



Recebido em 18/09/2020

Aceito em 19/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34232

DOSSIÊ

Anarquismo, conciliação e conflito em *La Patagonia Rebelde* (1974)

Anarchism, conciliation and conflict in
La Patagonia Rebelde (1974)

Maurício Knevit

Mestrando em História na PUCRS

orcid.org/0000-0002-9385-6320

mauricioknevit@gmail.com

Alexandre Moroso Guilhã

Doutorando em História na PUCRS

orcid.org/0000-0003-0385-5867

alexandreguilhã@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho propõe um debate acerca do filme *La Patagonia Rebelde* (1974), dirigido por Héctor Olivera e baseado em um livro de Osvaldo Bayer. A partir de uma perspectiva Cinema-História, realizamos uma análise fílmica para extrair de nossa fonte questões sobre o período histórico que o filme retrata, como a organização dos trabalhadores argentinos através do anarcossindicalismo, e também do período no qual o próprio filme foi produzido, como o anti-imperialismo e as contradições e limitações da conciliação de classes.

PALAVRAS-CHAVE: Anarquismo. Cinema argentino. *La Patagonia Rebelde*.

ABSTRACT: This article proposes a debate about the film *La Patagonia Rebelde* (1974), directed by Héctor Olivera and based in a book by Osvaldo Bayer. From a film history perspective, we conducted a film analysis to extract from our source questions about the historical period that the film portrays, such as the organization of Argentine workers through anarcho-syndicalism, and also about the period which the film itself was made, such as anti-imperialist themes and the contradictions and limitations of class conciliation.

KEYWORDS: Anarchism. Argentine cinema. *La Patagonia Rebelde*.

Introdução

Em julho de 1920, greves nos portos e nos hotéis da província de Santa Cruz, na Patagônia argentina, deram início a uma série de conflitos sociais sem precedentes na região. A *Sociedad Obrera de Río Gallegos*, liderada pelo militante anarquista Antonio Soto e aderida à *Federación Obrera Regional Argentina* (FORA) anarcossindicalista esteve no centro dessa agitação, que se aprofundou após o fechamento da *Sociedad Obrera* e a proibição de uma manifestação em homenagem ao educador libertário Francisco Ferrer, já no mês de setembro. A atitude das autoridades motivou uma

greve de protesto que rapidamente se espalhou por toda a província, atingindo a zona rural. Em dezembro, a paralisação era total e os trabalhadores do campo exigiam um convênio que lhes garantisse maiores salários e melhores condições de habitação e trabalho. Ante a escalada do conflito, em fevereiro de 1921 o governo de Hipólito Yrigoyen enviou o tenente-coronel Héctor Varela para Santa Cruz, na esperança de restaurar a ordem. Em um primeiro momento, Varela conseguiu estabelecer um acordo entre os peões e estancieiros. No entanto, o acordo não foi cumprido pelos patrões, o que fez o conflito retornar à estaca zero. Após uma série de assaltos aos estancieiros da região e conflitos dos grevistas com as autoridades regionais e fura-greves, Varela foi novamente enviado para a província em novembro, mas dessa vez, para sufocar o movimento dos trabalhadores naquele que foi um dos mais violentos massacres da história argentina¹. Tais acontecimentos, narrados por Osvaldo Bayer em seu livro *Los vengadores de la Patagonia trágica*, inspiraram o filme que pretendemos analisar neste artigo: *La Patagonia Rebelde*.

Dirigido por Héctor Olivera, *La Patagonia Rebelde* veio à público em junho de 1974, em um contexto político, social e cultural bastante efervescente. A eleição do peronista de esquerda Héctor José Cámpora em maio do ano anterior, com o lema “*Cámpora presidente, Perón al poder*”, iniciou a chamada “primavera camporista”. Segundo Juan Carlos Torre e Liliana de Riz, “elementos radicais acompanharam o novo presidente em sua ascensão ao poder e começaram a praticar suas políticas de mobilização de massa”, visando “devolver o governo e o movimento para a nova geração do peronismo socialista” (TORRE; RIZ, 2018, p. 168). Já no dia da posse de Cámpora, uma grande manifestação impôs a liberdade dos presos políticos da ditadura militar de 1966-1973. As lutas operárias – que desde o Cordobazo escapavam do controle da burocracia sindical e evidenciavam a combatividade da classe trabalhadora organizada –, a mobilização da juventude peronista e a atuação guerrilheira dos *Montoneros* e do *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) marcaram a conflituosa conjuntura política e social do período. Em meio a este contexto, Juan Domingo Perón retornou à Argentina em junho de 1973, após dezessete anos no exílio. Ao articular seu retorno, “distribuiu sorrisos à esquerda e à direita” (COGGIOLA; BILSKY, 1999, p. 136), buscando o apoio tanto da burguesia industrial e dos militares quanto dos trabalhadores e da juventude peronista. Com a volta de Perón, Cámpora renunciou ao cargo no dia 13 de julho e convocou novas eleições. Perón foi eleito com 62% dos votos, em uma vitória que, de acordo com Torre e Riz (2018, p. 169), foi um indicativo de que muitos de seus antigos opositores haviam decidido lhe dar apoio na esperança de que ele pudesse lançar mão de sua autoridade política para controlar o movimento social. Segundo John King, a situação “era tensa e violenta, pois todos os setores, da extrema direita e dos militares aos grupos guerrilheiros e à esquerda, achavam que Perón lhes daria apoio” (KING, 2019, p. 657).

