por relações de trabalho forçado, semi-assalariado, regime de barracão. A produção da província de Tucumán vai se diferenciar das outras da região – Jujuy e Salta, onde predominava o latifúndio – pelo estímulo, a partir de políticas de 1927, ao pequeno proprietário de canavial. Em 1944, foi fundada a *Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar* (FOTIA). Em 1945, fundou-se a *Unión de Cañeros Independientes de Tucumán* (UCIT). O país havia experimentado uma grande industrialização e urbanização, a partir da entreguerra e do pós-guerra, por um processo de substituição de importações. A partir de 1946, foi estatizado o comércio exterior de produtos agrícolas (os principais produtos de exportação) e uma política de governo (de Juan Domingo Perón) subsidiava a compra de bens de capital. Ao mesmo tempo, houve um salto no crescimento da sindicalização, mesmo em certos ramos da atividade rural, como o do setor açucareiro, aliado à criação da legislação trabalhista. Em 1949, acontece uma grande greve dirigida pela FOTIA, e o sindicato sofre uma intervenção estatal que coloca em tensão sua autonomia (PAVETTI, 1999; RUBINSTEIN, 2005). Em 1958, já derrocado o governo peronista (em 1955), e um ano após o lançamento do Programa de La Falda pela CGT, a FOTIA, mesmo num contexto de repressão, lança-se nas lutas, como a ocupação do engenho Santa Lucía, que ameaçava com fechamento. Os trabalhadores colocam o engenho em funcionamento sob controle dos trabalhadores.

Corria o ano de 1966 e a produção açucareira da província de Tucumán fechava seu ciclo. Em junho daquele ano, um golpe militar derrubava um governo frágil, eleito com 26% dos votos, depois da proscricção do peronismo. A “solução” para a crise do açúcar foi a *reestructuración económica de la provincia de Tucumán*. Na prática, fecharam-se 11 dos 27 engenhos da província, com o consequente desemprego que afetou diretamente 50 mil trabalhadores e suas famílias. Isso teve como consequência a redução da atividade econômica que girava em torno ao setor. É preciso mencionar que uma parte da cana moída nesses engenhos provinha de canaviais de pequenos produtores. Havia na época em torno de 23 mil canaviais de agricultores familiares. Houve também, em Tucumán, uma concentração monopólica na produção de açúcar de 1965, quando houve uma superprodução, até 1973, quando se produziu ainda mais açúcar, mesmo com a diminuição da quantidade de engenhos e de trabalhadores (NASSIE, 2016).

A composição desse contingente afetado, portanto, incluía tanto *trabajadores del surco*, como os da agroindústria e funcionários de escritório, além dos agricultores familiares que trabalhavam em seu próprio lote. Entre os *trabajadores del surco*, que eram maioria, havia diferentes formas de contratação: alguns eram fixos e registrados, outros eram eventuais e ainda tinha os jornaleiros.

Os trabalhadores responderam à fome com *carneo de vacas* (ingresso em fazendas para expropriar alimento – o couro era deixado sobre a cerca), *ollas populares* (cozinhas coletivas no espaço público) e as organizações sindicais, em particular a FOTIA, com ocupações dos engenhos e bloqueios de estradas. Nada disso impediu o fechamento das empresas. Entre 200 mil e 250 trabalhadores tucumanos foram obrigados a migrar para outras regiões, alguns se transformando em *trabajadores golondrinas*¹ (NASSIF, 2016).

Em maio de 1969, no contexto de uma paralisação nacional convocada pelas centrais sindicais (CGT e CGT *de los Argentinos*, mais combativa), aconteceu um levante na Cidade de Córdoba, polo industrial do interior da Argentina: o *Cordobazo* (ADOUE, 2009; CENA, 2000; ANGUITA; CAPARRÓS, 2006; CÓRDOBA, s.d; FLORES, 1994; GORDILLO, 1997). E surgiu um novo foco guerrilheiro na localidade de Taco Ralo, na província de Tucumán, as *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP), vinculada à CGT *de los Argentinos*. Um ano mais tarde, houve o *Tucumanazo*, levante que uniu trabalhadores e estudantes de Tucumán (ANGUITA; CAPARRÓS, 2006; NASSIF, 2016).

Gerardo Vallejo e o cinema argentino dos anos 1960

O filme *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, de Gerardo Vallejo, começou a ser rodado em 1968 e foi finalizado em 1971. Vallejo já tinha realizado os documentários *Azúcar* (1963), *Manzanas* (1966), *Las cosas ciertas* (1967), *Ollas populares* (1968) e *Testimonios de Tucumán* (1972-1974), sobre a vida dos trabalhadores rurais tucumanos, em especial, da cana-de-açúcar e *trabajadores golondrinas*, que alternavam entre o trabalho nos canaviais e a colheita de maçã ou de milho em outras províncias. Ameaçado, o cineasta exilou-se primeiro no Panamá e depois na Espanha, por uma década, a partir de 1974. No retorno, revisitou o tema com a ficção *El rigor del destino* (1985). O enredo dessa última segue o encontro de um menino que volta a Tucumán para conhecer o avô e vai descobrindo a história do seu pai, advogado do sindicato dos canavieiros, desaparecido durante a ditadura. Essa produção, encenada por atores profissionais conhecidos, foi projetada nas salas de cinema com êxito de público.

Gerardo Vallejo, ainda com 19 anos, começou a estudar cinema na província de Santa Fe. Graduou-se, em 1965, no *Instituto de Cinematografía da Universidad del Litoral*, dirigido por Fernando Birri, que foi depois um dos fundadores da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños*, em Cuba, e tem no seu repertório de documentários *Tire dié* (1960) e *Los inundados* (1961). Menciono essas duas obras porque, de alguma maneira, marcaram o trabalho de Vallejo. Inclusive pela recorrência ao trem como forma de deslocamento dos cenários e como espaço de reflexão. Podemos inferir, também, que as viagens frequentes de trem, realizadas pelo Gerardo estudante de cinema, entre Tucumán e Santa Fe, devem ter sido também espaço de reflexão.

¹ Literalmente, “andorinhas”, que se deslocam por temporada para a safra, como trabalhadores temporários.

Una noche llegué con el tiempo justo a la estación de trenes de la ciudad de Rafaela (Santa Fe) donde pasaba el Estrella del Norte, que iba de Buenos Aires a Tucumán. Hacía un frío terrible y el tren llevaba gente hasta en el estribo, en la segunda clase obviamente, entonces tuve que comenzar a correr pero no podía subir porque cargaba un bolso en una mano, hasta que un hombre me gritó desde el tren ‘dame el bolso’, se lo di y pude treparme. El hombre iba con sus hijos dormidos sobre unos diarios, y nosotros nos pasamos toda la noche tomando vino. Yo tenía una vieja cámara fotográfica, le saque fotos a él y a los chicos y me comprometí a llevárselas. Un par de semanas después me tomé un coche motor, que hoy ya no existe, me bajé en Acherál, al sur de la provincia de Tucumán, y caminé cuatro kilómetros hasta Colonia San José, donde vivía su familia, los Reales. Esa familia puso su alma en la película, no sólo su historia, el alma del viejo Reales está en el film, quien es la síntesis del campesino latinoamericano, lo expresa de una manera maravillosa desde su sabiduría, siendo un analfabeto (VALLEJO apud GAMAOTTA, 2018).

Vallejo conheceu Octavio Getino e Fernando “Pino” Solanas e participou como assistente de direção e produção da película de ambos *La hora de los hornos* (1968). Foi nesse esforço comum que os três formaram o grupo *Cine Liberación*, um tipo de cinema que impulsionaria o movimento conhecido como *Tercer Cine Latinoamericano*. “Terceiro”, para se diferenciar do cinema comercial e o cinema de autor, então em voga. A esse movimento pertencem também o *Grupo Cine de la Base* e o *Grupo Realizadores de Mayo*, de Argentina; o *Grupo Ukamau*, de Bolívia; o *Cine Imperfecto*, de Cuba; o *Cinema Novo*, no Brasil; e a *Compañía Chile Films*, de Chile. *Cine Liberación* se diferenciava dos outros grupos argentinos por pertencer à esquerda peronista, *Cine de la Base* e *Realizadores de Mayo*, da esquerda marxista.

O cinema de autor, na Argentina, tomava a forma do que se conheceu como *Generación del 60* ou *Nuevo Cine Argentino*, dirigido a um público cinéfilo, às vezes animado por cineclubes e escolas de cinema. Suas temáticas expunham as questões sociais, assim como a *Nouvelle Vague* francesa, mas não se pretendia cinema político. O *Instituto de Cinematografía da Universidad del Litoral*, em troca, influenciado pelo neorealismo italiano, colocava o foco em sujeitos sociais marginalizados, com um olhar mais documental. *Tire dié* (1960), por exemplo, é chamado de “pesquisa social filmada”.

Tire dié tiene dos partes bien diferenciadas. La primera es la “encuesta” propiamente dicha, austera, despojada, que intenta cumplir con la tarea de contrainformación con un estilo entre periodístico y etnográfico. Esta parte comprende el registro de la vida cotidiana del barrio y las entrevistas donde la voz del narrador parece desaparecer y en cambio afloran las voces de los y las habitantes, entre ellos los mismos pibes del tire dié. La segunda parte, la práctica del tire dié, es una auténtica puesta en escena de ficción neorealista, y sus protagonistas son los mismos niños del puente. Las operaciones de montaje, de campo/contracampo y de creación de *suspense*, mediante la aceleración del ritmo narrativo y la utilización de distintos puntos de vista, construye notablemente la oposición entre los sorprendidos que van arriba del tren y aquellos que van corriendo debajo, los niños que piden las monedas. El filme difumina las fronteras entre documental y ficción, algo que va a ser característico de gran parte de la producción del NCL, y muy importante en la construcción de *Historia de un hombre*

de 561 años y El camino hacia la muerte del Viejo Reales. La Escuela de Santa Fe, cuya otra obra importante es *Los inundados* (1961) también dirigida por Fernando Birri, formó a varios de los/las cineastas más activos del cine militante posterior, entre ellos el tucumano Gerardo Vallejo (ALVIRA, 2014, p. 192-193).