No ambiente cultural e especialmente na indústria cinematográfica, a recondução do peronismo ao poder marcou um “curto período de euforia nacionalista, populista e anti-imperialista” (KING, 2019, p. 657), do qual *La Patagonia Rebelde* – junto de *Quebracho*, de Richardo Wullicher e *Juan Moreira*, de Leonardo Favio – foi um dos maiores representantes. Filmado na província de Santa Cruz, nos mesmos

1 Para mais informações sobre as greves patagônicas de 1920-1921, ver: Bayer (2009) e Fiorito (1985).

lugares onde ocorreram os acontecimentos históricos e com o apoio do então governador Jorge Cépernic – um peronista de esquerda –, o filme foi concluído quando Perón já ocupava a presidência. De abril até 12 de junho de 1974, *La Patagonia Rebelde* não pôde ser exibido nos cinemas, até que foi finalmente aprovado por Perón. Porém, o filme foi exibido na Argentina somente até o dia 12 de outubro. Perón veio a falecer em 1 de julho e sua mulher Isabel assumiu o governo, que então girou definitivamente à direita. A censura não só proibiu o filme como o elenco e boa parte da equipe envolvida em sua produção foram obrigados a partir para o exílio, sob ameaças da *Alianza Anticomunista Argentina* (AAA ou Triplo A). A história conturbada da produção de *La Patagonia Rebelde* nos mostra que, para além de um simples relato histórico, o filme se constitui também como uma fonte valorosa para refletir sobre o próprio contexto no qual ele está inserido, marcado pela polarização política da sociedade argentina e pelas contradições do peronismo no poder, conforme argumentaremos a seguir.

Sobre a análise fílmica

Nossa escolha pelo método da análise fílmica se dá justamente pelo que traz o teórico fílmico Jacques Aumont, quando difere esta da crítica de cinema, que envolve juízo de valor. Porquanto a crítica se desenvolve a partir da mediação entre o profissional e o público, a análise é o entendimento de um filme enquanto fonte primária de pesquisa, onde o seu pesquisador irá extrair as questões propostas a partir da temática definida. No entanto, alerta ele, não existe uma teoria universal unificada do cinema (AUMONT, 2009, p. 7), sendo assim, existem alguns motes teóricos possíveis que foram se desenvolvendo a partir de tradições metodológicas específicas como a análise textual, baseada na teoria literária, a análise estrutural, baseada no marxismo, etc. O que define o método do pesquisador é a teoria à qual ele se associa e qual método melhor atende suas necessidades. Em nosso caso, fizemos emprego do que se convencionou chamar de análise temática, onde buscamos no filme os temas que interessam para nossa construção histórica. Não que os demais elementos desse documento fílmico não devam ser extraídos, porém não são nossa avaliação *a priori*. Combinamos aqui o eixo metodológico da imagem e do som, onde segmentamos, a partir do uso de tabelas, todas as imagens e sons, os mantendo separados para a análise de sua produção de sentido em específico, para que depois possamos melhor compreender como esses elementos técnicos funcionam no filme, em especial nas cenas que julgamos ser aquelas que melhor concentram os temas que nos dispomos a trabalhar.

Torna-se para nós também muito caro o estabelecimento de uma relação Cinema-História. Entendemos aqui o cinema não apenas como uma obra artística, mas também como a expressão de seu tempo histórico, o compreendemos assim enquanto um documento fílmico. Marc Ferro nos traz a instrumentalização de que o cinema é sempre um agente da história (FERRO, 1992, p. 13), pois carrega consigo marcas de testemunho da sociedade que o produziu. O que nos propormos, portanto, é extrair dessa fonte fílmica a expressividade de seu período. A linguagem fílmica pode ser compreendida através de sua representação consciente de elementos, mas também por sua expressividade cultural (BARROS, 2012, p. 56), local onde estamos nos propondo a

atuar.

Anarquismo, conciliação e conflito na “Patagônia rebelde”

A primeira imagem que vemos no filme é a de um cartão-título que nos traz a informação de que a obra se trata de uma adaptação de um livro de Osvaldo Bayer – que aliás, foi também o roteirista do filme – e que alguns fatos e personagens foram condensados e que, nesse último caso, seus nomes foram alterados. Um exemplo é o tenente-coronel Zavala, baseado no já mencionado Héctor Varela. A justificativa é a de que se trata de um “relato cinematográfico”. Isso já nos traz a ideia de que a narrativa fílmica de Héctor Olivera não se pretende como sendo uma transposição pura e simples dos fatos historicamente ocorridos. O uso da expressão “relato cinematográfico” traz uma dupla honestidade, visto que nos comunica do terreno tratado ser o da ficção cinematográfica e que o ambiente não é o de contorno da narrativa literária. Um filme, como narrativa e linguagem específica, mais do que um elaborador de imaginários, também é um grande produtor de sentidos, e o seu diretor é o responsável, em última instância, por quais sentidos são produzidos. Evidente que esses sentidos não são uniformes e universalmente recebidos pelo espectador, que não é passivo, o que gera novos significados.