O *Grupo Cine Liberación* avançou na proposta de um cinema em que o autor individual tendia a se diluir e levava a assinatura do grupo. É o caso do filme de Vallejo, que é objeto deste estudo, mesmo quando o realizador coloca uma voz em *over* que se apresenta, em primeira pessoa do singular, como responsável direto do processo.

El camino hacia la muerte del Viejo Reales

O filme *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, em branco e preto, tem duração de uma hora e meia. Nos primeiros 69 minutos, a montagem narra a história da família Reales, do município de Acheral, na província de Tucumán. Ramón Gerardo Reales, viúvo, tem 12 filhos, dos quais apenas três, Angel, Mariano e *El Pibe* (o rapaz – em português), permanecem em Acheral.

Começa com um letreiro com um trecho do *El gaúcho Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2001, p. 52) à maneira de epígrafe:

Si uno aguanta es gaucho bruto
 si no aguanta es gaucho malo
 ¡Desde azote, dele palo!
 ¡Porque es lo que él necesita!
 De todo el que nació gaucho
 Ésta es la suerte maldita.

Vamos suerte — vamos juntos
 Dende que juntos nacimos
 Y ya que juntos vivimos
 Sin podernos dividir...
 Yo abriré con mi cuchillo
 El camino pa' seguir.

A referência ao *Martín Fierro* é chave de leitura da intenção. Como o protagonista Martín Fierro do poema épico de José Hernández, escrito na segunda metade do século XIX e erigido à “epopeia da nação” na primeira metade do século XX, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* se pretende autodiegético. O protagonista que conta sua própria história de trabalhador rural resulta familiar ao espectador argentino. O letreiro convoca a memória de um relato comum, de quem conta as desditas do oprimido, como no monólogo do próprio Ramón (ver figura 1), depois de preparar lentamente um cigarro, resumindo sua vida e refletindo:

Me llamo Ramón Gerardo Reales, del pago de San José. A mí me dicen el Negro. Y yo tengo muchas cosas que contar. Porque no puedo ocultar. Entonces tengo que contar, porque lo que me pasa a mí me pasa. Porque soy hombre. [...] A mí me dicen el Negro nomás, Negro, Gerardo, Gerardo Reales. Yo, como les cuento soy Negro, negro que no sirvo pa'nada, ¿sabe? No sirvo pa'nada. [...] Ahora yo me veo solo. Una porquería soy ahora, porque me veo solo. Me veo solo. Yo no paro en mi casa. Ahora que me ven, porque están ustede aquí. Ustedes no me ven: yo me ando por todos lados. Me ando por Lules. Me ando por Concepción. Me ando por todos lados, me ando. Porque me hallo solo. Y, claro, me ando por todos lados y por eso digo yo: yo soy un... repetidamente, yo soy un basura. Yo no paro en mi casa. Me he jubilado, muerto [...] tiene que comer. Ya no hay nada. En mi casa tenía gallinas. Tenía chanchos. Tenía gallos, de riña, buenos. Y ahora no tengo nada. Ni una pata de nada. Porque lo que se acabó, se acabó. Hasta la dueña se ha acabaò, no se va a acabar lo demás. Todo, todo se terminó con esto. Todo, todo. No tengo nada, nada, nada. Ni una gallina, ni nada tengo. Se acabó todo. Todo, todo se acabó (0:01:00 a 0:04:10).

Segue um *travelling* pelo quintal do rancho, e a voz, agora em *off*, de Ramón:

Aquí vivo ende que tengo ocho años. Yo hice esta casa en el año '45 y aquí se han criado todos mi hijo, de mi señora Encarnación. El año '65 se fue. Se fue para siempre. Todos mi hijo, uno por uno, se han ido porque aquí no hay trabajo pa'nadie. Yo, ante, cuando tenía ocho años, yo trabajaba por unas chapa, ¿sabe? Y yo trabajaba para ayudarle a mi papá y ganaba dos peso, por día, con ficha [se refiere a vale, trabalhava em regime de barracão]. Ficha, había entonces. Ficha, así eran, papelito, así. De cobre, eran. Había de 5, había de 20, había de 30, ¿eh? Yo ganaba 50 centavo el día entero. Las cosa no han cambiado: ante era latigazos, aura no hay látigo, pero lo mesmo es. Ante había trabajo, pero lo mesmo se moría de hambre. Aura, aura, por lo consiguiente, no hay trabajo y toda la gente se muere de hambre. Al final, ante era igual que aura. Porque todos los patrones tienen plata. Todos los patrones. Todos los patrones tienen plata... Vea, dende que yo tengo conocimiento, el obrero tá liquidaò. [...] Y, al último, soy lo mesmo yo. Al último soy lo mesmo nomás yo. He trabajado inútilmente, ¿ah? Inútilmente he trabajado pa' darle ser al patrón (0:04:10 a 0:06:37).

Esse trecho de testemunho acompanha imagens da família do filho Ángel. E as imagens seguintes levam como trilha sonora *coplas*² do repertório popular:

Voy a cantar una copla
por si acaso muera yo
por que nosotros los hombres
hoy somos, mañana no...

Tucumano soy señores,
alimentado con penas.
Mi tierra es caña de azúcar,
pero tan sólo por fuera.

...

² A *copla* é uma composição lírica de quatro versos de arte menor.

Pido permiso, señores,
aquí les dejo mi copla,
para que ande viento arriba
y no se muera en mi boca.

A última *copla* coincide com a imagem de Ramón se afastando da câmara, seguindo um sulco recém-preparado para o plantio.

Figura 1



Fonte: fotograma da primeira cena do filme

Detalho o começo com minúcia, porque ele revela a intenção que mobiliza a produção, não apenas do diretor, mas também do entrevistado, ambos em sintonia, com o intuito de deixar o testemunho de um trabalhador rural tucumano, ao mesmo tempo típico e singular. O entrevistado fala em seu nome, mas aqui e ali aparece uma reflexão sobre a classe dos trabalhadores e a dos patrões.

As imagens seguintes são de uma festa de confraternização da família Reales com o realizador, ao começarem os trabalhos. Todos dançam ao som de um *violín hechizo* (rabeca), uma *zamba* conhecida (*El jardín de la República*, mote com que é conhecida a província de Tucumán). Uma voz em *over* avisa que o filme contará a história de uma família tucumana e que essa foi a primeira tomada. Explicita que a intenção é se aproximar da realidade por meio do “*principal protagonista, que es nuestro pueblo*” (0:10:07).

A partir daí, o enredo vai focalizar a história de cada um dos três filhos que permaneceram em Acherai, começando por Ángel. É um cortador *zafretero*. Trabalha como cortador de cana no período da colheita e o resto do ano se divide entre a colheita da maçã, na província patagônica de Río Negro, e a do milho, na província de Santa Fe. É um *trabajador golondrina*. Para o deslocamento, usa o trem. E sua esposa, com quatro filhos, fala da sua condição de mãe. Ambos, Ángel e sua esposa, censuram os que evitam filhos ou não se responsabilizam por eles. Para

os dois, os filhos são a razão da vida. Ángel trabalha por eles, que são a única alegria da sua companheira. Mas as imagens mostram a dor dos filhos, na despedida do pai, na estação de trem.

Há uma série de imagens que dialogam com essa fala dos entrevistados: as crianças aprendendo as lidas, a reza do Credo e os remédios caseiros para sarar uma das filhas, imagens do casal durante o sono, com trechos do *Lamento del peón curtido*, de José Augusto Moreno, como trilha sonora³.

El dueño de mi esperanza
se llama Administrador.
Tiene por casa el ingenio,
trapiche es su corazón.
El dueño de mi esperanza
nunca me tiene perdón.
Matraca del malacate,
vara que rueda cantora,
gime la piedra y el jugo
se derrama por la noria.
En la casa más bonita
vive el señor industrial.
El no toma agua del pozo
ni come por ahí* nomás.
En la casa más bonita
nunca me dejan pasar.
La sangre de mis abuelos
hizo parir esta tierra
y también caña de azúcar
seré yo cuando me muera.
Yo del dolor hago azúcar,
de la noche claridad.
El vino me presta vida
y me la vuelve a quitar.
Yo del dolor hago azúcar,
total lo mismo me da.
Para que haya blanca azúcar,
Dios hizo manos morenas
y para todas las zafras
también hizo tierra ajena.

A imagem em *travelling* de *closes* sucessivos sobre a família de Ángel é acompanhada pela *copla* popular: “*La sangre de mis abuelos/hizo parir esta tierra/y también caña de azúcar/seré yo cuando me muera*”. A *copla* opera como enlace com a cena de Ramón com um amigo que compartilha o pouco tabaco que tem com ele, para enrolar um palheiro, o amigo tentando beber fiado e Ramón lhe emprestando 10 pesos, inserida antes da história de Mariano, o segundo filho.