A narrativa fílmica se inicia em janeiro de 1923, três anos depois dos acontecimentos narrados ao longo do filme. Vemos o personagem Zavala sendo acordado com um som de tiro muito estridente, seguido de um movimento de zoom da câmera que se aproxima de seu rosto. Vemos sua expressão atordoada e percebemos se tratar de um sonho. O personagem se desloca até o banheiro e se olha no espelho, no entanto vemos essa ação ocorrer em segundo plano, pois em primeiro plano está a seu uniforme militar. O desenrolar da narrativa irá nos revelar, posteriormente, que Zavala é o grande carrasco dos trabalhadores no massacre da Patagônia. Portanto, ele carrega consigo esse “ruído” na memória: é uma memória atordoada, não apenas pelos conflitos que o filme traz, mas nos deparamos ali com o ruído da própria memória histórica argentina. Esta mesma se faz em disputa aqui.

Uma das mais acentuadas características estéticas da obra é sua mescla de dispositivos, onde temos alguns gêneros cinematográficos combinados. Por evidente, como trataremos adiante, teremos em seu desenlace a predominância de características do “faroeste”, mas nesse segmento inicial temos características gerais do “filme de crime”, especificando aqui o “filme de máfia”. Toda a encenação entre os personagens², assim como sua caracterização através de figurino, além do cenário, traz esses elementos. A execução de Zavala, onde seu executor – o anarquista Kurt Wilckens – deixa claro estar cometendo um crime por vingança, um acerto de contas com este passado atordoado, remete plasticamente a filmes como *O Poderoso Chefão* (1972) e *Caminhos Perigosos* (1973), filmes contemporâneos à sua produção.

Na cena seguinte³, onde a narrativa retrocede para os acontecimentos prévios,

² *Mise-en-scène*, como tratado pela tradição francesa.

³ Utilizamos aqui a estrutura fílmica encontrada em Gerbase (2010, p. 25), na qual define-se plano como toda ação que acontece entre dois cortes, cena todo conjunto de planos que se passa no mesmo tempo e espaço e sequência como conjunto de cenas que se passam no mesmo espaço, porém foram

passamos a ver o emprego de uma ambientação concernente ao faroeste. Cabe salientar que o faroeste foi um dos primeiros gêneros cinematográficos, muito embora já existisse na literatura e no teatro. O filme *O Grande Assalto ao Trem*, de 1907, foi um dos primeiros exemplares de cinema narrativo. Gênero consagrado nos Estados Unidos, onde se utiliza a alcunha Western, este se popularizou por diversos países, inclusive na América Latina e no Brasil⁴. No entanto, em meados da década de 1960, uma série de diretores italianos reunidos a partir dos estúdios Cinecittà, em Roma, passam a realizar filmes de faroeste com características próprias. O primeiro desses diretores a lançar um filme é Sergio Leone, e em seus filmes temos toda uma nova concepção estética tanto no âmbito visual, quanto sonoro. A encenação dos personagens dentro do espaço fílmico adiciona elementos da ópera e do teatro, muitas vezes reduzindo a apreciação do realismo. A produção desses filmes foi tão numerosa e abrangente, que passou a ser largamente exportada pelo mundo. Esse modo de produção foi tão pungente que se constituiu em um subgênero, conhecido como Spaghetti Western⁵, nome esse inicialmente dado de maneira pejorativa, porém adotado por seus realizadores. O Spaghetti Western se tornou tão popular e exportado ao redor do mundo que chegou a ponto de disputar comercialmente com o faroeste estadunidense.

Ao redor do mundo, esse estilo foi produzido por diretores de diversos países. Trazemos aqui essas informações, pois *La Patagonia Rebelde* foi produzido na esteira e expansão desse modelo e para analisarmos esta obra através de sua expressividade, é necessário tomarmos posse de suas características técnicas, tomando, portanto, ciência de seus aspectos formais e de conteúdo, nos permitindo extrair nossos temas.

Na segunda cena, já somos apresentados à *Sociedad Obrera*. Aqui, o filme também deixa mais claro o que entende por anarquismo. Ainda que as cenas iniciais, que mostram Wilckens prestes a assassinar Zavala, possam reforçar um determinado senso comum da figura do anarquista terrorista que realiza atentados individuais contra as autoridades, esse estereótipo é logo desconstruído quando somos introduzidos à *Sociedad Obrera*. Os trabalhadores dos hotéis estão deliberando sobre entrar ou não em greve, e o primeiro a falar, além de denunciar os baixos salários e as más condições de trabalho, pede que a Federação proclame a greve para que “não sobre um explorador com cabeça em Río Gallegos”. Em seguida o alemão Schultz pede calma ante aos companheiros inquietos, dizendo-lhes que devem ser disciplinados e não esquecer dos princípios fundamentais do anarcossindicalismo: disciplina e organização. Sendo assim, é necessário que a greve seja aprovada por maioria, respeitando a democracia direta e as decisões tomadas em assembleia. Dessa forma, o filme reforça a ideia de um anarquismo organizado, bastante distinta daquela que entende a ideologia anarquista como um sinônimo de caos, desorganização e violência. Indo no mesmo sentido, mais adiante o filme também combate outro senso comum –

separadas pela montagem. Adicionamos também a noção de segmento, uma terminação de pesquisa utilizada como ferramenta de análise para determinar um conjunto temático identificado pelo pesquisador quando realizada a decomposição fílmica.