Percebemos que Mariano aceitou interpretar como ator sua própria história de policial da área rural (0:27:00). Batendo com um chicote, persegue dois bêbados que apareciam na cena anterior, um gritando: “*La vida por Perón*”. A trilha já havia começado instrumental na

³ Essa e as outras músicas da trilha de som foram arrançadas e interpretadas por Dante “Tito” Segura.

cena anterior, mas com as chicotadas do policial, a trilha recomeça e arranca a letra. A música também é de José Augusto Moreno, composta especialmente para o filme:

Este es Mariano Reales,
pedazo de autoridad,
comisario en Caspinchango,
policía en Acherál.

¡Qué vida la de Mariano!
castigar y castigar,
con el látigo en la mano,
pa'lo que guste mandar.

No quiero ser policía,
milico de ocupación,
andar apaleando gente,
ser sirviente y ser patrón.

Vemos imagens de Mariano na delegacia de Acherál com uma vassoura, varrendo o chão. O delegado explica que ele chega tarde, às vezes bêbado, mas não quer mandá-lo embora por pena, porque o subordinado tem filhos. Depois vemos uma cena em que Mariano está estuprando uma mulher num matagal. Na seguinte cena, ele explica os motivos pelos quais foi designado delegado em Caspinchango: não tem pessoal. Imediatamente, ele aparece bêbado, a cabeça sobre a mesa de um bar, produzindo efeito cômico num freguês banguela, aparentemente incapaz de falar, que o observa.

Entre a história de Mariano e a de *El Pibe* estão intercaladas duas cenas de Ramón. Na primeira, ele caminha no cemitério (0:37:55). Frente ao túmulo da sua esposa, dirige-se a ela, dando notícias dele e dos seus filhos. Na segunda, bebe com seu amigo e uma prostituta, com quem combina preço.

Então começa a história de *El Pibe* (0:42:20), mas não é bem a história dele, “*obrero del surco permanente*” do engenho Santa Lucía desde sempre, como explica a voz em *over*. A voz avisa que com a sua anuência, recriaram

[...] la vida de un activista sindical. Aquello que El Pibe no fue en la realidad, pero que quizás le hubiera gustado ser, o que tal vez lo sea. Quisimos sintetizar en él algunas experiencias de uno de los tantos miles de activistas que han tenido los trabajadores tucumanos (0:42:23 a 0:43:20).

A ambiguidade com que isso é formulado nos faz suspeitar se *El Pibe* (ver figura 2), cujo nome real não é mencionado, era realmente um ativista, e combinaram de preservá-lo, fingindo que a história contada era ficção. Não consegui confirmar essa suspeita. Em todo caso, ele atua, mas quem fala é o narrador já conhecido, com voz em *over*, que apresenta o texto em primeira pessoa como se fosse a voz em *off* que simula o pensamento do personagem. O

relato está em tempo passado, como uma reflexão sobre sua transformação de trabalhador *del surco* em ativista sindical, se comparando com os irmãos, pela vantagem de ser empregado permanente, que garantia uma relação maior com os companheiros. A reflexão acompanha imagens do personagem olhando pela janela do trem em movimento, o vento no seu rosto. Começou a se interessar pelas lutas quando soube do assassinato de Hilda Guerrero, esposa de um trabalhador da cana que participava de uma *olla popular*⁴, quando o engenho Santa Lucía fechou. (De fato, a morte de Hilda Guerrero desencadeou uma série de grandes manifestações que transcenderam a categoria dos canavieiros e a própria província.) Depois aparecem imagens dele trabalhando, de sua companheira Zenobia e dele comendo sua marmita. Zenobia havia sido empregada doméstica na cidade e tinha aspirações de uma outra vida: “*no queria seguir viviendo como animales, decía, como si ser pobre fuera ser menos*” (0:45:38), mas ele não queria ir embora de Acherál.

Figura 2



Fonte: fotograma do filme com o personagem *El Pibe*.

Aparece sua reflexão intercalada com cenas de pessoas que se aproximavam do sindicato para fazer seus pedidos. Eis a reflexão de *El Pibe*: “*La gente pedía las cosas como si tuviera miedo. Era como si nada les perteneciera. Y las cosas que se pedían eran tan naturales como el aire o el agua. Y el aire y el agua no se piden. Se toman y se acabó*” (0:47:39 a 0:47:56).

A cena seguinte mostra *El Pibe* numa cena de violência contra a Zenobia, que quer ir embora. E imediatamente ele no trem, esfregando as mãos no rosto, como se quisesse afastar essa lembrança de dor e vergonha. Sabemos que a esposa terminou deixando-o, porque ele diz que um mês depois da partida de Zenobia foi citado na delegacia de Acherál, e o delegado,

⁴ Comida coletiva para trabalhadores com fome.

superior do seu irmão Mariano, lhe adverte que deixe a atividade sindical. E Mariano pede para *El Pibe* aceitar o “conselho”.

Na cena seguinte aparece um companheiro do sindicato que se distinguia dos outros ativistas, também chamado Ramón. *El Pibe* lembra de seus conselhos: “*Él hablaba de que la lucha debía ser otra. De que teníamos que unirnos a los compañeros de los otros ingenios. Eran como ocho los ingenios que habían cerrado. Pero no me sabía explicar, o yo no lo entendía, cuál era la forma en que íbamos a lograr esa unión*” (0:54:20 a 0:54:36).

Nas cenas seguintes, vemos a perseguição de capatazes e policiais a ativistas no meio do canavial. Os rostos de muitas pessoas, homens e mulheres, caladas num *travelling* e o Velho Reales explicando como todos se comportaram frente à polícia: “*Nadie vio*”.

O sindicato estava em “assembleia permanente” e tinham sido feitas várias reuniões, mas não se resolvia o problema do fechamento do engenho e do desemprego dos trabalhadores. *El Pibe* reflete que os companheiros da comissão de negociação não eram os únicos responsáveis: “*Los responsables también somos nosotros. Es uno el responsable. Porque, a veces, uno elige a tal o a cual dirigente sólo porque sabe hablar bien o porque quiere descargar en él la responsabilidad de todos*” (0:59:00). Essa reflexão o faz passar do “eu” para um “nós” da classe trabalhadora num sentido mais amplo. Pensa que ele tem muito de Ángel e de Mariano, e que os irmãos também podiam ser como ele.

Imediatamente, já fora de Tucumán, explica seus motivos por ter deixado a província. Há uma cena do Velho Reales resistindo à polícia quando procuram *El Pibe* na sua casa. E um comentário do último sobre o fechamento do engenho: “*El gobierno prometía enviar plata o policía. Pero lo único que mandó fue policía. Porque plata, muy pocos la vieron*” (1:06:33). *El Pibe* relata que só se despediu de seu companheiro Ramón, então clandestino, porque ele estava sendo procurado pela polícia. Então, lembra da longa conversa:

Y muchas de las cosas que dijo, yo creo que fueron así después. Si yo había aceptado ser delegado no era para que me tomasen de tonto. Y la bronca no era tanto contra la empresa o contra el gobierno, sino contra los propios compañeros que se dejaban engañar, cuando estaba bien claro que nos estaban engañando (1:07:09 a 1:07:32).

Seguindo com suas reflexões, *El Pibe*, sempre em *off*, diz que quando lutavam pela reabertura do engenho se sentiam sozinhos, que parecia que no resto do país nada acontecia. Ninguém tinha manifestado solidariedade. No momento em que faz essa reflexão, foram “*los compañeros de Córdoba*” que ficaram isolados. Refere-se ao *Cordobazo*, levante generalizado, em 29 de maio de 1969, na cidade de Córdoba. Percebe que não se pode apenas pensar localmente, que é necessário pensar nacionalmente: “*Aunque uno no la vea, siempre están pasando cosas. Si no hay una solución para el país, ¿cómo podrá haberla para una provincia, o para un gremio, o para cualquiera de nosotros?*” (1:08:42 a 1:08:56). E, mais na frente, sobre os métodos de luta:

Yo creo que todo sirve, o que todo puede servir. Ramón se inclinaba por el fusil, pero no por eso negaba al sindicato, ni a los votos, por más trampas que pudiera haber. En mi opinión, una cosa no se opone a la otra. Según lo que uno vaya viviendo, lo que valga más irá destacándose solo. Pero para eso hay que vivirlo, hay que estar. Porque si uno no está, uno realmente no vive (1:09:14 a 1:09:40).

Essa fala engata com a cena seguinte, em que o Viejo Reales encena sua própria morte, no meio do canavial, tal como a imagina: *machadito* (bêbado), para não a sentir. Durante a montagem do filme, o narrador relata em *over*, no dia 6 de junho de 1971, que Ramón Reales foi morto a golpes, em Acheral, por um rapaz desempregado que pretendia roubá-lo. O Velho não tinha nada no bolso.

Até essa parte, o enredo do filme é a história da família. Entre as descobertas de Vallejo, está a informação de que Mariano, na vida pregressa, longe de ser um capataz, como o diretor imaginava, havia sido ativista sindical. Esse detalhe se soma a outros para indicar os personagens não como tipos, mas como trabalhadores singulares. Vallejo fez, no cinema, algo parecido àquilo que Oscar Lewis fez com a família Sánchez em *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana* (1965), obra considerada um antecedente da literatura de testemunho latino-americana, levada ao cinema por Hall Bartlett, em 1978. Miguel Barnet já havia produzido *Biografía de un cimarrón* (1977), em Cuba, publicada pela primeira vez em 1966 e considerada obra inaugural de testemunho latino-americano. Essas duas obras estabeleceram um padrão procedimental para o repertório testemunhal: um mediador letrado que transcreve e edita as falas autobiográficas dos entrevistados. Vallejo fez isso em *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, mas não se limitou aos procedimentos traçados pelas duas obras. Primeiro, houve um acordo com as testemunhas para encenar suas próprias biografias, com a ressalva do relato não assumido explicitamente como autobiográfico de *El Pibe*. Depois, porque o filme não termina aí. Há uma demorada cena estática do rosto de Ramón Reales no seu velório, seguida de um letreiro: “*A la memoria de Ramón Gerardo Reales y de todos los trabajadores anónimos que nos ayudan a ser lo que somos*” (1:09:23). A partir daí, começa um documentário com imagens e informações em *over* sobre a província de Tucumán e sua história: o seu papel na declaração da Independência, a chegada da ferrovia que favoreceu a consolidação de uma *oligarquía azucarera*, a crise do ciclo regional do açúcar e o anúncio da *reestructuración de la economía tucumana* pelo governo ditatorial de 1966, que na prática resultou no fechamento dos engenhos.