4 Inclusive, *Dioguinho* (1917), um dos primeiros experimentos narrativos do cinema brasileiro, é um faroeste.

5 Para maiores detalhes sobre a produção do Spaghetti Western e sua difusão pelo mundo, ver: Carreiro (2014).

presente inclusive na literatura acadêmica – que retrata o anarquismo como uma ideologia “espontaneísta”. Após a vitória da greve dos trabalhadores de hotéis e de um bem sucedido boicote contra o dono do *Hotel España*, a *Sociedad Obrera* decide comprar uma prensa para criar um órgão de propaganda. Nesse sentido, o filme explora o papel notório que a imprensa operária assumiu na cultura política anarquista, servindo não só como um veículo fundamental para a agitação e propaganda de ideias, mas também como um poderoso instrumento de educação, informação e organização (ANAPIO, 2011). Para Antonio Soto, a aquisição de uma prensa – “uma das armas mais preciosas do anarcossindicalismo” – para “esclarecer os companheiros rurais” seria um passo fundamental para levar os trabalhadores ao “triunfo final”, uma vez que a tarefa militante deve começar “desde baixo”. Ou seja, para libertar os trabalhadores do campo da exploração, era preciso organizar e federar todos os trabalhadores da região, exortando-os à luta sindical e propagando o ideal anarquista através da imprensa.

Ao explorar o universo dos trabalhadores anarquistas, *La Patagonia Rebelde* não deixa de expressar suas simpatias ao ideal libertário. Diversos elementos da cultura política anarquista se fazem presentes: ainda na cena em que somos introduzidos à *Sociedad Obrera*, vemos as bandeiras negra e vermelha ao lado de quadros de Bakunin, Kropotkin e Proudhon. Ao longo do filme, também as canções, o teatro, a imprensa e as práticas políticas do anarquismo – assembleísmo, democracia direta, greve, sabotagem e boicote – nos são apresentadas. Entre os principais personagens que compõem o universo operário e anarquista, cada um representa um tipo ideal de militante libertário. O galego Antonio Soto, secretário-geral da *Sociedad Obrera*, é retratado como um militante pragmático que, ainda que sem perder de vista o horizonte revolucionário, parece mais preocupado em garantir a conquista de melhores condições para os trabalhadores de maneira mais imediata, buscando organizá-los através do sindicato e propondo a ação direta como um meio para a conquista de seus objetivos. O alemão Schultz é a própria encarnação do ideal anarquista, totalmente devotado à causa: deixou sua mulher e filhos na Alemanha após ser preso por sua militância, despreza o álcool – que considera “uma arma da burguesia” que serve “apenas para embrutecer o povo” – e é extremamente disciplinado, nunca desrespeitando uma decisão tomada em assembleia. O espanhol Graña é o teórico idealista que busca conscientizar os trabalhadores através da reflexão sobre os fundamentos filosóficos do anarquismo. No entanto, costuma ser interrompido pelos seus companheiros, que em geral demonstram maior preocupação com questões mais práticas. Já o crioulo José Font não possui um vínculo tão forte com o anarquismo: logo na primeira cena em que aparece, afirma “não entender nada de política”, mas que sempre esteve com “os de baixo”, com a “peonada” e que mais de uma vez lhe “sovaram o lombo” por exigir um pagamento justo. Mas não hesita quando precisa lutar por aquilo que considera correto, e não à toa que é conhecido como “Facón Grande”, sendo uma figura muito respeitada pelos trabalhadores locais por sua moral e valentia.

Por outro lado, são constantes os cortes da *Sociedad Obrera* para os suntuosos clubes e hotéis onde a burguesia local se reúne, colocando uma oposição clara entre o universo operário e anarquista e o universo burguês e capitalista, estabelecendo um

conflito que se dá não apenas pela temática do filme, mas também pelo confronto realizado na montagem. Para o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, o papel da montagem é justamente o de estabelecer confronto entre campo, justapondo uma concepção dialética da montagem (EISENSTEIN, 2002). Logo após a cena da assembleia onde os trabalhadores deliberam pela greve, vemos os patrões reunidos em um hotel confortável, à disposição de trabalhadores lhes prestando o serviço de mesa. Nessa reunião temos a presença de homens de grande influência socioeconômica, inclusive um inglês. Escolhem Méndez Garzón⁶, governador de Santa Cruz, para ser o gerente da Sociedade Rural. Segundo os integrantes da reunião, eles estariam escolhendo uma pessoa capaz de administrar os seus interesses. Sendo ele o governador, portanto, se estabelece aqui a formulação socialista de que no capitalismo, o governo é uma junta administrativa a serviço da classe dirigente burguesa. O próprio Garzón expõe perplexidade com a escolha de seu nome, visto haver aí um conflito de interesses. Ele menciona também que isso pode trazer uma visão negativa vinda de Buenos Aires, mas é convencido a aceitar. Portanto temos nesse segmento inicial do filme a apresentação de todos os problemas que serão desenvolvidos ao longo da narrativa: o anarquismo e a organização dos trabalhadores, a reação dos patrões, quais são os interesses em disputa por um grupo e por outro, a disputa capital *versus* interior, a questão dos estrangeiros, etc.