Imediatamente, há uma cronologia da formação da FOTIA durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón. Essa cronologia é construída pelas entrevistas aos militantes sindicais Benito Romano e Raúl Zelarrallán. Eles relatam a ocupação e funcionamento com controle operário da produção do engenho Santa Lucía, em 1958, com recorde de produção. As sucessivas ocupações, greves e bloqueios de estradas não evitaram o fechamento das empresas. Os militantes sindicais admitem que o fechamento não se impede por recursos puramente

sindicais. A voz em *over* afirma: “*En la disputa de los medios de producción, los trabajadores profundizan su descolonización. Al tomar posesión de su trabajo, están tomando posesión de su humanidad*” (1:17:09 a 1:17:19).

Vários operários, participantes das lutas, as descrevem e denunciam a repressão. São listados os mortos. Aparecem os números da redução da indústria açucareira que diminui a quantidade de filiados da FOTIA a partir do desmonte do setor: de 65 mil a 10 mil filiados.

Nos últimos minutos, há um panorama dos diferentes setores que vinham se mobilizando em Tucumán: trabalhadores de outras categorias, estudantes, como no *Tucumanazo*, levante generalizado na capital da província, em novembro de 1970 (ver figura 3). E faz referência às “formas de luta de novo tipo”: a primeira tentativa de foco guerrilheiro do país, em 1959, os Uturuncos e, em 1969, em Taco Ralo, as FAP.

Figura 3



Tucumanazo. Fonte: *Agencia de Noticias de la Central de Trabajadores de Argentina Autónoma*.

Considerações finais

A obra *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, de Gerardo Vallejo, cineasta argentino do Grupo *Cine Liberación*, por meio de procedimentos do testemunho latino-americano, registra a história de uma família de trabalhadores assalariados do corte da cana. O caso singular de um viúvo e três dos seus filhos permite observar um leque de possibilidades para os trabalhadores de Tucumán durante os anos de 1960. O registro oferece uma focalização interna dos personagens. Não apenas o que eles são, senão também o que pensam sobre si mesmos e sua vida. No caso do filho mais novo, *El Pibe*, a reflexão vai para além da sua própria vida. Ao se engajar na luta sindical, no contexto do fechamento do engenho no qual é operário permanente, seu pensamento pode se deslocar para além da sua própria experiência singular e se enxergar

a si mesmo e aos seus familiares como parte da sua classe naquele período histórico. Assim, suas dúvidas e dilemas são os dilemas da classe à qual pertence. E já não apenas se vê como um trabalhador do açúcar, mas como parte da classe trabalhadora argentina.

Nos últimos quinze minutos, o filme deixa a história singular da família Reales e passa à história de Tucumán e de sua classe trabalhadora. Essa passagem da micro-história para a história do país é o movimento necessário para a formação da política da classe, que é a finalidade desse filme em particular e da filmografia, tanto do Grupo *Cine Liberación* como do *Cine de la Base*, que estavam vinculados à chamada *Tendencia Revolucionaria del Peronismo* (*Montoneros*, as já citadas FAP, e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias*, entre outras organizações) e ao *Partido Revolucionario dos Trabalhadores* e seu braço armado *Ejército Revolucionario del Pueblo*, respectivamente.

No caso dos trabalhadores da cana, a passagem para a luta política se tornava um imperativo urgente, já que havia uma estratégia de desmonte do setor, pela chamada “reestruturação econômica” propiciada pelo Estado. Lembremos que ante uma crise semelhante, no mesmo período, nos engenhos paulistas, a ditadura brasileira impulsionou o Projeto Pró-Álcool a partir de 1975. A mudança na destinação das colheitas dos canaviais do estado de São Paulo e a reconversão das usinas foram feitas por meio de subsídios estatais, com recursos públicos. No caso de Argentina, onde o engenho Ledesma, da província de Jujuy, saturou o mercado interno com sua produção, na província de Tucumán, fecharam 11 dos 27 engenhos e se deixou de moer cana na mesma proporção. Tratava-se de políticas de Estado que não podiam ser enfrentadas apenas com reivindicações de uma categoria. O debate sobre a passagem da luta sindical à luta política é apresentado em primeiro lugar como um esforço dos trabalhadores da cana de Tucumán para superar o isolamento, sua fragmentação, sua visão local.