A conflituosa relação entre a capital e o interior – no fundo, uma disputa entre a oligarquia rural e a burguesia industrial – é explorada nos diálogos entre o governador Garzón e o juiz letrado da região⁷. Na primeira vez em que se encontram, Garzón demonstra preocupação com o movimento grevista, enquanto o juiz, mais tolerante com os trabalhadores, diz para ele não se assustar "com esses loucos anarquistas", que não passam de "uns galegos charlatães, ingênuos". O governador rebate afirmando que a Revolução Russa "foi feita por ingênuos como eles", trazendo para o contexto do filme o impacto que a vitória dos bolcheviques representou para o movimento operário internacional e o temor que trouxe para a burguesia. Um conflito aberto entre as duas autoridades se estabelece quando Garzón decide proibir uma manifestação que os trabalhadores pretendem realizar em homenagem ao educador anarquista Francisco Ferrer. Enquanto o governador manda a polícia prender os organizadores da manifestação, o juiz confronta os policiais e libera o ato, que "não contradiz com as normas legais e constitucionais da República". À noite, porém, desafiando a autoridade do juiz, o próprio governador vai prender os líderes operários e fechar a *Sociedad Obrera* junto com a polícia local. Nesse momento, os militantes que não foram presos decidem ir à greve geral, escalando o conflito. As próximas cenas nos mostram a ação e a organização dos trabalhadores, que praticam atos de sabotagem contra os estancieiros e se reúnem nos bares e nas estâncias, assim como a vigilância da repressão nas cidades e nos portos, que se encontram praticamente vazios em consequência da greve.

6 Personagem baseado em Edelmiro Correa Falcón, ruralista e governador de Santa Cruz entre 1918 e 1921.

7 Embora não seja nomeado no filme, podemos afirmar que tal personagem é baseado em Ismael Viñas, juiz letrado dos territórios patagônicos da província de Santa Cruz e Terra do Fogo, vinculado à *Unión Cívica Radical* (UCR) e amigo pessoal de Yrigoyen.

Por ordens do próprio Yrigoyen, os militantes presos logo são libertados e a *Sociedad Obrera* é reaberta, ainda que contra a vontade do governador Garzón e da Sociedade Rural, mais uma vez evidenciando o conflito entre a oligarquia agrária e a burguesia industrial da cidade. A partir da libertação dos líderes da *Sociedad Obrera*, a luta passa a ser pelo estabelecimento de um convênio para os trabalhadores rurais. As reivindicações apresentadas são bastante simples: melhores salários, alojamentos higiênicos, camas próprias, luz por conta do patrão, kits de primeiros socorros com instruções em castelhano, empregar preferencialmente peões com família e filhos e, por fim, o reconhecimento da *Sociedad Obrera* como representante legítima dos trabalhadores. Os patrões, ao ouvirem as propostas, simplesmente respondem por intermédio de Garzón que não irão negociar com uma organização orientada por "estrangeiros" – apesar da presença, na mesma reunião, de representantes do capital internacional. Em contraste com as formas de luta e de resistência da classe trabalhadora, o filme retrata aqui algumas das estratégias utilizadas pelos patrões para combater o movimento operário, como a recusa intransigente em reconhecer os sindicatos e o acionar de sociedades "amarelas" para a contratação de fura-greves, o que evidentemente acaba gerando mais conflitos.

Aos 29 minutos de filme, há uma cena que explora bem essa situação. Um grupo de trabalhadores está sendo escoltado pela polícia para furar a greve. O primeiro som que ouvimos em cena é a voz em *off* de um dos patrões avisando da chegada desse grupo. O fato do burguês ser o narrador deste segmento narrativo e das forças de segurança prestando serviços em conformidade com seus interesses, estabelece a posição social dos agentes envolvidos. Ao passar por um rochedo, o comboio é atacado a tiros pelos grevistas que estavam de tocaia, como podemos ver na imagem 1. Ouvimos muitos sons de tiros, acompanhados de uma música que incita à aventura da situação. Essa cena é constituída por um grafismo muito forte, com personagens morrendo em um conflito bastante sangrento. Observamos aqui, que a violência desta cena mais guarda relação com o gênero faroeste à qual a narrativa se desenvolve esteticamente, do que com os fatos históricos. Recordemos que em sua abertura o filme já traz o aviso de que se trata de um relato cinematográfico. Nessa cena, há um breve uma breve discussão entre os personagens grevistas sobre atirar no corpo dos adversários ou apenas atirar próximo, para causar susto. Esse elemento ético é colocado em pauta diversas vezes entre os grevistas, em diferentes situações. Em outros momentos do filme, discutem sobre se é certo em um adversário desarmado, por exemplo. Essas situações evidenciam que a moral dos grevistas é distinta da adotada pelas autoridades, que lançam mão de todos os recursos disponíveis para reprimir o movimento dos trabalhadores, inclusive daqueles que nos parecem pouco éticos.

Imagem 1 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

Após o conflito com os fura-greves e a polícia local, o governo nacional decide intervir. Em reunião com um ministro de Yrigoyen, Zavala é informado da situação em Santa Cruz e enviado para resolver a questão, ciente de que há muitos interesses em jogo, inclusive pressões do exterior. No entanto, a ordem do governo é bastante ambígua: Zavala é exortado apenas "cumprir com o seu dever", sem receber instruções mais claras. No entanto, no que consiste o "cumprimento do dever" por parte de Zavala? Presumimos que, em seu papel de autoridade militar, seu dever é garantir a ordem social. A abordagem adotada para que tal dever seja cumprido, no entanto, mudará ao longo do filme. Nesse primeiro momento, Zavala se dispõe a ouvir todos os lados envolvidos no conflito, chegando à conclusão de que os responsáveis pela situação são as próprias autoridades de Santa Cruz. Chega a classificar a polícia local como "malíssima" e considera que os peões são explorados "da forma mais primitiva". Sendo assim, tenta buscar um acordo entre peões e estancieiros. Os grevistas desocupam as estâncias, liberam os reféns e depõem as armas em troca da adoção do convênio para os trabalhadores rurais.