Menos conhecido que outros filmes do repertório do Grupo *Cine Liberación*, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* talvez seja a obra mais bem-acabada, pela unidade entre finalidade e forma. E também a mais bem sucedida na intenção de representar a classe trabalhadora pensando a si mesma.

Referências

- ADOUE, Silvia. Coração e passes curtos. **Brasil de Fato**, São Paulo, 4 jun. 2009.
- AGUIRRE, Facundo; WERNER, Ruth. **Insurgencia obrera en la Argentina 1969-1976**. Classismo, coordinadoras interfabriles y estrategias de la izquierda. Buenos Aires: IPS, 2007.
- ALVIRA, Pablo. **Los trabajos y los días**. El cine argentino y la representación de los trabajadores rurales en el siglo XX. 2014. 308 f. Tese (Doutorado em Humanidades e Artes) – Facultad de Humanidades y Artes Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2014.
- ANGUITA, Eduardo; CAPARRÓS, Martín. **La voluntad**. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina. Tomo I/1966-1969. El valor del cambio. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- BARNET, Miguel. **Biografía de un cimarrón**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- CARRI, Roberto. **Sindicatos y poder en la Argentina**. (Del Peronismo a la Crisis). Buenos Aires: Sudestada, 1967.
- CENA, Juan Carlos (org.). **El Cordobazo, una rebelión popular**. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2000.

- CÓRDOBA, Aníbal. **El “Cordobazo”**. Apuntes de un combatiente. Buenos Aires: Anteo, s.d.
- GAMBAROTTA, Lisandro. Un campesino que hacía cine. **Diario Contexto**, 14 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.diariocontexto.com.ar/2018/04/14/un-campesino-que-hacia-cine/>> Acesso em: 13 jun. 2020.
- GILLY, Adlofo. La anomalía argentina. **Cuadernos del Sur**, n. 4, p. 5-39, 1986.
- GORDILLO, Mónica. **Córdoba en los 60**. La experiencia del sindicalismo combativo. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1997.
- GRAU, María Isabel; MARTÍ, Analía; IANNI, Valeria Laura. El Plan de Lucha de la CGT, 1963-1965. Reformulación del sistema de problemas. *In*: JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, 10., 2005, Rosario. **Acta Académica de las jornadas interescuelas/departamentos de historia**. Rosario: Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, 2005. p. 1-14.
- HERNANDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. Buenos Aires: Terra, 2001.
- JAMES, Daniel. **Resistencia e integración**. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- LEWIS, Oscar. **Los hijos de Sánchez**: autobiografía de una familia mexicana. México: Mortiz, 1965.
- LOS PROGRAMAS DE LA FALDA Y HUERTA GRANDE. **Revista Zoom**, Buenos Aires, 1 mai. 2008. Disponível em: <<https://revistazoom.com.ar/los-programas-de-la-falda-y-huerta-grande/>>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- NASSIF, Silvia. **Tucumán en llamas**: El cierre de ingenios y las luchas obreras contra la dictadura (1966-1973). Tucumán: Humanitas, 2016.
- PAVETTI, Oscar. Sindicalismo azucarero y peronismo (1949). *In*: BONANO, Luis (org.). **Estudios de historia social de Tucumán**. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras UNT, 1999. p. 167-206.
- RANDALL, Margaret. ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Lima, n. 36, p. 21-45, 2º semestre 1992.
- RUBINSTEIN, Gustavo. **Los sindicatos azucareros en los orígenes del peronismo**. Tucumán: Facultad de Ciencias Económicas UNT, 2005.
- SHNEIDER, Alejandro (org.). **Trabajadores**. Un análisis del accionar de la clase obrera argentina en la segunda mitad del siglo XX. Buenos Aires: Herramienta, 2009.

Filmografía mencionada

- AZÚCAR. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1963. (15 min).
- EL camino hacia la muerte del Viejo Reales. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1974. (90 min).
- EL rigor del destino. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1985. (100 min).
- LAS cosas ciertas. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1967, 25 min.
- LA hora de los hornos. Dirección: Octavio Getino e Fernando Solanas. Argentina: 1968. (260 min).
- LOS inundados. Dirección: Fernando Birri. Argentina: 1961. (87 min).
- MANZANAS. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1966. (10 min).
- OLLAS populares. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: 1968. (5 min).
- TESTIMONIOS de Tucumán. Dirección: Gerardo Vallejo. Argentina: Canal 10 de TV, 1972-1974.
- TIRE dié. Dirección: Fernando Birri. Argentina: 1960. (33 min).

Recebido em 20/06/2020

Aceito em 16/09/2020