O acordo é aceito com certa relutância pelos líderes grevistas, que não aceitam depor as armas em um primeiro momento, e aguardam a realização de uma assembleia na qual a proposta é aceita por maioria. Uma parcela dos grevistas – que irá formar o chamado "Conselho Vermelho" – se retira para a cordilheira com as armas expropriadas ao longo da greve. Os estancieiros, por sua vez, se demonstram totalmente insatisfeitos com o acordo e inclusive hostilizam Zavala. O estancieiro Félix Novas censura o militar, que "entregou o triunfo aos bandoleiros" e afirma para o tenente-coronel que aqueles que trabalham e vivem na região tem mais autoridade para falar do que "os de Buenos Aires", que não conhecem o interior. Zavala, visivelmente irritado, lhe recorda que "também há estancieiros que vivem em Londres

e nem sequer sabem apontar a Patagônia no mapa", e que o cumprimento do convênio, longe de ser um "prêmio" para os "desordeiros", representa a "pacificação definitiva" para os conflitos da região. Historicamente, essa postura foi assumida diversas vezes pelo governo de Yrigoyen, que cedeu algumas concessões para certos setores da classe trabalhadora em uma tentativa de evitar a radicalização política do movimento operário. Zavala também faz questão de deixar claro que, em última instância, não fez nada mais do que "cumprir ordens do senhor Presidente da Nação", a única pessoa à qual ele deve obediência e subordinação.

Como os estancieiros se recusam a cumprir o acordo, o conflito é recomeçado, inicialmente com um boicote aos patrões que despediram os seus trabalhadores e, depois, com a organização de uma nova greve geral. Simultaneamente à agitação entre os trabalhadores rurais, o "Conselho Vermelho" surge cometendo assassinatos, roubos e estupros, gerando conflitos não só com os estancieiros e autoridades locais, mas também entre os próprios grevistas. O grupo encarna o estereótipo do banditismo anarquista, utilizando a ideologia apenas como uma desculpa para cometer assassinatos, roubos e estupros. São confrontados diretamente por Soto e seus companheiros da *Sociedad Obrera*, após assaltarem a casa de um estancieiro. Soto inclusive afirma que os integrantes do "Conselho Vermelho" são "bandidos e nada mais", e que nenhum deles tem "nada que ver com a greve", que seria "um movimento de autênticos trabalhadores" que busca apenas o cumprimento do acordo pelos estancieiros. Soto inclusive promete uma indenização ao estancieiro que teve sua residência assaltada pelo "Conselho Vermelho", embora o leve como refém.

Os atos do "Conselho Vermelho" acabam servindo como justificativa para a repressão. Em nova reunião com Zavala, o Ministro lhe diz que o território "está assolado por bandoleiros" que "matam os estancieiros, violam as suas mulheres" e "dizem que irão plantar a bandeira vermelha na Praça de Maio". Segundo o Ministro, caso a situação persista, se tornaria eminente o risco de perder toda a Patagônia para o Chile, argumento que parece gerar grande impacto em Zavala. Ele deverá retornar para a província de Santa Cruz para garantir a ordem e cumprir com o seu dever mais uma vez. No entanto, agora a abordagem será diferente.

"Não esperava este final": repressão aos trabalhadores da "Patagônia trágica"

Os conflitos que se acumularam ao longo da narrativa têm o seu desfecho trágico no segmento de cenas onde os trabalhadores se entregam ao exército. Nesse sentido, a própria cena que retrata a rendição dos trabalhadores é emblemática. Nela, o tom geral entre os trabalhadores, reunidos em sua última assembleia, é de desânimo. Soto, embora angustiado e desolado, expressando isso pela encenação do ator, apela para que os peões sigam em greve e não aceitem a rendição, caso contrário serão todos mortos. Promete o triunfo que irá possibilitar a criação de uma nova sociedade. Nesse momento a câmera se aproxima do rosto de Soto, em movimento de *zoom*, para salientar a emoção de sua fala. Ao saber que o exército está prestes a chegar, o chileno Farina apresenta uma moção propondo a rendição incondicional, que é aceita por unanimidade. Soto e o alemão Schultz veem os trabalhadores dispersando da

assembleia, ficando eles sozinhos, simbolizando esse esvaziamento. Ouvimos os passos dos trabalhadores indo embora, seguido de um silêncio que potencializa a solidão e o esgotamento dos líderes grevistas. Nesse momento, os dois personagens olham diretamente para a câmera – único momento em que isso ocorre na narrativa fílmica – e Soto fala diretamente ao espectador: “não esperava este final”.

Imagem 2 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

Apesar de ser um filme amplamente simpático ao anarquismo, entendemos que nessa cena fica exposta a fragilidade de um movimento que, apesar de ter encontrado grande respaldo entre as classes trabalhadoras, não conseguiu se colocar enquanto uma alternativa política que superasse a ordem social então existente. Cabe aqui uma analogia com o próprio peronismo, que mesmo mobilizando a juventude radical e o movimento operário, não tardou a mostrar suas contradições quando foi reconduzido ao poder na década de 1970. Quando retorna à presidência, Perón não só montou um gabinete sem a esquerda como também fez valer de toda a sua autoridade política para frear as lutas operárias. Quando Isabel assumiu a liderança da Argentina, preferiu abandonar as bases de apoio tradicionais do peronismo e se voltou para os militares, buscando erradicar a “subversão” através do uso das forças terroristas do Triplo A, em uma ruptura que já vinha se desenhando desde pouco antes da morte de Perón: em um comício do dia 1º de maio, ele havia exigido a expulsão dos “infiltrados” do movimento peronista, em resposta aos militantes mais combativos que já se demonstravam mais críticos em relação ao seu líder.

Após a rendição dos grevistas, segue-se um sanguinolento massacre. Se anteriormente podemos constatar que existe alguma moral entre os trabalhadores ao se enfrentarem contra as autoridades, quando Zavala se põe em conflito bélico com eles, torna-se um personagem totalmente amoral. O usufruto do monopólio da violência por parte do Estado, representado ali por Zavala, se sustenta como fim em si

mesmo e que justifica suas ações de violência, mesmo quando ela quebra a relação entre os sujeitos. Para melhor compreendermos as relações estabelecidas, precisamos retroceder na narrativa para compreender o papel de Zavala em relação aos demais personagens ao longo da trama.

Se em um primeiro momento Zavala se mostrou favorável aos trabalhadores, agora ele muda completamente sua abordagem, partindo para uma atitude autoritária e repressiva. Essa é uma contradição que se mostrou presente ao longo dos governos de Hipólito Yrigoyen e também de Perón: se por um lado ambos estiveram dispostos a fazer concessões aos trabalhadores em busca de seu apoio político, por outro não hesitaram em reprimir as tendências radicais do movimento operário, como o anarquismo e, posteriormente, o comunismo. Bem como não podemos esquecer que tanto Yrigoyen quanto Perón também dependiam do apoio da burguesia para governar, e quando ela se sentiu acuada com o avanço do movimento revolucionário, não hesitou em clamar por repressão e chantagear o governo através de suas ligações com o capital internacional. Essa alusão é evidenciada no filme quando o governador Garzón diz ao juiz letrado que não será intimidado por sua ligação com Yrigoyen, mencionando ter amizades “de lugares mais poderosos que a Casa Rosada”. No seio da própria Sociedade Rural, temos a presença de um já mencionado sócio inglês, que em determinado momento reclama, com um sotaque bastante carregado, dos “anarquistas estrangeiros” que atrapalham seus negócios. Aqui fica evidente uma clara ironia posta pelo filme ao abordar o conflito entre o “nacional” e o “internacional”: aqueles que se afirmam como defensores da “pátria” e da “nação” contra o anarquismo, um elemento “antinacional”, na verdade tem seus interesses vinculados ao capital estrangeiro.

Essa mesma relação “nacional *versus* internacional” se dá com o próprio Zavala, que passa a se mostrar mais agressivo com os trabalhadores estrangeiros. No entanto, se mostra especialmente simpático com um soldado seu que diz ser de ascendência alemã. Sobre ele, diz Zavala: “grande raça!”. E quando esse mesmo soldado é morto em um tiroteio com trabalhadores *criollos*, Zavala passa a adotar uma postura ainda mais intolerante contra os grevistas. Esse conflito de escala internacional, que se desenvolve nas condições nacionais, já é tratado no primeiro terço do filme, quando em uma cena na qual se encena uma peça de teatro alusiva ao Primeiro de Maio, dia internacional dos trabalhadores, vemos a cena se encerrar com foco nas bandeiras anarquistas da FORA como visto na imagem 3. A cena seguinte se inicia com as bandeiras da Liga Patriótica Argentina, onde vemos um evento social dos patrões, na imagem 4. A montagem estabelece diretamente esse confronto. É possível notar aí, inclusive, toda a diferença de indumentárias e ambientes que permeiam esses dois universos. Portanto, fica evidente que a noção de nacionalidade, aqui está ligada à ideia de classe.

Imagem 3 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

Imagem 4 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

Esse conflito fica evidente na contradição envolvendo Zavala, primeiramente simpático aos grevistas, e que posteriormente assume seu papel de carrasco, temendo a perda da Patagônia para outra nação, o Chile. Essa missão, na qual Zavala acredita estar imbuído, expõe as contradições do personagem, mas que em sua essência retrata as contradições da própria relação capitalista.

A cena em que os trabalhadores estão em posição de rendição é significativa neste tomo. Zavala procura por Soto, porém este se pôs em fuga para o Chile. Vai perguntando para cada um dos trabalhadores enfileirados onde está Soto, e quando eles se negam a entregar o paradeiro de seu líder, começam a ser exterminados um a um. É uma cena muito forte, onde além dos olhares angustiados dos trabalhadores aumentarem sua carga dramática na contraposição com a postura dura dos militares, o som de cada tiro é muito alto e grave. Essa cena está composta em um invólucro visual e sonoro que tem de se compreendido dentro da estética típica do faroeste que era praticado neste período⁸, do contrário cairemos no risco de tentarmos solidificar uma comparação entre filme e história que deve compreender alguns limites por parte do historiador. Podemos observar que a figura de Soto se refugiando no Chile se assemelha à de diversos personagens fílmicos do faroeste estadunidense que ao final da trama buscam o México como local de refúgio. Da mesma forma, a imagem dos trabalhadores enfileirados, tanto remete à barbárie de um campo de concentração, visto na imagem 5, como também remete à procura de um pistoleiro, um bandoleiro. É como se o ambiente da fronteira entre Estados Unidos e México se transpusesse para a fronteira entre Argentina e Chile.

Imagem 5 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

O massacre dos grevistas só tem fim quando os patrões interrompem os militares para que eles poupem os trabalhadores de maior qualificação, ou que atuem em ramos de escassez. Na cena seguinte, esses trabalhadores são forçados a assinar

⁸ A abordagem estética em função de filmes de ambientação similar nos é tomada a partir do conceito de estética encontrado em Walter Benjamin, onde se compreende a estética como sendo os elementos característicos de determinada expressão artística específica, trazendo certa singularidade para a obra (BENJAMIN, 2015).

contratos de trabalho que lhes forçam a aceitar uma menor remuneração. Nesse momento é que o discurso fílmico se torna mais estrutural e deixa claro em função de quais interesses é que os eventos trágicos desenvolvidos no filme estão acontecendo.

Não podemos compreender Zavala como um personagem incólume à ação política. Em mais de um momento é alertado por um assistente de que o castigo imposto para aqueles trabalhadores é demasiadamente excessivo. Porém, responde que mesmo sendo desagradável, é necessário, chegando a afirmar que podem dizer que ele foi um militar sanguinário, mas que jamais poderão dizer que foi um militar desobediente. É essa a contradição que vai o conduzindo até o final da narrativa.

Findado o trágico desfecho dos trabalhadores, que serviu de fortuna aos seus patrões, Zavala é homenageado em uma cerimônia com autoridades e empresários. Após receber as honrarias, todos os presentes o saúdam enquanto cantam, em inglês, “ele é um bom companheiro” (“for he's a jolly good fellow”), todos em coro e com as taças em riste. Vemos então Zavala em primeiro plano (imagem 5) e sua expressão muda drasticamente da felicidade ao espanto. A câmera se aproxima lentamente em um movimento de zoom que termina apenas em seus olhos. É a perda da inocência de seu olhar. Zavala finalmente percebe ter lutado, matado compatriotas pobres e trabalhado em prol do capital internacional. Seus olhos traduzem a mesma angústia dos trabalhadores que executou.

Imagem 6 – Cena de *La Patagonia Rebelde* (1974). Produção: Aries Cinematográfica Argentina.



Fonte: Captura de tela do autor.

Conclusões

La Patagonia Rebelde é um perfeito exemplo de filme que ao trazer a representação de um fato histórico, ou uma leitura fílmica da história, nos permite um trabalho de problematização do conhecimento histórico a partir de sua expressividade

cultural. Questões pertinentes concernentes à sociedade argentina puderam ser trabalhadas a partir dessa obra fílmica: a disputa de influência territorial entre interior e capital, o conflito entre trabalhadores e patrões, os dilemas da classe trabalhadora. Ao entrar a fundo nos conflitos do mundo do trabalho, explorando suas contradições e situando os sujeitos histórico dentro do seu espaço social, o filme trabalha com essa transnacionalidade na qual vemos não apenas sujeitos, mas grupos econômicos que se deslocam territorialmente de acordo com suas necessidades, ora predatórias, ora conciliatórias. Dentro desse deslocamento, o conflito político se apresenta como essa arena de conciliação e conflito. A própria trajetória do filme com a censura e o destino que teve a equipe de produção do filme, retratam a instabilidade do período.

Por fim, deixamos ao leitor uma última reflexão. Antonio Soto, um dos protagonistas do filme, é um estrangeiro vindo da Espanha que ao final da trama se vê forçado a ir ao Chile, vagando de território em território, não pelo espírito errante de um pistoleiro, mas sim pela devastação do Estado e do capital, que lhe perseguem. Ao exprimir as relações indivíduo-território-capital, o filme acaba assumindo um tom claramente anti-imperialista, que perpassa toda a trama. Ao final, se a conclusão a que chega Zavala é tão trágica quanto o destino dos trabalhadores, fuzilados ou precarizados, podemos retroceder ao discurso fílmico que em perspectiva nos salienta que o capital é internacional, mas que a solidariedade e a organização entre os trabalhadores também pode ser.

Referências

- ANAPIOS, Luciana. Una promesa de folletos. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A Contracorriente*. Raleigh, v. 8, n. 2, p. 1-33, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BAYER, Osvaldo. *La Patagonia Rebelde*. Coihaique: Talleres Gráficos F.U.R.I.A., 2009.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- _____. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no Spaghetti Western: o estilo de Sergio Leone*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.
- COGGIOLA, Osvaldo; BILSKY, Edgardo. *História do Movimento Operário Argentino*. São Paulo: Xamã, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIORITO, Susana. *Las huelgas de Santa Cruz, 1921-1922*. Buenos Aires: Centro

Editor de América Latina, 1985.

GERBASE, Carlos. *Cinema: Primeiro filme: Descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

KING, David. O cinema latino-americano, c. 1920-c. 1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 2019. p. 611-675. v. 8.

LA PATAGONIA Rebelde. Direção: Héctor Oliveira. Produção: Fernando Ayala. Roteiro: Osvaldo Bayer. [Buenos Aires]: Aries Cinematográfica Argentina, 1974. 1 DVD (107 min).

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

TORRE, Juan Carlos; RIZ, Liliana de. Argentina, 1946-c. 1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2018. p. 95-217. v. 10.